
Зарубежная литература

УДК 821–111

DOI: 10.31249/lit/2023.04.11

КРАСАВЧЕНКО Т.Н.¹ ГОТИКА В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНИЗМА: АНДЖЕЛА КАРТЕР

Аннотация. Готический вектор в творчестве Анджелы Картер, одного из самых ярких британских прозаиков второй половины XX в., был постоянным. В постмодернистский период готические топосы, как показывает анализ ее романа «Машины адских желаний доктора Хоффмана» (1972) и повести «Кровавая комната» (1979), были те же, что и в прозе конца XVIII – начала XIX в.: злодей, его жертвы, замок, тайна, призраки, зловещие символы, рок, а вот социокультурные феномены, побуждавшие писательницу к созданию готических триллеров, – иными. Картер с ее магическим, ослепительным воображением и мощной энергетикой, по сути, бросала вызов тривиальности рационалистической цивилизации. Она обосновывала реальность фантастического, а литературу прошлого использовала как «фольклор образованных людей», создавая особую реальность. Это позволяет рассматривать ее творчество в русле теорий французских философов-постмодернистов: Ю. Кристевой – об интертекстуальности, Ж. Бодрийера – о симулякре, Ж. Деррида – о деконструкции, Ж. Делёза – о «языке желаний». Но британская литературная критика с ее традиционализмом, рожденным британской островной культурой, воспринимает «теорию», особенно во французском варианте, как умозрительный, искусственный феномен. Сама Картер в английском духе была против «классификаций» своего творчества.

¹ Красавченко Татьяна Николаевна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: tatkras2016@gmail.com

Ключевые слова: английская литература; постмодернизм; готические топосы; мифы о Синей Бороде; мифы о Дракуле; симулякр; Ж. Бодрийяр; английский традиционализм versus французская теория.

Для цитирования: Красавченко Т.Н. Готика в эпоху постмодернизма: Анджела Картер // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 4. – С. 146–162. – DOI: 10.31249/lit/2023.04.11

KRASAVCHENKO T.N.¹ Gothic in the epoch of postmodernism: Angela Carter

Abstract. Gothic vector in the works of Angela Carter, one of the brightest British writers of the second half of the twentieth century, was constant. The analysis of Carter's novel "The Infernal desire machines of doctor Hoffman" (1972) and her tale "The Bloody chamber" (1979) shows that Gothic topoi in the postmodern period were the same as in the Gothic prose of the late eighteenth– early nineteenth century: a villain, his victims, castle, mystery, ghosts, sinister symbols, fate theme, – while the sociocultural phenomena, that prompted the writer to create gothic thrillers, were different. Carter with her magical, dazzling imagination and powerful energy challenged triviality of the rationalistic civilization. Portraying fantastic, she always substantiated its reality, used the literature of the past as "the folklore of educated people" and created a specific reality. This allows us to consider her work in the context of the theories of French philosophers-postmodernists: J. Kristeva (intertextuality), J. Baudrillard (simulacre), J. Derrida (deconstruction), G. Deleuze (the "language of desire"). But British literary criticism with its traditionalism, which is a special phenomenon of British "island" culture, perceives the "theory", especially in the French version, as a speculative, artificial thing. Carter herself, was against any "classifications" of her work.

Keywords: English literature; postmodernism; Gothic topoi; myths of Blue Beard; myths of Dracula; simulacre; Jean Baudrillard; British traditionalism vs French "theory".

¹ **Krasavchenko Tatiana Nikolaevna** – DSc in philology, Leading Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: tatkras2016@gmail.com

To cite this article: Krasavchenko, Tatiana N. “Gothic in the era of postmodernism: Angela Carter”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 4, 2023, pp. 146–162. DOI: 10.31249/lit/2023.04.11 (In Russian)

Анджела Картер (1940–1992) – один из самых ярких британских прозаиков второй половины XX в., представительница неоготической традиции и фантастического, или магического, реализма в литературе постмодернизма. Как заметил автор ее биографии «Сотворение мифа Анджелы Картер» (2016, премия Сомерсета Моэма) член Королевского литературного общества (с 2018) Эдмунд Гордон (Кингс-колледж, Лондон), после смерти писательницы ее репутация сменилась с «культовой» на «каноническую». Общественную реакцию на смерть Картер (16 февраля 1992, ей был 51 год), в частности количество некрологов, можно сравнить лишь с реакцией на смерть знаменитой актрисы – Марлен Дитрих или известного немецкого политика, государственного деятеля – Вилли Брандта. В некрологах писали о мудрости Картер и ее «магическом», «ослепительном» воображении, о разрушении ею мифов, особенно гендерных. По мнению Салмана Рушди, английская литература потеряла свою чудесную «колдунью», свою «благотворную белую ведьму» – и великого писателя [Rushdie, 1992].

Тематически и жанрово разнообразное творчество Картер было неожиданным, пугающим, откровенно эротическим, порой брутальным, оно нарушало границы дозволенного; при этом ее стилю свойственны удивительные энергетика и красота. Ее романы, повести, рассказы, пьесы, киносценарии существенно отличались от творчества ее современников. Во времена, когда в английской литературе преобладали здравомыслящие социальные реалисты, она смело, безоглядно выступила в, казалось бы, «второсортном», «массовом» жанре – готическом фантастическом триллере и превратила его в «литературное событие».

В связи с этим прокомментируем роман Картер «Машины желаний доктора Хоффмана» (1972, в США он вышел под названием «Война грез»; рус. пер.: 1997) – в свое время он поразил критиков и читателей и привлек внимание к писательнице; рассмотрим также повесть «Кровавая комната» – готические параметры этих произведений выявляют специфику творчества писательницы в постмодернистском контексте.

В романе изображена фантастическая – смещенная картина жизни Города, который заполнили призраки и миражи; их порождают вибрации мощных, неизвестно где находящихся генераторов доктора Хоффмана. По словам Министра, главного лица в городе, доктор избрал «вирус», вызывающий бесконтрольную работу ячеек воображения в человеческом сознании. Под его воздействием в Городе происходят фантастические события: возвращаются его умершие жители и отсутствующие живые (сохраняемые в памяти горожан). Призраки обитают в том же измерении, что и живые люди. К концу первого года жители уже не знают, что увидят, когда проснутся утром: сны и мечты других людей заполняют их дома. Реальность стала как сон. «Казалось, мы были пойманы в некой стране нереальности, из которой никуда не могли бежать», – замечает герой романа – Дезидерио [Carter, 1974, р. 24]. После неудачных попыток ученых Города создать антидот к вирусу Хоффмана Министр послал Дезидерио найти и убить доктора. Одиссея героя в поисках доктора – своеобразный фантастический приключенческий роман. В итоге Дезидерио находит «вагнерианский замок» Хоффмана, окруженный генераторами, движимыми эрото-энергией, источник которой – особая лаборатория. Дезидерио разрушил генераторы, восстановил прежний порядок, вернул все на свои места и стал героем в своем городе – ему при жизни поставили памятник. Но после пережитого он утратил покой. Рациональный, существующий в обычных измерениях, обыденный мир кажется ему столь же недостаточным и неприемлемым, как и «мир доктора» – полусумасшедшего, который демагогически заявлял о своем желании освободить человека, «создать новый мир», но на самом деле «хотел только власти» [Carter, 1974, р. 270]. Так, в романе находит воплощение свойственное писательнице ощущение того, что в мире нет «равновесия», гармонии, в нем царят крайности.

Проявилось в романе и характерное для творчества Картер сочетание жанровых признаков готического триллера, содержащего «классические» готические топосы (герой, злодей, призраки, замок) с элементами фантастики, детектива, антиутопии. Близкую параллель «Машинам желания...» находят в романе французского поэта и прозаика, предшественника литературы абсурда Альфреда Жарри «Деяния и мнения доктора Фаустролля, патафизика» (1911), откуда Картер заимствовала эпиграф к своему роману:

«Представьте себе сложность положения человека, оказавшегося вне времени и пространства». Но наиболее очевидна укорененность романа в английской литературной традиции – Дефо, Свифта, Льюиса Кэрролла.

В романе четко определилась тяга Картер к гиперболизму, к синтезу реального и таинственного, к сотворению «реальности чудесного», возникающей из неожиданного преобразования действительности; ощущение тривиальности, монотонности современной рационалистической цивилизации, подавляющей воображение человека. Картер выявляет ограниченность, нестабильность, разнородность, многоликость бытия и силы, светлые и темные, кроющиеся в человеке. Выход за рамки обычной причинно-следственной связи, линейного времени или, по крайней мере, стремление к этому («дезидерио» по-итальянски – желание) она делает центральным в своем романе.

В повести «Кровавая комната» Картер обыгрывает сюжет народной сказки «Синяя Борода» – о коварном муже, убивавшем своих жен, литературно обработанной Шарлем Перро (1697) и существующей также в английской версии. Писательница использовала основной сюжет сказки почти без изменений, но перенесла действие в 1900–1910-е годы – в Париж, а затем – в Бретань и дополнила повествование новыми деталями и персонажами.

Ее повесть отличается особым эстетизмом, написана изысканно, увлекательно, но в духе постмодернизма балансирует на грани массовой литературы. У Картер это мотивировано тем, что повествование ведется от лица юной героини (она же жертва) – семнадцатилетней пианистки, студентки Парижской консерватории. Она от природы умна и наблюдательна, но мало знает жизнь и нередко воспринимает ее либо сквозь призму литературы и искусства, либо несколько клишированно – в соответствии с распространенным массовым идеалом романтической девушки, мечтающей о счастливом замужестве, о богатом женихе, – это определяет особую оптику повествования.

И в этой повести присутствует «набор» готических топосов: злодей, его жертвы, старинный замок, тайна, зловещие символы. Картер дополнила свою «сказку» положительной героиней – матерью. Дочь с восхищением, хотя и не без иронии описывает свою «неукротимую маму» – с орлиным носом, дочь богатого чайного

плантатора в Индокитае, которая пошла против воли родителей и пожертвовала всем ради любви. Муж ее, «доблестный воин», погиб на войне, и, как память о нем, она сохранила его старый армейский револьвер, который теперь носила, на взгляд дочери, «неуместно и нелепо», в своем ридикюле. Вся романтика материнской жизни – в прошлом. Ныне, в Париже они с дочерью живут убого – в их доме витает призрак нищеты и, чтобы оплатить учебу дочери в консерватории, матери пришлось продать все драгоценности, даже обручальное кольцо, что свидетельствует об ее любви к дочери и дает представление об ее приоритетах в жизни.

Их жизнь внезапно меняется, когда однажды дочь, талантливое юное дарование, приглашают сыграть этюды Дебюсси в светском салоне герцогини и она привлекает внимание маркиза, одного из самых богатых людей Франции. Как и в сказке, он завоевывает ее, если еще не сердце, то воображение, и она соглашается выйти за него замуж.

Маркиз в ее описании предстает, как и полагается готическому злодею, загадочным, необычным, привлекательным и пугающе зловещим: у него «темный, львиный абрис» головы, странное, суровое, спокойное лицо с тяжелыми веками, нависшими над глазами, которые тревожат героиню «абсолютным отсутствием в них света», они темны и неподвижны, «как глаза, изображенные на древнеегипетских саркофагах» [Картер, 2005, с. 4]. Его лицо кажется ей маской, а его настоящее лицо, «на котором в действительности отражались следы лет», прожитых им до встречи с нею и даже до того, как она родилась (он гораздо старше нее), «спрятано под этой маской» [Картер, 2005, с. 2]. Тут невольно вспоминается «готический» роман О. Уайльда – «Портрет Дориана Грея». Героиня ощущает неизменно сопровождающий маркиза «густой мужской запах кожи и пряностей» и отмечает его способность двигаться, несмотря на высокий рост и полноту, бесшумно. Он ассоциируется у нее со зверем и с растением: «Он был наделен странным, зловещим спокойствием мыслящего растения, подобного змееголовым лилиям, чьи белые, тугие на ощупь, словно кожаные, лепестки источают тяжелое благоухание» [Картер, 2005, с. 2]. У него «густой голос, похожий на гул колокола» [Картер, 2005, с. 4]. Ее чувства к нему изначально амбивалентны: ее и влечет к нему, и вместе с тем она испытывает отвращение и даже ужас.

Героиня знает, что маркиз был трижды женат и три месяца назад овдовел: жена его в результате несчастного случая погибла, когда в Бретани – в его поместье – каталась на лодке. Второй его женой была красавица с «загадочной грацией» (бывшая официантка в кафе на Монмартре) – известны ее портреты кисти художников-символистов: Пюви де Шаванна, Одилона Редона. Первая его жена была знаменитой оперной дивой, обладавшей великолепным голосом. Таковы три жертвы злодея в этой повести; героиня – четвертая.

Зловещую тональность повести почти с самого ее начала определяет сцена в театре, куда маркиз пригласил свою невесту послушать оперу Вагнера «Тристан и Изольда» – о роковой любви. И героиня признается, что, когда слушала арию “Liebestod” – «Смерть от любви» (а ей довелось слышать ее в блистательном исполнении первой жены маркиза), у нее «ныло и замирало» сердце, ей казалось, будто она действительно любит маркиза. И когда шампанское, принесенное «сказочным» лакеем в старинной ливрее и парике, переполнив бокал, пролилось ей на руки, очарованная, она подумала: «Чаша моя преисполнена», – возникает ироническая аллюзия на знаменитый библейский псалом (Пс 22:5) о щедрости Господней, но в роли «Господа» тут выступает маркиз. А читатель ощущает явное расхождение между ожиданиями юной девы и замыслом маркиза, для которого эта ария – часть ритуала в его отношениях с женами, предрекающая трагический исход.

Важный готический топос в повести – расположенный в Бретани на острове уединенный замок маркиза, куда они едут после бракосочетания: «загадочный, волшебный замок, стены которого вставали из пены, легендарное обиталище, где он когда-то был рожден. <...> Место нашего назначения, уготованное мне судьбой» [Картер, 2005, с. 1] (так возникает тема рока). Сойдя на безлюдном полуостанке (стоял ноябрь), героиня с маркизом поехали в туманно-пастельный пейзаж – песок, небо, сливающееся с океаном. Замок, который приливы и отливы отрезают от материка, кажется ей похожим на океанский лайнер, бросивший якорь. Она описывает «волшебное уединение» замка, с «его теряющимися в голубом тумане башнями, просторным двором, воротами с острыми шипами» [Картер, 2005, с. 5] – тут явна перекличка с замком Дракулы в знаменитом романе Брэма Стокера – втором важном

литературном источнике этой повести. Но замок у Картер прекраснее, чем у Стокера, ибо его видит в русле своих грез романтическая девушка. А в самом замке героиню обступает пугающее прошлое: со стен смотрят «бледные лица и черные глаза суровых предков, одетых в пышные сановные одежды» [Картер, 2005, с. 5].

Писательница мастерски использует прием – «усиления ожидания» (suspense) для нагнетания атмосферы ужаса. Она обыгрывает цветовую символику – белого и красного. В замке повсюду – белые лилии, их удушающим запахом словно пропитано все повествование. В спальне они наводят героиню на мысль о похоронном зале для бальзамирования. Она замечает, что толстое стекло кувшина с лилиями, стоящего возле кровати, «преломляло их сочные стебли так, что они становились похожими на руки – отрезанные руки утопленниц, плавающие в зеленоватой воде» [Картер, 2005, с. 11]. Она испытывает возбуждение и отвращение к бледной, грузной плоти своего мужа, напоминающей охапку белых лилий. А маркиз одержим ими и вообще – белым цветом, и настаивает, чтобы героиня – в театре, на свадьбе, перед казнью – была в платье из белого муслина. Белый цвет – символ смерти в повести. Видимо, Картер исходит из того, что именно белый – древний цвет траура, скорби у многих народов (в Англии, Франции, Японии, Индии).

Не менее зловец в повести цвет крови. Он фигурирует в названии повести, позднее героиня узнает, что старинное название замка маркиза – Кровавый. Пугающе алыми выглядят губы маркиза, контрастирующие с черной бородой и белым лицом. Тревожность вносят в повествование красные языки пламени в камине. Свадебный подарок маркиза – ожерелье из рубинов, имитирующее тонкую кровавую рану на горле. Оно напоминает о Дракуле, как и кровь в сцене утраты героиней невинности, а также мотив несмыслимой крови (как в «Макбете» Шекспира), неистребимо проступающей на ключе от тайной комнаты, которую героиня открыла несмотря на запрет маркиза и уронила там ключ в лужу крови. Маркиз, увидев на ключе кровь, приложил его ко лбу героини и на нем отпечатались красное пятнышко в виде сердечка, а ключ заблестел, как новый. Такой же красный знак появился на лбу героини романа Стокера «Дракула» – Мины Гаркер после того, как Дракула отведал ее крови и вообразил, что отныне она его жена.

Маркиз, как и Дракула, считает себя Господом, повелителем, а непослушание себе – грехом, заслуживающим казни. Примечательно, что это клеймо не исчезло у героини и после смерти маркиза; возможно, тут действовало «правило Дракулы»: в романе Стокера говорится, что Дракула (т.е. дьявол) может войти в дом, только если его пригласят; героиня повести добровольно вышла замуж за маркиза и по своей воле отдалась ему.

В повести есть и другие эпизоды, содержащие переключку с «Дракулой». В кабинете мужа в папке с надписью «Личное» героиня обнаружила открытку, а на ней – изображение деревенского кладбища, на котором какие-то мародеры-упыри в черном раскапывали могилу. На обороте этой открытки, называвшейся «Типичный трансильванский пейзаж», было написано: «По случаю свадьбы с потомком Дракулы – помни всегда: “высшее и единственное наслаждение любви – уверенность в том, что ты несешь зло”. <...> К.» [Картер, 2005, с. 13]. Имя третьей жены маркиза, румынской графини, – Камилла; возможно, по созвучию имен – тут переключка с женщиной-вампиром Кармиллой в одноименной новелле (1872) англо-ирландского писателя Джозефа Шеридана Ле Фаню. Здесь важно и то, что выясняется: маркиз – потомок Дракулы (в прямом или переносном смысле).

В повести очевиден дар Картер изображать фантастическое в сочетании с реальным. В этом обычно и находят ее сходство с латиноамериканскими «магическими реалистами». В интервью английскому критику, профессору университета Шеффилда Джону Хаффендену, она сказала: «Я люблю все сводить к материальной основе, как это ни парадоксально» – и проиллюстрировала свой метод ссылкой на метод Гарсиа Маркеса: «Одна из моих мексиканских подруг узнала Габриэля Гарсиа Маркеса в книжном магазине; ему это было так приятно, что он угостил ее чашкой кофе и признался, что прежде его так не узнавали. Она спросила его, как он написал сцену в романе “Сто лет одиночества”, где наголо остриженная девушка взлетает; и он рассказал, как смотрел в окно на свою жену, которая в патио развешивала простыни, и они так раздувались, что казалось, возносили ее прямо к небу: она поднималась ввысь! Этот образ, подлинно реальный, конкретный, зацепил его» [Haffenden, 1985, p. 92].

Повесть Картер построена на реальных, тщательно выписанных деталях. Так, маркиз прозаично и реалистично объясняет свой внезапный отъезд из замка во время медового месяца: надо ехать на шесть недель в Нью-Йорк – он, этот «древний» аристократ, – опытный бизнесмен, и на карту поставлены несколько миллионов.

Перед отъездом маркиз оставил своей юной жене связку ключей от всех комнат замка, и среди них ключ, как он сказал, от «ада» тайной комнаты, в которую он запретил ей входить. Посещение тайной комнаты героиней – классика литературной готики. Она обнаружила там колесо, дыбу и Железную Деву – «небольшой музей» извращенных пристрастий своего мужа. Посреди комнаты – зловещий гроб эпохи Ренессанса в окружении белых свечей, в его ногах – кувшин с большим букетом лилий. А в гробу – забальзамированная оперная дива с синими следами удушения на горле: «самое ужасное <...> ее мертвые губы улыбались!» [Картер, 2005, с. 15]. За катафалком – в подвешенном на невидимых нитях черепе, украшенном венком из белых роз, угадывалось лицо второй жены маркиза. А в металлическом панцире Железной Девы, внутри утыканном шипами, – румынская графиня, истекшая кровью. Это была «личная живодерня» маркиза [Картер, 2005, с. 16]. Героиня выбежала из комнаты, и дверь захлопнулась, словно «врата ада» [Картер, 2005, с. 15]. Так возникает типичный для готической прозы мотив преисподней и ее хозяина.

Присутствует в повести и мотив колдовства – потусторонней силы, он связан с опалом размером с голубиное яйцо, оправленным в старинное золото; этот старинный перстень в XVI в. королева Франции Екатерина Медичи подарила одному из предков маркиза, и с тех пор каждая невеста, вступавшая в замок, носила его, – и теперь его носит героиня. Он обладает колдовской силой и, вероятно, благодаря ему маркиз узнал о посещении женой запретной комнаты.

По ходу действия героиня все более ощущает происходящее как неотвратимый рок: «Я играла в игру, где каждый ход был предначертан судьбой столь же всемогущей, как и он (маркиз. – Т. К.), потому что он был воплощением этой судьбы» [Картер, 2005, с. 18].

Когда тайна маркиза раскрыта и он неожиданно возвращается в замок, героиня видит его по-новому. Картер и тут не отказы-

вається від характерної їй манери реально пояснювати відбуваюче. В його лицю героїня угадує *мрачне безум'я*, в якому жакаючий стыд сочєтался со страшним, порочним ликованием. Так виникає ще один готический мотив – безум'я, яке пояснює патологический феномен Синєй Бороде. И несмотря на охопавший ее страх, героїня, проявляя, казалось бы, немислимую в ее ситуацию чєловечность, не может не пожалеть маркиза: «Каким ужасно одиноким было это чудовище!» [Картєр, 2005, с. 19].

В повєсти много выразительных, создающих готическую атмосферу, «культурных аллюзий». Среди книг в библиотеке тома Элифаса Леви (1810–1875), французского оккультиста и таролога; роман Жориса Карла Гюисманса «Там внизу» (*Là-bas*, 1891) – о современных сатанистах, содержащий описание черной мессы; этот сатанистский обряд – антипод христианской литургии и профанирует прежде всего Святое Причастие. В замке немало картин художников-символистов – Гюстава Моро, известного своими мистико-мифологическими сюжетами («Жертва»), бельгийца Джеймса Энсора, также любившего мистические сюжеты («Глупые девы»), и др. Героїня обнаруживает в книжном шкафу коллекционную редкость – порнокнижку с картинками «Приключения Эулалии в гареме турецкого султана», опубликованную в Амстердаме в 1748 г. Маркиз – потомок либертинов.

В музыкальной комнате замка героїня находит подарок мужа, который ей, музыкантше, приятен, – картину одного из ранних фламандцев; на ней в примитивной манере изображена святая Цецилия, с пухлым и бледным личиком, играющая на небесном органе. С XVI в. эта святая стала у католиков покровительницей церковной музыки. Ей посвящали вокальные сочинения многие композиторы – Генри Пёрселл, Гендель, Шарль Гуно, Бенджамен Бриттен. Однако очевиден двойной смысл этого подарка: святая Цецилия умерла мученической смертью – таким образом, это предупреждение героине.

В повєсти несколько эротично-сексуальных сцен, в том числе сцена сладострастного ритуала раздевания невесты, в которой маркиз пробуждает «зататки развращенности».

Картєр ввєла в повесть героя, которого нет в сказке о Синєй Бороде, – это юный слепой настройщик роялей Жан-Ив (он – единственный, у кого в повєсти есть имя), сын кузнеца из деревни

напротив замка. Он любит музыку, восхищен игрой героини и, рискуя жизнью, остается с ней, даже когда ей грозит казнь, хотя знает, что маркиз убьет и его. Героиня замечает, что от его прикосновения в нее перетекает сила и у него простодушная и трогательная улыбка, тогда как маркиз вместо смеха издает глухой, дребезжащий звук [Картер, 2005, с. 10]. Вероятно, писательница ввела его в повесть для усиления противостояния маркизу, который кажется всемогущим, однако Картер намеренно противопоставляет ему силу в слабости совершающуюся (тут евангельская аллюзия: 2 Кор 12:9): юных героиню и полюбившего ее Жан-Ива, а также ее романтическую и смелую мать.

В сцене казни вновь внимание привлекает метод Картер, сочетающей реальные детали с вневременным дискурсом. Во дворе перед казнью героиню ждал палач – муж в модной, брендовой сорочке *от знаменитой лондонской фирмы «Тёрнбулл и Эсер»*, в руке он держал меч прадеда. А героиня вновь в белом муслиновом платье от ведущего *французского модельера 1910–1920-х годов Поля Пуаре*, который ввел женскую одежду свободного покроя вместо тесных корсетов.

Далее начинается продуманный маркизом ритуал казни, но яростный стук в ворота нарушил его. У ворот – мать девушки, которая после невразумительного телефонного звонка героини, почуввав неладное, примчалась из Парижа в замок (сначала на поезде, потом на лошади), – Картер опять все реалистично объясняет. И тут «сработал» упомянутый в начале повести допотопный револьвер – одним безупречным выстрелом мать пробила голову злодея.

Так, как и положено в готической прозе, зло наказано. Концовка повести, как в мелодраме, успокаивающе приятна для читателя: герои тихо и мирно живут втроем; большую часть богатства они отдали на благотворительные нужды; замок превращен в школу для слепых, содержимое кровавой комнаты предано земле или сожжено; героиня открыла в окрестностях Парижа музыкальную школу, но на лбу ее тревожно осталась печать злодея – красная отметина как напоминание об ужасах.

Невольно возникает вопрос: что побуждало писательницу, родившуюся и выросшую в Бэлхеме, довольно respectable районе на юге Лондона, во второй половине XX в. к созданию го-

тических триллеров, к изображению ужасов, насилия, безумия, эксцессов подсознания человека и его мощного сексуально-эротического начала, к использованию литературы как «второй реальности»?

Семья Анджелы принадлежала к среднему классу, отец ее – Хью Стокер, человек весьма эксцентричный, был журналистом, мать не работала, вела дом и была довольно невротичной женщиной, которая, с одной стороны, сдувала с дочери пылинки, а с другой – перекармливала, жестко контролировала ее и даже в свое время не позволила ей поступить в Оксфордский университет¹. Позднее Анджела писала (в частности, в романе «Волшебная лавка игрушек» (1967, экраниз. 1987) о безвоздушном рае, где невинность длится слишком долго. Когда Анджеле исполнилось 17 лет, она решила во что бы то ни стало освободиться от материнской опеки. Села на диету, сбросила лишний вес, начала курить и ругаться, шокируя консервативных родителей. Это был первый из целого ряда последующих ее шагов к самоутверждению.

Потом Анджела стала работать репортером в одной из местных газет Южного Лондона, в частности писала «музыкальные рецензии», и познакомилась с Полом Картером, инженером-химиком, любителем народной музыки, которого называла артистичным «битником 1950-х». В 1960 г., когда ей было 19, она вышла за него замуж, взяла его фамилию – так она «бежала» из родительской «клетки». В 1961 г. Полу предложили место преподавателя в Техническом колледже в Бристоле, Анджела поехала с ним. И в 1962 г. поступила в Бристольский университет, где изучала английскую литературу, антропологию, социологию и психологию; в частности, она хорошо знала работы В. Проппа и М.М. Бахтина. И хотя культурная жизнь Британии почти всегда сосредоточена в Лондоне, скука, как заметил английский писатель Питер Акройд, «способна пробудить даже самую сонную творческую жилку», и тут показательно, что банальность и «бедность послевоенной Британии спровоцировали музыкальный бум 1960-х» [Акройд, 2022, с. 433] и прежде всего появление поразительной, потрясшей мир рок-группы «Битлз» («Ливерпульской четверки»).

¹ Биографические факты приводятся по книге Э. Гордона «Сотворение мифа Анджелы Картер» [Gordon, 2016].

Возможно, именно банальность жизни в провинциальном, как и Ливерпуль, Бристоле заставила Картер особо оценить мир литературы, в которой она нашла магический источник, освящающий реальность и будоражащий воображение, и в своем творчестве она стала использовать литературные произведения как своеобразный фольклор – по ее словам, «фольклор образованных людей», что ныне рассматривается как феномен «интертекстуальности» (термин Ю. Кристевой) и специфика постмодернистской литературы. Литературная аллюзия для Картер – это ссылка на общий фонд знания, на «фольклор интеллигенции» [Haffenden, 1985, p. 82]. Заметим, что, когда Картер работала над романом «Любовь» (1971, рус. пер. 2002), она постоянно обращалась к В. Набокову – «за точностью», и Эмили Бронте – «за страстью». Вера Анджелы Картер в магическую силу литературы в жизни очевидна и в ее признании: «Я не собираюсь теперь писать роман о послеядерной катастрофе <...> это словно искушение провидения <...>. В 1950–1960-е годы была мода на послекатастрофные романы как своего рода пасторали, но ныне это просто невозможно: мы знаем об этом слишком много» [Haffenden, 1985, p. 95].

Жизнь с мужем оказалась для Картер новой «клеткой». Пол страдал депрессиями, мог молчать по нескольку дней, что производило на нее тяжелое впечатление и заставляло чувствовать себя необъяснимо виноватой. Однажды он не разговаривал с ней три недели. Примечательно, что первый же опубликованный ею в 1966 г. роман «Танец теней» был написан в готическом духе – об убийстве, которое происходит в городе, напоминающем Бристоль.

Творчество – литература – «спасло» Анджелу Картер. В 1969 г. она получила премию Сомерсета Моэма за свой третий роман «Несколько впечатлений» (1968). По условиям, установленным самим С. Моэмом, лауреат этой премии должен был совершить путешествие за границу. И Картер вновь бежала из «домашней клетки» – она уехала в Токио, по ее словам, позднее, – самый нескучный город в мире. Она жила там богемно, раскованно – с молодым японским писателем Созо Араки, потом ушла от него к девятнадцатилетнему корейцу. Два года в Японии (1970–1971), возможно, были самыми важными – «освобождающими», «расковывающими» – для ее личного и творческого развития. Там она написала два поразительных романа «Адские машины желаний

доктора Хоффмана» и «Фейерверк». Они были опубликованы позднее – в 1972 и 1974 гг. соответственно и стали яркими свидетельствами появления в литературе «феномена Анджелы Картер». Чувство личной свободы, независимости стало для нее источником свободы художественной.

Вернувшись в Британию в 1972 г., Картер поначалу поселилась в Лондоне и заинтересовалась движением за права женщин. В книге «Женщина по маркизу де Саду: опыт истории культуры» (1979) она представила маркиза де Сада как экземпляр «морального» порно, за что американская радикальная феминистка Андреа Дворкин назвала ее «псевдофеминисткой». Картер поддержала Кармен Галлил, основательница лондонского феминистского издательства «Вираго».

Вскоре после смерти матери (в 1969 г.) Анджела купила дом на юго-западе Англии – в Бате – курортном городке, известном термальными источниками (деньги на покупку ей одолжил отец). И там, в 1977 г., она вышла замуж за Марка Пирса (на 15 лет младше нее), строителя, мастера на все руки. Он рассказал Э. Гордону, как, можно сказать случайно, по просьбе Анджелы (он строил соседний дом) зашел к ней, чтобы починить водопровод, и остался навсегда. Фактически Марк и создал благоприятную обстановку для ее зрелой творческой жизни. В 1983 г. у них родился сын Александр, и последние десять лет были самыми счастливыми в жизни Картер (с семьей она вновь переехала на юг Лондона). В 1992 г. она умерла от рака легких (его диагностировали у нее в 1991 г.).

В духе эпохи постмодернизма Картер рассматривала все явления культуры в одном ряду – не иерархично. Ее проза содержит отклики на разные виды массмедиа, включая кинофильмы, рекламу. В принципе, творчество Картер можно рассматривать в русле теории о «симулякре и симуляции» французского культуролога Жана Бодрийяра [Baudrillard, 1981]; понятие симулякр он толкует как подобие отсутствующей действительности, как самореференциальный знак, основанный лишь на собственной реальности, как замену реальности «гиперреальностью», «постреальностью» посредством симуляции, стирающей грани между реальным и воображаемым (см. об этом также: [Маньковская, 2000, с. 56–68]). Действительно, роль воображения в творчестве Картер огромна, и

порой трудно выявить прямые связи с социальной реальностью, но опосредованно, что естественно для литературы, они, как мы видели, существуют.

Можно найти в творчестве Картер – например, в романе «Адские машины желания доктора Хоффмана» – художественное воплощение и теории деконструкции Жака Деррида: пространство Города в романе – яркий образец деконструкции субъектно-объектных отношений реальности в готическом духе; фантазия получает статус реальности.

Можно обнаружить и проявления постструктуралистского концепта «языка желания», разработанного Жилем Делёзом, в основе которого – представление о подсознательных импульсах, основанных на либидо, как движущих силах личности.

Такие виды интерпретации возможны и интересны – как «интеллектуальные построения», но, учитывая специфику британской культуры и, в частности, британской литературной критики, производят впечатление попытки прийти «со своим уставом в чужой монастырь» (недаром в английском существует эквивалент этой русской поговорки: *When in Rome, do as the Romans do*). Дело в том, что в британской литературной критике в процессе шестивекового, с XV в., существования сформировались свои стойкие традиции, своя «островная модель», допускающая вариации, отклонения, но сопротивляющаяся проникновению чужеродной материи, а именно таковой стала для нее в XX в. «теория» в ее структуралистском и постструктуралистском вариантах. Радикальные теоретические новшества, появившиеся во Франции в середине 1960-х годов, пересекли Ламанш и преодолели «таможенные» барьеры в умах в 1970-е годы. Эти теории содержали радикальный вызов традиционной английской культуре с ее особенностями – эмпиризмом, морализмом, гуманизмом, которые меньшая часть английских литературоведов (обычно «левой ориентации») считает пороками, большая – достоинствами (см. об этом: [Красавченко, 2001, с. 166–179]), ибо (не без оснований) убеждена в том, что явление всегда богаче «закона».

Сама Картер, достаточно литературно искушенная, к тому же свободно владевшая французским, немецким языками, преподававшая писательское мастерство в университете Шеффилда, читавшая лекции по литературе в США (Брауновский университет),

в Австралии (университет Аделаиды), вполне в английском духе была против «классификаций» своего творчества и отрицала принадлежность к какому-либо направлению, даже к «магическому реализму»: ей казалось нелепым употреблять этот термин вне контекста латиноамериканской литературы. Иногда прозу Картер, подобно латиноамериканской прозе, называют необарочной; но сама она употребляет термин «маньеризм», обычно применяемый к литературе конца XVI в. (закату Возрождения). Видимо, ей казалось, и не без оснований, более органичным воспринимать свое творчество как феномен литературной традиции, идущей от литературы эпохи Возрождения.

Список литературы

1. *Акройд П.* История Англии. Новая эпоха: от конца Викторианской эпохи до начала третьего тысячелетия / пер. с англ. В.А. Ионовой. – Москва : КоЛибри : Азбука-Аттикус, 2022. – 672 с.
2. *Картер А.* Кровавая комната / пер. О. Акимовой // LibCat.Ru : электронная библиотека. Анджела Картер: Кровавая комната. – [2005]. – С. 1–22. – URL: <https://libcat.ru/knigi/proza/sovremennaya-proza/21330-andzhela-karter-krovavaya-komnata.html> (дата обращения: 10.06.2023).
3. *Красавченко Т.Н.* Традиция против теории: английская литературная критика // Наука о литературе в XX веке : (история, методология, литературный процесс) : сб. статей. – Москва : ИНИОН РАН, 2001. – С. 166–179.
4. *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. – 347 с.
5. *Baudrillard J.* Simulacres et simulation [Симулякры и симуляция]. – Paris : Galilée, 1981. – 230 p.
6. *Carter A.* The War of dreams [Война грез]. – New York : Harcourt, Brace & Jovanovich, 1974. – 288 p.
7. *Gordon E.* The Invention of Angela Carter : A Biography [Миф сотворения Анджелы Картер : биография]. – London : Chatto & Windus, 2016. – 544 p.
8. *Haffenden J.* Novelists in interview [Интервью с романистами]. – London : Methuen, 1985. – 328 p.
9. *Rushdie S.* Angela Carter, 1940–92: a very good wizard, a very dear friend [Анджела Картер, 1940–92: мастер волшебства, очень дорогой друг] // The New York Times. – 1992. – March 8.