

ФГБОУ ВПО «САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ЖУРНАЛИСТИКИ

На правах рукописи

ЛИПЧАНСКАЯ ИРИНА ВЛАДИМИРОВНА
ОБРАЗ ЛОНДОНА В ТВОРЧЕСТВЕ ПИТЕРА АКРОЙДА

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(английская литература)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, доцент
Кабанова Ирина Валерьевна

Саратов – 2014

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Концепции города в современном гуманитарном знании	19
1.1. Урбанизм в социологии и философии	19
1.2. Поэтика города в литературоведении	40
Глава 2. Становление образа Лондона в романах Акройда	55
2.1. «Великий лондонский пожар»: введение в Лондон Акройда	55
2.2. Развитие концепции Лондона в романе «Хоксмур»	73
Глава 3. Зрелая концепция Лондона в творчестве Акройда	98
3.1. «Дом доктора Ди»	98
3.2. «Повесть о Платоне»	121
Глава 4. «Лондон. Биография» как итоговый образ Лондона в творчестве П. Акройда	140
Заключение	165
Список литературы	170

Введение

Имя Питера Акройда (Peter Ackroyd, 5.10.1949) воспринимается на родине и в мире в одном ряду с такими известными британскими писателями, как Дж. Барнс, М. Эмис, Й. Макьюэн. Более плодовитый, чем его современники, Акройд завоевал широкую популярность у читателей и пользуется признанием критики в качестве ведущего представителя английского постмодернизма.

Чрезвычайно замкнутый образ жизни, целиком подчиненный литературной работе, объясняет объем его творческой продукции, который уже втрое превышает наследие Шекспира. Акройд смолоду работал исключительно быстро, давно взял в привычку работать над тремя книгами одновременно. С 1980 г. он опубликовал 15 биографий деятелей английской и американской культуры от Эзры Паунда до Уилки Коллинза (2012)¹; с 1982 по 2013 – 17 романов²; с 2003 к его прочим опытам в жанре нон-фикшн³ добавились 8 популярных книг по мировой истории и истории Англии для детей и подростков, и завершение шеститомной «Истории Англии»⁴ в 2023 г. предсказывают как утверждение его в качестве Гиббона наших дней. С началом XXI в. основная творческая активность Акройда разворачивается в

¹ Ezra Pound and His World (1980), T. S. Eliot (1984), Dickens' London: An Imaginative Vision (1987), Dickens (1990), Introduction to Dickens (1991), Blake (1995), The Life of Thomas More (1998), Dickens: Public Life and Private Passion (2002), Chaucer (2004), Shakespeare: A Biography (2004), Turner (2005), Newton (2008), Poe: A Life Cut Short (2008), Wilkie Collins (2012).

² The Great Fire of London (1982), The Last Testament of Oscar Wilde (1983), Hawksmoor (1985), Chatterton (1987), First Light (1989), English Music (1992), The House of Doctor Dee (1993), Dan Leno and the Limehouse Golem (The Trial of Elizabeth Cree) (1994), Milton in America (1996), The Plato Papers (1999), The Mystery of Charles Dickens (2000), The Clerkenwell Tales (2003), The Lambs of London (2004), The Fall of Troy (2006), The Casebook of Victor Frankenstein (2008), The Canterbury Tales – A Retelling (2009), Three Brothers (2013).

³ London: The Biography (2000), Albion: The Origins of the English Imagination (2002), Thames: Sacred River (2007), The English Ghost (2010), London Under (2011).

⁴ A History of England, v.1 Foundation (2011), A History of England, v.2 Tudors (2012).

основном в жанрах нон-фикшн; промежутки между романами увеличиваются до четырех лет, тогда как начале девяностых годов он издавал по роману ежегодно. Параллельно в критической репутации Акройда-романиста наблюдается очевидный спад; рецензенты последних романов упрекают их в схематизме, самоповторах, в утрате интенсивности авторского видения⁵. Добровольное затворничество в Лондоне, который он почти не покидает, отсутствие новых впечатлений, возраст, – это факторы, которые отчасти объясняют идущие в творчестве Акройда кризисные процессы. Но не существует ли, помимо этих очевидных внешних факторов, каких-то факторов внутренней творческой эволюции Акройда, которые определяют ее нынешнюю стадию? Это рамочный вопрос предпринимаемого исследования, и ответ на него мы предполагаем найти в исследовании центрального для творчества писателя образа Лондона, как он формировался в романах и историко-документальной прозе писателя.

Исследователи не могли пройти мимо того бросающегося в глаза обстоятельства, что место действия подавляющего большинства его произведений – его родной Лондон, и редкая монография об Акройде обходится без цитирования его слов о том, что он видит себя наследником давней традиции «лондонских визионеров». Существуют специальные работы, анализирующие функции образа английской столицы в одном или нескольких романах писателя. **Научная новизна** предпринимаемого исследования состоит в том, что здесь впервые предпринимается попытка рассмотрения эволюции образа Лондона на всем протяжении романного

⁵ Например: «стиль, образность, повествование – все здесь небрежно, клишировано, иногда трудно отличить пастиш от того, что пастишем не является. Роман рассчитывает на создание визионерской атмосферы, но зачастую ему не хватает для этого интенсивности. ... читателю предстает скорее статистическое описание: персонажи не конкретные люди, а «лондонцы». Но все это не вызывает ощущения обмана до тех пор, пока «Три брата» не раскрываются не как роман, а как всего лишь схема для романа – и значительно более объемного». Harrison, John M. *Three Brothers* by Peter Ackroyd – Review. //The Guardian, Thursday October 3, 2013. Электронный ресурс. <http://www.theguardian.com/books/2013/oct/03/three-brothers-peter-ackroyd-review>

творчества Акройда и утверждается, что именно развитие образа Лондона является ключом к эволюции Акройда-романиста.

Актуальность диссертации обеспечивается высокой востребованностью произведений Акройда, необходимостью целостного осмысления его творчества, а также растущей популярностью исследований репрезентаций урбанистического пространства в литературном произведении.

Теоретико-методологической базой исследования служат классические литературоведческие работы по анализу художественного пространства литературного произведения и поэтике города в литературе (М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова)⁶, по теории утопии (К. Мангейма)⁷ и постмодернизму (Ф. Джеймисона, Л. Хатчен др.)⁸. В работе используется совокупность традиционных для академического литературоведения методов содержательно-формального анализа художественного текста, элементы жанрового анализа, диахронический метод в обрисовке эволюции творчества писателя.

Материал исследования будет ограничен романами Акройда; из историко-документальных жанров мы возьмем только его историю Лондона «Лондон. Биография». Конечно, и в его биографиях Диккенса, Блейка, Тернера и пр. действие также разворачивается в Лондоне, но в биографиях писателей авторское внимание сосредоточено, как положено в этом жанре, на объекте биографического описания, тогда как в романах со всей очевидностью проступает центральное место образа Лондона. Исследуемые романы («Великий лондонский пожар», «Хоксмур», «Дом доктора Ди», «Повесть о Платоне») являются наиболее показательными для каждого этапа творчества Акройда. В «Великом лондонском пожаре» (1982) закладываются

⁶ См.: Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С.234-407; Лотман Ю. М. Город и время // Метафизика Петербурга. СПб.: Эйдос, 1993. С. 84-94; Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство-СПБ, 2003.

⁷ Мангейм К. Идеология и утопия// Утопия и утопическое мышление. М.: Прогресс, 1991. С. 113-169.

⁸ См.: Hutcheon Linda. The Politics of Postmodernism. Routledge, 2002; Jameson Frederic. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. Duke University Press Books, 1991.

основные темы и мотивы в образе Лондона, которые получают дальнейшее развитие в более поздних романах. Роман «Завещание Оскара Уайльда» (1983) содержит лондонские сцены в ретроспекции, кроме того, этот роман стоит на границе с биографическими опытами Акройда, так же, как роман «Чаттертон», следующий сразу за рассматриваемым «Хоксмуром» (1985). На страницах романа «Хоксмур» обретает форму оригинальная акройдовская концепция Лондона. Действие в «Первом свете» (1989) разворачивается на археологических раскопках вдали от Лондона. «Английская мелодия», несомненно, визионерский роман, но в нем подчеркнута на первый план выведена проблема национальной идентичности. В период зрелого творчества писателя образ британской столицы завершает свое формирование, что находит наиболее полное выражение в романе «Дом доктора Ди» (1993). Роман избран в качестве лучшего образца исторического детектива, где образ Лондона играет большую роль, чем в сходном в жанровом отношении «Процессе Элизабет Кри» (1994). Сатирическая историческая фантазия «Милтон в Америке» (1996) разворачивается в Новом Свете; в романе обозначается поворот в творчестве Акройда к пессимизму и нарастание сатирического пафоса, что вполне проявится в «Повести о Платоне» (1999). В «Повести о Платоне» Акройд предпринимает попытку воплотить свою идею идеального города. Следующие за «Повестью о Платоне» романы не приносят существенно новых свойств в образ Лондона, играя с приемами и концепциями, опробованными ранее: «Кларкенуэлльские рассказы» (2003) – все тот же исторический детектив, на сей раз лишенный мистического элемента, композиционно прямо отсылающий к «Кентерберийским рассказам» Чосера; «Лондонские сочинители» (2004), «Журнал Виктора Франкенштейна» (2008) – сами названия произведений подчеркивают их опору на литературных предшественников; хотя в обоих романах Лондон – основное место действия, он становится историко-литературной реконструкцией, функционирование образа обедняется по сравнению с романами 1980-90-х гг. Действие «Трех братьев» (2013)

разворачивается в Лондоне 1950-70-х гг., но главному герою насквозь открыто прошлое столицы; художественное время решено здесь аналогично «историческим детективам» писателя. Поэтому для развернутого анализа мы сосредоточиваемся на тех романах Акройда, в которых происходили концептуальные сдвиги в образе Лондона.

В англоязычной критике творчество Акройда разработано весьма основательно. Зарубежных исследователей творчества писателя можно условно разделить на две группы, подходы и языки описания которых ни в чем не пересекаются. Первая группа (Р. Бредфорд, А. Ли, Б. Макхейл, Н. Реннисон⁹) считает П. Акройда постмодернистом и стандартно вычленяет характерные для постмодернизма черты его писательской манеры. Вторая группа, малочисленная, но для нас более значимая, ищет объяснение специфики творчества Акройда, вслед за самим писателем, в его принадлежности к особой традиции английской литературы – к традиции «лондонского визионерства».

Критическая рецепция произведений Акройда начиналась в рамках теории поэтики постмодернизма. Первая монография, посвященная творчеству П. Акройда, написана Лаурой Джиованнелли¹⁰ в 1996 г. Вышедшее на итальянском языке исследование состоит из 4 частей, где анализируются принципы повествования в романах «Великий лондонский пожар» и «Завещание Оскара Уайльда», эксперименты со временем в «Хоксмуре» и «Доме доктора Ди», миф «Чаттертона», а также метанарративы романов «Первый свет» и «Английская мелодия».

Творчеству П. Акройда посвящены две книги Сьюзен Онеги. В первой анализируется его отношение к английской католической культурной

⁹ Bradford Richard. *The Novel Now: Contemporary British Fiction*. Blackwell, 2007; Lee Alison. *Realism and Power: Postmodern British Fiction*. Routledge, 1990; McHale Brian. *Postmodernist Fiction*. Routledge, 1987; Rennison Nick. *Contemporary British Novelists*. Routledge, 2005.

¹⁰ Giovannelli Laura. *Le vite in Gioco: Le prospettive ontologica e autoreferenziale nella narrative di Peter Ackroyd*. ETS Pisa, 1996.

традиции, к истории и Лондону¹¹. Во второй представлен подробный анализ девяти романов писателя, созданных до 1998 года, а также его поэзии и критических работ, утверждается положение Акройда как одного из ведущих писателей, работающих в жанре историографической метапрозы. Отмечая, что романы Акройда соответствуют всем критериям историографической метапрозы, выдвинутому Линдой Хатчен, Онега обращает внимание на его специфическую чуткость. Исследование С. Онеги проливает свет на наиболее сложные и важные для нас аспекты творчества Акройда: связь мифа, магии и метапрозы в его романах.

Укко Ханнинен рассматривает проблему интертекстуальности в творчестве Акройда¹². Согласно ученому, в своих романах Акройд переписывает литературную историю Великобритании, используя тексты предшествующих авторов как материал для своих книг. У. Ханнинен называет творчество П. Акройда «литературной критикой в форме романа: его книги – это образцы постмодернистской метапрозы, которые ссылаются не только друг на друга, но на критику и литературу прошлого вообще»¹³. На материале трех романов («Завещание Оскара Уайльда», «Чаттертон» и «Процесс Элизабет Кри») У. Ханнинен показывает, что Акройд порывает с литературным реализмом, разоблачая его как миф и условность, а также вскрывает конвенциональную природу понятий «исторической правды» и «романтической оригинальности».

Исследование Анке Грундман посвящено проблеме времени в одном из самых известных романов писателя «Хоксмур»¹⁴. Она показывает, как в произведении нарушается линейность повествования, рассматривает

¹¹ Onega Susana. Peter Ackroyd. The Writer and his Work. Northcote House, the British Council, 1998.

¹² Hänninen Ukko. Rewriting Literary History: Peter Ackroyd and Intertextuality. 1997 [Электронный ресурс] URL: <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/engla/pg/hanninen/contents.html> (дата обращения: 08.04.2011).

¹³ Ibid.

¹⁴ Grundmann Anke. The Concept of Time in Peter Ackroyd's "Hawksmoor". 2000 [Электронный ресурс]. URL: <http://books.google.ru/books?id=tR73TOJ-CVYC>. (дата обращения 10.04.2009).

прототипа Николаса Дайера из романа, исторического Николаса Хоксмуре, а также утверждает, что персонажи романа являются конструктом из повторяющихся характеристик, биографий и мировоззрений. А. Грундман тщательно анализирует образ Николаса Дайера как персонажа, наиболее тесно связанного с концепцией времени в романе, и приходит к выводу, что время в «Хоксмуре» оказывается не линейным, а циклическим, что подчеркивается многочисленными сюжетными повторами и параллелями.

В книге «Питер Акройд: абсурдный и запутанный текст» Дж. Гибсон и Дж. Вулфрис¹⁵ с помощью постструктуралистской деконструкции подчеркивают «преднамеренное использование трюков, разыгрывание ролей, пантомиму, палимпсест, пародию, пастиш, интертекстуальную референтность»¹⁶ романов Акройда. Основная часть работы посвящена исследованию авторского стиля в таких романах, как «Великий лондонский пожар», «Завещание Оскара Уайльда», «Английская мелодия», «Первый свет», «Мильтон в Америке». В заключительной части книги рассматривается образ Лондона в биографиях Диккенса, Блейка и Томаса Мора, а также в романах «Дом доктора Ди», «Процесс Элизабет Кри» и «Повесть о Платоне». Являясь самостоятельным персонажем книг Акройда, образ Лондона оказывается чрезвычайно многогранным, «не поддающимся определению, так как является ничем иным, как снова и снова перенастраиваемыми и звучащими голосами, текстами, отголосками самого себя»¹⁷.

Напрямую исследованиям города у Акройда посвящены работы К. Херманссон, А. Линка, А. Кольтон-Зонненберг, Б. Г. Саглам. Кейси Херманссон¹⁸ исследует образ города как палимпсеста в «Чаттертоне»,

¹⁵ Gibson Jeremy, Wolfreys Julian. Peter Ackroyd: The Lucid and Labyrinthine Text. Macmillan Press LTD, 2000.

¹⁶ Ibid. P. 2.

¹⁷ Ibid. P. 210.

¹⁸ Hermansson Casie. The City as Intertext: London in Peter Ackroyd's novel "Chatterton" // The Image of the City in Literature, Media, and Society/ ed. by W. Wright, S. Kaplan. The Society, 2003. P. 204-207.

утверждая, что его слои работают так же, как механизм интертекстуальности романа. Опираясь на теоретические работы А. Лефевра, Ю. Кристевой и М.М. Бахтина, Алекс Линк¹⁹ анализирует готические элементы в образе Лондона на страницах «Хоксмур».

Бестселлер «Лондон. Биография» стал предметом исследования Аны Кольтон-Зонненберг²⁰ «Слоеный пирог: репрезентации Лондона в «Городе сознания» Пенелопы Лайвли и «Лондоне. Биографии» Питера Акройда». Сопоставлением художественного и документального текстов исследовательница опровергает идею единой, общепринятой версии исторического прошлого и демонстрирует, как образ Лондона конструируется из различных компонентов (прошлого и настоящего времени, пространств памяти и т.п.).

Глубокий анализ интертекстуальной природы образа Лондона содержит монография Беркем Г. Саглам «Репрезентации Лондона в романах Питера Акройда: мистический вечный город»²¹. На материале романов «Чаттертон», «Дом доктора Ди», «Дан Лено и голем из Лаймхауса» и «Хоксмур» автор утверждает, что пространство Лондона нарративизируется. Саглам пишет, что акройдовский «Лондон одновременно выдуманый и реальный, потому что читатель заранее знаком с ним по другим текстам»²².

Отметим, что основной подход, которого придерживается большинство исследователей, – иллюстрирование постмодернистских принципов поэтики у Акройда – идет вразрез с неоднократно высказанной писателем индифферентностью к постмодернизму.

Вторая группа критиков вписывает Акройда в визионерскую традицию английской литературы, в традицию Милтона, Чаттертона, Блейка, Диккенса.

¹⁹ Link Alex. “The Capitol of Darkness”: Gothic spatialities in the London of Peter Ackroyd’s “Hawksmoor”// Contemporary Literature. 2004, №3. P. 516-537.

²⁰ Colton-Sonnenberg Ana. Layer-Cake – the Representations of London in Penelope Lively’s “City of the Mind” and Peter Ackroyd’s “London: the Biography”. 2007.

²¹ Saglam Berkem. Representations of London in Peter Ackroyd’s Fiction. “Mystical City Universal”. Edwin Mellen Press, 2012.

²² Ibid. P. 20.

Вычленение этой группы авторов, принадлежащих к разным историческим эпохам, идет на основании общего им всем особого метафизического взгляда на Англию, элементов мистицизма в репрезентации Лондона. Основными фигурами в этой традиции считаются У.Блейк и Ч.Диккенс; ее сегодняшние представители – Йэн Синклер, Майкл Муркок и, конечно, П.Акройд, авторы произведений, где Лондон предстает в качестве единственного в своем роде города, сакрального центра мира, средоточия трансцендентных энергий. Понятие «визионерской традиции» отсутствует в российской англистике, однако наиболее ценные для нас наблюдения и умозаключения по поводу творчества Акройда содержатся в работах исследователей, видящих в писателе прежде всего визионера.

Книга Барри Льюиса «Мои слова – эхо: обладание прошлым в творчестве Питера Акройда»²³ – наиболее полное на сегодняшний день исследование творчества писателя, которое охватывает его поэтические сборники, романы и биографии, вышедшие в свет до 2006 г. В вводной части книги автор дает информацию о биографии Акройда, влиянии, которое оказало на его творчество католическое детство и годы учебы. В основной части исследования Б. Льюис анализирует романы и биографии писателя в хронологической последовательности, рассматривая взаимное влияние этих жанров друг на друга. В каждом из произведений он выявляет основные темы творчества писателя, в том числе: Лондон и английскость, визионерская и католическая традиции, парадоксы времени и истории. Две заключительные части книги посвящены критическому восприятию творчества П. Акройда на Западе. С точки зрения Барри Льюиса, Лондон занимает центральное положение в творчестве писателя: «Лондон – не пассивное место действия в его книгах, но инстанция, определяющая

²³ Lewis Barry. My Words Echo Thus: Possessing the Past in Peter Ackroyd. The University of South Carolina Press, 2007.

развертывание событий на улицах, в пригородах, переплетение событий в извивах времени»²⁴.

Статус П. Акройда как визионера, писателя, обладающего особым видением культуры, утверждается в исследовании Эдварда Дж. Ахерна «Современный английский визионер: «Хоксмур» Питера Акройда и «Страсти новой Евы» Анжелы Картер»²⁵. Автор анализирует «Хоксмур» с точки зрения оккультизма и апокрифической традиции. Нарративные тактики, применяемые Акройдом, могут использовать реальную географию города или его «литературную географию», места, запечатленные в произведениях английской литературы, с целью нарушения реалистического временного порядка событий, концепции однолинейного времени. По мнению Э. Ахерна, в «Хоксмуре» утверждается возможность перехода в пределы неизведанного через опыт невозможного или невыразимого, трансформирующего время и пространство, личность и язык.

Адриана Неагу предлагает взгляд на Акройда «с континента», из Западной Европы²⁶. По ее мнению, важность Акройда заключается, прежде всего, в диалоге индивидуальной и коллективной памяти, культурной идентичности и различия, новизны и традиции, который разворачивается в его произведениях²⁷. А. Неагу сосредоточивается на документальном творчестве писателя, а именно на его лекциях, книгах «Лондон. Биография» и «Альбион: истоки английского воображения» и некоторых биографиях. Неагу как бы уточняет мысль С.Онеги об исключительности Акройда как «духовного писателя» в литературном пейзаже постмодернизма с его

²⁴ Ibid. P. 181.

²⁵ Ahern Edward J. The Modern English Visionary: Peter Ackroyd's "Hawksmoor" and Angela Carter's "The Passions of New Eve" // Twentieth Century Literature. Winter, 2000. [Электронный ресурс].
URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0403/is_4_46/ai_75141044. (дата обращения: 10.04.2009).

²⁶ Neagu Adriana. Peter Ackroyd's Englishness: a continental view // Contemporary Review. Summer, 2006. [Электронный ресурс]
URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m2242/is_1681_288/ai_n16691318 (дата обращения: 10.04.2009).

²⁷ Ibid.

тотальной иронией, замечая, что он создает не «метанарратив, а культурную мечту, которая свидетельствует об абсолютной убежденности в необходимости цельности»²⁸.

Книга «Лондон в литературе: визионерские картографии мегаполиса» под редакцией С. Онеги и Джона Стотсбери²⁹ включает в себя несколько эссе, посвященных творчеству П. Акройда. Сильвия Мергенталь³⁰ исследует роман «Процесс Элизабет Кри», обращая внимание на те пространственные пункты, «узлы» британской столицы, где нарушается привычное течение времени. Жан-Мишель Ганто³¹ проводит исследование метафорических элементов, подчеркивающих гетерогенность Лондона в книге «Лондон. Биография». С. Онега³² сравнивает утопию Лондона в «Повести о Платоне» с поэмой Блейка «Иерусалим».

В отечественной критике творчество Питера Акройда исследуют, преимущественно с позиций постмодернизма, В.В. Струков, Н.А. Соловьева, Ю.С. Райнеке, О.А. Наумова, Л.Ф. Хабибулина и др.

Первое в отечественном литературоведении монографическое исследование творчества Питера Акройда принадлежит В.В. Струкову³³. На материале романов 1980-90-х гг. исследуется саморефлексивный роман и широкий круг связанных с этим понятием проблем. В.В. Струков утверждает постмодернистскую природу творчества писателя, высокую степень интертекстуальности его произведений.

²⁸ Ibid.

²⁹ London in Literature: Visionary Mappings of the Metropolis/ ed. by Susana Onega, John Stotesbury. University of Heidelberg Press, 2002.

³⁰ Mergenthal Silvia. "Whose City?" Contested spaces and contesting spatialities in contemporary London fiction // London in Literature: Visionary Mappings of the Metropolis/ ed. by Susana Onega, John Stotesbury. University of Heidelberg Press, 2002. P. 123-139.

³¹ Ganteau Jean-Michel. "London: The Biography", or, Peter Ackroyd's Sublime Geographies // London in Literature: Visionary Mappings of the Metropolis/ ed. by Susana Onega, John Stotesbury. University of Heidelberg Press, 2002. P. 211-231.

³² Onega Susana. "The Plato Papers": Peter Ackroyd's 'Contrary' to Blake's "Jerusalem" // London in Literature: Visionary Mappings of the Metropolis/ ed. by Susana Onega, John Stotesbury. University of Heidelberg Press, 2002. P. 183-209.

³³ Струков В.В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда (к проблеме британского постмодернизма). Воронеж: Полиграф, 2000.

Е.В. Ушакова и А.В. Шубина обращаются к проблеме биографического жанра у Питера Акройда³⁴. Классифицируя формы биографизма в его творчестве, Е.В. Ушакова вписывает его в традицию английской биографической прозы. В работе А.В. Шубиной системно представлено формирование определяющих черт поэтики современной английской биографии. По мнению автора, Акرويد наполняет знакомую жанровую форму новым содержанием – «поиском смысла индивидуальной жизни и творчества»³⁵, что воплощает его идею о новых путях исследования национальной истории и культуры.

Исследование Е.Г. Петросовой³⁶ посвящено концепции «английскости» у П. Акройда («Лондон. Биография», «Альбион: Истоки английского воображения») и Г. Свифта. Разграничивая понятия «английскость» и «английская национальная идентичность», через анализ романов П. Акройда автор иллюстрирует особенности английского национального сознания, в основе которого лежит опора на традицию и взгляд в прошлое.

Жанровое своеобразие романов П. Акройда изучают Ю.С. Райнеке, Я.С. Гребенчук, С.Г. Шишкина, О.Ю. Ахманов. Ю.С. Райнеке³⁷ исследует жанр историографического романа на примере романов «Чаттертон» и «Первый свет». Я.С. Гребенчук³⁸ рассматривает роман «Чаттертон» как образец «филологического романа». Проблемы синтеза литературы и других видов

³⁴ Ушакова Е.В. Литературная биография как жанр в творчестве Питера Акройда: дис. ... канд. филол. наук. СПб, 2001; Шубина А.В. Проблема биографического жанра в творчестве Питера Акройда: дис. ... канд. филол. наук. СПб, 2009.

³⁵ Шубина А.В. Проблема биографического жанра в творчестве Питера Акройда: дис. ... канд. филол. наук. СПб, 2009.

³⁶ Петросова Е.Г. Концепция "английскости" в современном постмодернистском романе (Г. Свифт, П. Акرويد): дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.

³⁷ Райнеке Ю.С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия): дис. ... канд. филол. наук. М, 2002.

³⁸ Гребенчук Я.С. Проблема «филологического романа» в английской литературе («Попугай Флобера» Дж. Барнса, «Чаттертон» П. Акройда, «Одержимость» А. Байет): дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2008.

искусств на примере творчества П. Акройда изучает Н.С. Бочкарева³⁹. В монографии С.Г. Шишкиной «Повесть о Платоне» рассматривается как пример постмодернистской интерпретации жанра антиутопии⁴⁰. Автор анализирует «микротексты» и мистификации, которыми наполнен роман, роль слова в нем. В исследовании Ю.В.Ахманова⁴¹ «Хоксмур», «Дом доктора Ди», «Процесс Элизабет Кри» рассматриваются как образцы детективной прозы. Писатель предстает продолжателем традиции английского детектива, восходящего к жанрам готического, сенсационного и ньюгейтского романов.

Исследователь национального мифа в английской литературе второй половины XX в. Л.Ф. Хабибулина⁴² обнаруживает ядро современного национального мифа в художественной репрезентации Лондона (рассматривается роман «Дом доктора Ди»), который оказывается городом-лабиринтом, пространством, состоящим из локусов, в которых «просвечивается» исторический Лондон.

Таким образом, при всем обилии замечаний и наблюдений о месте Лондона в романах Акройда ни в западной, ни в отечественной критике пока не предпринимались попытки многоаспектно исследовать сквозную эволюцию этого образа.

Объектом нашего исследования является взаимосвязь образа Лондона в художественных произведениях Питера Акройда XX в., а также в документальной книге «Лондон. Биография», с общей эволюцией творчества писателя. **Предмет** исследования – концепция Лондона у Акройда, способы

³⁹ Бочкарева Н.С. «Парадокс об актере» в романе П.Акройда «Последнее завещание Оскара Уайльда» // Проблемы творческого освоения действительности в литературе Великобритании. М.: Лит. ин-т им. А.М.Горького, 2004. С. 21–28.

⁴⁰ Шишкина С.Г. Истоки и трансформация жанра литературной антиутопии в XX в. Иваново: Ивановский гос. химико-технолог. ун-т, 2009; Шишкина С.Г. Образ истории в постмодернистской литературной антиутопии (Дж. Барнс, П.Акرويد) // Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ. Вып. 1. 2006. С. 196-202.

⁴¹ Ахманов Ю.В. Жанровая стратегия детектива в творчестве Питера Акройда: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2011.

⁴² Хабибуллина Л. Ф. Национальный миф в английской литературе второй половины XX в.: дис. ... докт. филол. наук. Казань, 2011.

ее художественного воплощения, приемы создания образов городского пространства.

Цель исследования – комплексный анализ образа Лондона в художественном и документальном творчестве Питера Акройда.

Из поставленной цели вытекают следующие **задачи**:

- обозначить современные концепции мегаполиса в философии, социологии, их влияние на литературоведение, тем самым создав теоретическую основу для практического исследования;
- рассмотреть способы создания образа Лондона;
- проследить его эволюцию в творчестве П. Акройда XX в.;
- определить роль Лондона как основной темы творчества писателя.

Положения, выносимые на защиту:

1. Эволюция образа Лондона является ключом к романному творчеству П. Акройда, объясняет внутренние закономерности его писательского развития.

2. В ранних романах Акройд опирается на традицию «лондонских визионеров», из которых важнейшим для него был Ч. Диккенс. Складывается образ современного города, где изображение реальной топографии, архитектуры, уличной жизни уступает место интересу к духовно-символическим сторонам Лондона, которые автор конструирует из лондонского текста английской литературы.

3. В лондонских «исторических детективах», занимающих центральное место в творчестве Питера Акройда, Лондон дается одновременно в двух временных планах, прошлого и настоящего, которые в движении навстречу друг другу выражают авторскую идею Лондона как самостоятельной трансцендентной сущности, содержащей в себе все, что было, есть и будет.

4. В образе Лондона зрелого периода творчества Акройда воплощена его теория «локальных императивов» (духа места, *genii loci*).

Лондон подземный, ритуалистический, демонический и оргиастический ярко выражает отношение П. Акройда к современности как к феномену прозаическому, художественно малоинтересному. Подлинный Лондон Акройда – безграничное пространство вечности, вместилище древних культов, тайного знания, экстатическое, мистическое пространство. Автор чужд историзму; его опора на интуитивные, дорационалистические формы сознания является формой критики современности. Временной пласт будущего – эпохи «света Лондона» – только намечается в этих романах в форме единичных, ослепительно ярких и потому невнятных видений, но само их присутствие отчасти компенсирует преобладающий мрачный характер образа города.

5. Утопию Лондона будущего автор разворачивает крупным планом в поворотном романе «Повесть о Платоне» и получает антиутопию. Построенный из света Лондон гигантов эры Чаромудрия оказывается царством мертвечины, а единственной живой душой в нем – городской оратор/шут Платон, нашедший свой идеал во время путешествия во времени в Лондон наших дней. Разочарование в утопии будущего ведет автора к примирению с настоящим, а в эстетическом плане – к нарастанию консервативных тенденций, к отказу от дальнейшего эксперимента.

6. В романах XX в. Акرويد испробовал все основные комбинации пространственно-временных и символических составляющих образа Лондона в рамках своей традиции и окончательно исчерпал ее художественные возможности в «Повести о Платоне». В романах XXI в. с местом действия в Лондоне он возвращается к рецепту создания образа Лондона своих первых романов – к интертекстуальной игре с соответствующими литературными источниками.

7. Документально-художественная книга П. Акройда «Лондон. Биография» (2000) является естественным продолжением романного творчества писателя в XX в., прямым воплощением его концепции Лондона как тотальной целостности, вбирающей в себя всю полноту жизни.

Достигнув предела в художественном постижении Лондона, Акройд делает материалом своего дальнейшего творчества другие великие города (Венеция, Троя).

Структурно диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографии. В теоретической части (Глава 1) представлен краткий очерк истории рассмотрения мегаполиса в западной философии, основных подходов к интерпретации образов города в литературоведении. В практических главах проводится анализ образа Лондона, способов его создания, прослеживается эволюция образа в раннем (Глава 2) и зрелом (Глава 3) романном творчестве Питера Акройда и его документальной книге «Лондон. Биография» (Глава 4). В заключении подводятся итоги исследования.

Глава 1. Концепции города в современном гуманитарном знании

Литературоведы, ставя вопрос о влиянии города на литературу, обычно рассматривают:

- образы городов в конкретных произведениях отдельных авторов, либо в определенной национальной традиции;
- изменения в человеческом восприятии и психологии, идущие под влиянием урбанизма и влекущие за собой перемены в форме литературных произведений.

Привлечение работ теоретиков города как социально-культурного феномена позволяет дать основания для более детального рассмотрения урбанистической поэтики. В нижеследующем разделе мы наметим основные идеи и этапы становления современной философской урбанистики.

1.1. Становление урбанизма в социологии и философии

Первое полноценное философское осмысление феномен большого города получил в работах немецких исследователей конца XIX – начала XX вв. Современная теория города ведет отсчет с работ немецкого социолога и теоретика культуры Георга Зиммеля (1858-1918). Житель Берлина, одного из самых динамичных мегаполисов рубежа XIX-XX вв., Зиммель первым начал писать о своеобразной атмосфере больших городов, их повышенной энергетике, об отпечатке, который город накладывает на его жителей. Применительно к литературе, его труды позволяют наиболее полно интерпретировать образ города в произведениях писателей-модернистов.

В ключевом эссе «Большие города и духовная жизнь» ('Die Grossstadt und das Geistesleben', 1903) Г. Зиммель анализирует влияние внешней социальной среды на психологию личности. Немецкий социолог одним из

первых усматривает связь между городским образом жизни и тем новым типом личности, характерным для рубежа XIX-XX столетий, которому предстояло стать героем модернистского романа⁴³. Его особенно интересовали репрезентации города, а также некоторые черты мегаполиса, например, восприятие городской жизни человеком, пространственные измерения большого города, связь экономики, денежного хозяйства и городской культуры.

Сравнивая жизнь в больших и малых городах (деревнях как форме до-урбанистской реальности), Г. Зиммель отмечает «преобладание интеллектуального характера душевной жизни в больших городах сравнительно с малыми городами»⁴⁴. Зиммель впервые обращает внимание на связь между жизнью в большом городе и психологией его обитателей. «Психологическая основа, на которой выступает индивидуальность большого города, — это повышенная нервность жизни, происходящая от быстрой и непрерывной смены внутренних и внешних впечатлений»⁴⁵. Эта цепочка сменяющих друг друга одномоментных впечатлений, которую рождает городская среда, приводит к возникновению нового типа личности, вынужденного вырабатывать новые механизмы психологической защиты. Одним из таких механизмов становится преобладание интеллекта над чувством, индивид теперь «реагирует не чувством, а преимущественно умом»⁴⁶. Несмотря на перенаселенность мегаполиса и большое количество каждодневных социальных контактов, личность в большом городе оказывается крайне индивидуализированной. Зиммель подчеркивает, что «нет, быть может, другого такого явления душевной жизни, которое было бы так безусловно свойственно большому городу, как бесчувственное

⁴³ Подробнее о связи эссе Г. Зиммеля и модернистского городского романа см.: А.Г. Кабисов. Теория урбанизма и практика модернизма // Известия Саратовского университета. Т.9. Сер. Социология. Политология. 2009. Вып. 2. С. 66-69.

⁴⁴ Зиммель Георг. Большие города и духовная жизнь // Логос. 2002. №3-4 (34). С. 24.

⁴⁵ Там же. С. 23.

⁴⁶ Там же. С. 24.

равнодушие»⁴⁷, — результат духовной разобщенности жителей мегаполиса. Характерной чертой жизни в мегаполисе является значительность понятия «другой». «Границы нашего понимания других людей представляют собой значительную проблему жизни в большом городе»⁴⁸. Концентрация большого количества людей и групп в городе и множество взаимодействий, в которые они вступают, предполагает познание «другого», ограниченное лишь разумностью выбора.

Согласно Г. Зиммелю, интеллектуальное, рассудочное сознание горожанина, необходимое, чтобы противостоять «насилию большого города»⁴⁹, функционирует во взаимодействии с рыночными механизмами капитализма. Включенность городского жителя в денежный тип хозяйства обесценивает человеческие отношения, придавая им лишь материальный, вещественный характер.

Уделяя особое внимание духовной жизни, психологии городского жителя, Г. Зиммель не забывает о человеческом теле. В контексте городской жизни тело получает особое значение, становясь все более и более функциональным. Как отмечает Дэвид Фрисби, «перемещение и взаимодействие индивидуальностей в мегаполисе – это одновременно и перемещение и взаимодействие тел, “телесной жизни”»⁵⁰. Зиммель уподобляет мегаполис телу, живому организму: «Самое существенное значение большого города заключается в его функциональном значении за пределами его физических границ, и это его влияние отдается обратно и делает жизнь большого города значительной, важной и ответственной. Как человек не исчерпан пределами его тела или области, которую он непосредственно заполняет своей деятельностью, но лишь суммой влияния,

⁴⁷ Там же. С. 27.

⁴⁸ Frisby David. *Cityscapes of Modernity: Critical Explorations*. Polity, 2001. P. 128.

⁴⁹ Зиммель Георг. Указ. соч. С. 24.

⁵⁰ Frisby David. *Op. cit.* P. 128.

которое он оказывает во времени и пространстве, — так и город равен совокупности оказанного им за его ближайшими пределами влияния»⁵¹.

Рассмотрение Георгом Зиммелем феномена мегаполиса оказало большое влияние на дальнейшие исследования критиков, во многом предвосхитив взгляды и подходы, появившиеся во второй половине XX века. Зиммель по сути дал теоретическое разъяснение технике «потока сознания», использованной в «Улиссе» Джойса и «Миссис Дэллоуэй» В. Вулф. Исследования модернистского города немецким социологом представляются важными для нашей темы в связи с интересом Питера Акройда к модернистской эстетике⁵².

Нам будет важен и феномен фланера, предложенный в работах Вальтера Беньямина (1892-1940). Его «Проект Аркады» (1982)⁵³ сегодня особенно influential среди исследователей места города в культуре. Беньямин широко использовал в своей работе материал художественной литературы, например, произведения Шарля Бодлера. В классических эссе «Париж, столица XIX века», «Берлинская хроника», «Москва», «Возвращение фланера»⁵⁴ и др. В. Беньямин закладывает основы теоретического осмысления индивидуальных и литературных образов городов.

Дать всестороннее определение понятиям фланера и фланирования нелегко. Фланер — это житель мегаполиса, мужчина (женщина, даже принадлежащая к высшим кругам общества, по определению не могла играть роль фланера в силу действующих в XIX в. социальных норм), гуляющий по городу, в толпе, не принимающий активного участия в происходящем вокруг. Ш. Бодлер описывает фланера как самостоятельную, «обуреваемую

⁵¹ Ibid. P. 31.

⁵² См.: Ackroyd Peter. Notes for a New Culture: an Essay on Modernism. Barnes & Noble Books, 1976.

⁵³ Benjamin W. The Arcades Project. Harvard University Press, 2002.

⁵⁴ См. в: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996.

дешевыми страстями»⁵⁵, непредвзятую личность. При этом фланер не просто бесцельно гуляет по городу, не просто смотрит, он наблюдает реальность вокруг, изучает ее и анализирует, получая удовольствие от собственной анонимности. Он наслаждается нервным возбуждением и переживаниями, которые вызывает в нем город. Таким образом, фланирование является одним из способов познания, переживания города. Образ фланера прочно укрепился в модернистской литературе. Некоторые исследователи отмечают связь фланера с театральным аспектом, зрелищностью городской культуры⁵⁶. В нашем исследовании мы продемонстрируем, как преломляется данный образ в эпоху постмодерна на примере творчества Питера Акройда.

Одна из ключевых фигур немецкой социологии, Макс Вебер (1864-1920) выдвинул несколько основополагающих признаков города, объединяющих города на любой стадии развития цивилизации. Во-первых, город обладает определенной ограниченной территорией, внутри которой вплотную друг к другу располагаются дома горожан. При этом поселение настолько велико, что его обитатели утратили «специфическое для общества соседей личное знакомство друг с другом»⁵⁷. Иными словами, несмотря на большое число социальных связей между горожанами, личность в городе оказывается относительно обособленной. Во-вторых, с экономической точки зрения город представляет собой центр ремесла и торговли; рынок – обязательный признак городского поселения. В-третьих, одним из отличительных признаков города Вебер называет присутствие в нем войска, охраняющего данное поселение. Сам город также обычно имеет укрепления, является крепостью. В-четвертых, отношения между горожанами носят особый правовой характер, что кардинально отличает их от взаимоотношений между сельскими жителями. В целом, Макс Вебер тщательно анализирует феномен города с

⁵⁵ Цит. по Беньямин В. Шарль Бодлер: Поэт в эпоху зрелого капитализма // Маски времени: эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 106.

⁵⁶ См.: Brand Dana. *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature*. Cambridge University Press, 1991.

⁵⁷ Вебер Макс. *История хозяйства*. Город. М.: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2001. С. 309.

точки зрения его признаков и функций в развитии (античный или средневековый город, западный или азиатский город). Современный мегаполис социолог считал значительно менее сложным и развитым, чем города итальянского Возрождения или средневековых Нидерландов и Бельгии, для которых были характерны космополитизм и разнообразие социальных, политических и экономических форм, создававших идеальные условия для жизни.

Освальд Шпенглер (1880-1936) в «Закате Европы» (1918) противопоставляет деревню как нечто внеисторическое (вечное, неизменное) и бездуховное (не имеющее «души») – городу, вбирающему в себя мировую историю. Согласно Шпенглеру, город – это центр культуры, политики, религии, цивилизации в целом. «“Дух” есть специфически городская форма понимающего бодрствования. Все искусство, вся религия и наука медленно делаются духовными»⁵⁸, другими словами – городскими. В труде Шпенглера нет понятия «мегаполис», он использует термин «мировая столица» — «исполинский город, город как мир, рядом с которым ничего иного быть и не должно»⁵⁹. Эта мировая столица – конечная точка развития любой цивилизации, всякой великой культуры, в жертву которой приносится человек. За ней – лишь упадок и разрушение.

В начале прошлого столетия О. Шпенглер писал: «Мировые столицы западноевропейско-американской цивилизации еще далеко не достигли такой вершины развития. Мне видятся — много после 2000 г. — городские массивы на десять-двадцать миллионов человек, занимающие обширные ландшафты, со строениями, рядом с которыми величайшие из современных покажутся карликами, где будут осуществлены такие идеи в сфере средств сообщения, которые мы сегодня иначе как безумными не назвали бы»⁶⁰. Предсказание философа можно считать во многом осуществившимся.

⁵⁸ О. Шпенглер. Душа города // Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М.: Мысль, 1998. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. С. 95.

⁵⁹ Там же. С. 97.

⁶⁰ Там же. С. 104.

Таким образом, немецкие историки, философы и социологи первыми описали не только принципиальное различие аграрной и городской цивилизации, но и обратились к психологии жителя современного города.

Пионерские работы немецких ученых были подхвачены на американском континенте. В первой трети XX в. на базе социологического факультета университета в Чикаго складывается Чикагская школа. Основное направление исследований школы – урбанистическая социология, проблемы социальной окружающей среды, влияние процессов урбанизации на отдельные этнические группы и слои населения. Идейными вдохновителями и руководителями чикагской школы были Роберт Парк и Эрнст Берджес⁶¹. С точки зрения американских социологов, город представляет собой живой организм, для которого справедливы многие законы природы. «[Г]ород — это продукт естественных сил, расширяющий свои границы более или менее независимо от тех пределов, которые навязываются ему политическими и административными задачами»⁶². Город они увидели как социопространственный организм, для которого характерна стихийность роста и развития. Подобная «органическая» метафора в образе города близка Питеру Акройду, что будет показано ниже.

Большой интерес представляют работы Луиса Вирта (представителя третьего поколения Чикагской школы). Именно Л. Вирт (1897-1952) ввел в оборот понятие урбанизма как особого образа жизни. В программной статье «Урбанизм как образ жизни»⁶³ (1938) Вирт замечает, что в городской среде утрачивается значение первичных (например, родственных) связей между жителями, они заменяются на вторичные социальные контакты, «безличные,

⁶¹ См.: Park Robert E. *The City: Suggestions for the Study of Human Nature in the Urban Environment*. University of Chicago Press, 1925.

⁶² Парк Роберт Э. Городское сообщество как пространственная конфигурация и моральный порядок // Социологическое обозрение. Т. 5. 2006. № 1. С. 12.

⁶³ Wirth Louis. *Urbanism as a way of life* // *The American Journal of Sociology*. Vol. 44, No. 1 (Jul., 1938). P. 1-24.

очень поверхностные, эфемерные и сегментарные»⁶⁴. Эмоциональная сдержанность, а зачастую и безразличие, проявляющееся во взаимоотношениях горожан, расцениваются Виртом в духе Г. Зиммеля как защитный механизм против «личных притязаний и ожиданий других людей»⁶⁵. Вирт применяет в отношении города метафору пазла, мозаики, где каждый район представляет собой отдельный социальный мир. В целом исследования Чикагской школы носили преимущественно практический характер.

Выдающийся вклад в историю города внес Льюис Мамфорд (1895-1990), чьи многочисленные труды по урбанистике считаются каноническими. Две основные работы ученого, посвященные феномену города – «Культура городов» (1938) и «Город в истории» (1961)⁶⁶. Размышляя о том, что же такое город, американский исследователь дает такое определение: «Город в самом полном его смысле – это географическое сплетение, экономическая организация, институциональный процесс, театр социальной деятельности и эстетический символ коллективного единства»⁶⁷. Город оказывается многосторонним феноменом, охватывающим все грани человеческой жизни. Мамфорд подчеркивает в понятии города преднамеренность связей между городскими жителями, т.е. контакты горожанина носят, в первую очередь, функциональный характер. Причину возникновения города, перехода от деревенского уклада к городскому образу жизни Л. Мамфорд видит в социальных потребностях человека: «Действующая сила – любой фактор, расширяющий область локальных контактов, порождающий необходимость объединения и взаимодействия, коммуникации и общения; она создает общую фундаментальную модель поведения, общие физические структуры для различных родственных и профессиональных групп, составляющих

⁶⁴ Луис Вирт. Урбанизм как образ жизни // [Электронный ресурс] URL:// <http://www.urban-club.ru/?p=99> (дата обращения 24.02.2012).

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Mumford Lewis. *The Culture of Cities*/ ed. by B. Turner. Routledge, 1997; Mumford Lewis. *The City in History: Its Origins, Its Transformations and Its Prospects*. Harcourt Inc., 1961.

⁶⁷ Mumford Lewis. *What is a City* // *The City Cultures Reader*. Routledge, 2004. P. 29.

город»⁶⁸. Мамфорд настаивает на метафоре города как театра: «Город поощряет искусство и является искусством; город создает театр и является театром»⁶⁹. Город становится сценой социальной драмы. Ключевой функцией города Л. Мамфорд считает передачу культурного наследия, называя мегалополис «лучшим органом памяти, созданным человеком»⁷⁰. Город как театр, как вместилище культурной памяти – все это есть в образе Лондона у П. Акройда.

Говоря о связи городского пространства и психологии личности, Л. Мамфорд рассматривает их как взаимообуславливающие: «Сознание *обретает форму* в городе, в свою очередь городские формы определяют сознание»⁷¹; «Личность горожанина становится многогранной: личность больше не может представить реальности более или менее цельный портрет. Здесь заключена вероятность разложения личности»⁷². Фрагментарность реальности мегаполиса, который не укладывается в единый чувственно воспринимаемый образ, ведет к фрагментированию психологии/личности обитателя мегаполиса. С точки зрения Л. Мамфорда, житель мегаполиса обладает определенным складом ума, способным выдерживать ускоренный темп жизни, впитывать впечатления и каждое мгновение совершать тот или иной выбор. «[Большой город] создает сознание огромного масштаба, способное справляться с неограниченными возможностями выбора»⁷³. Здесь взгляды ученого перекликаются с точкой зрения Г. Зиммеля, также отмечавшего интенсивность и эмоциональную напряженность жизни в большом городе. Только мегаполис как квинтэссенция современности может дать человеку ощущение полноты жизни: «Весь дух режима большого города заключается в том, что человек не живет, не живет полной жизнью, если он

⁶⁸ Mumford Lewis. The City in History. P. 6.

⁶⁹ Mumford Lewis. What is a City. P. 29.

⁷⁰ Mumford Lewis. The City in History. P. 562.

⁷¹ Mumford Lewis. The Culture of Cities. P. 5.

⁷² Mumford Lewis. What is a City. P. 29.

⁷³ Mumford Lewis. The City in History. P. 562.

не живет в мегаполисе»⁷⁴. Как следствие, город притягивает к себе, вбирает все больше и больше людей, все дальше и дальше распространяя свое влияние.

Согласно теории Мамфорда, город является воплощением эстетического духа эпохи. Сообразно делению мировой истории человечества на культурные эпохи, автор выделяет пять стадий развития города:

- Средневековый город (XII-XVII вв.)
- Барочный город (XVII-XVIII вв.)
- Индустриальный город (XIX в.)
- Мегалополис (XIX-XX вв.)
- Биотехнический город (XX в. - ...)

В книге «Культура городов» Л. Мамфорд начинает историю города со Средневековья. Именно средневековый город, по мнению ученого, является идеальным, так как, с одной стороны, выполняет необходимые функции (идеологические – концентрация власти, главенство религии и церкви; защитные – крепостные стены и сооружения; культурные – особый код поведения человека, этикет), а с другой – является психологически здоровой средой обитания для человека.

На следующем этапе возникает город эпохи барокко с новой концепцией, связавшей воедино пространство и движение. Символом города становится прямой проспект – широкая улица, предназначенная для проезда экипажей. В это же время становится заметным классовое разделение (богатый едет, бедный – идет).

XIX столетие вывело на авансцену индустриальный город. С точки зрения Л. Мамфорда, главным итогом века промышленных революций с его ростом городов и высочайшими темпами индустриализации было утверждение так называемого принципа «минимума жизни» (minimum life). «Серая завеса отрицательных качеств висит над городскими

⁷⁴ Mumford Lewis. Rise and Fall of the Megalopolis// The Social Animal: An Anthology for General and Liberal Studies. Routledge, 1969. P. 52.

преобразованиями этого периода, главным предметом гордости которого было распространение минимально приемлемых условий и негативных достижений»⁷⁵. Под «минимумом жизни» как основой новой урбанистической культуры автор понимает новую практику строительства типовых многоквартирных домов как один из способов решения проблемы жилья для бедняков. Предусматриваемое минимальное жилое пространство для одного человека приводит к перенаселению городов и значительному ухудшению качества жизни. Квинтэссенцией этого принципа стала тюрьма. Отметим, что образ города-тюрьмы часто фигурирует в произведениях П. Акройда.

Для определения современного ученому этапу развития города Л. Мамфорд вводит термин «мегалополис». Мегалополис, согласно ученому, – одновременно олицетворение и продукт капиталистического общества. Как и любой другой товар, город превращается в продукт потребления, что требует постоянных изменений и трансформаций (в структуре города, в его форме, в составе населения). Таким образом, город утрачивает свою главную функцию передачи культурного наследия. «Живая память города, которая прежде связывала поколения и столетия, исчезает: его обитатели живут от момента к моменту в самоуничтожающемся континууме»⁷⁶.

Мегалополис как современный этап развития урбанистической цивилизации несет в себе больше недостатков, чем достоинств. Огромный город, «громadный комплекс промышленного, торгового, королевского и аристократического городов»⁷⁷, представляет собой последнюю ступень цикла цивилизации, предшествующую ее полному краху, – очевидна близость к позиции Шпенглера.

«Человеческое сознание не может воспринять более, чем фрагмент сложной и крайне специализированной деятельности горожан. Потеря формы, утрата автономии, постоянные разочарование и оскорбление каждого

⁷⁵ Mumford Lewis. *The Culture of Cities*. Routledge, 1997. P. 179.

⁷⁶ Ibid. P. 545.

⁷⁷ Ibid. P. 531.

дня – все это становится нормальными чертами режима мегаполиса»⁷⁸. Гигантские размеры современных городов, которые невозможно охватить даже в воображении, непременно ведут к фрагментации, к потере центра и формы. Что, в свою очередь, ведет к всё большей фрагментации сознания и идентичности городского жителя.

Современный мегалополис, как музей, собирает на небольшом пространстве все разнообразие культур: разные этносы, языки, обычаи, костюмы, кухни и т.п. «Исторический город вмещает в себя бóльшую по размеру и богатству коллекцию образцов культуры, чем где бы то ни было»⁷⁹. Разнообразие «экспонатов» и их множество оказывают сильное влияние на сознание горожанина.

Для города будущего, биотехнического города Мамфорд формулирует следующую задачу: «Его миссия – поставить главные проблемы человека в центр всей его деятельности: соединить разрозненные фрагменты человеческой личности, превратив искусственно расчлененного человека в полноценное существо, исправив урон, нанесенный профессиональным разделением, социальной сегрегацией, чрезмерным развитием отдельных функций, ...отсутствием органического партнерства и высших целей. ... Главная миссия города будущего: создание видимой региональной и общественной структуры, которая помогла бы человеку обрести мир со своим внутренним «я» и внешней средой, соединенной с образами заботы и любви. Сегодня мы должны понимать город не как место торговли или правительства, но как неотъемлемый орган выражения и реализации новой человеческой личности – Человека Мира»⁸⁰. Согласно утопическим прогнозам ученого, город должен вновь превратиться из разрозненных кусочков мозаики, фрагментов в единое целое, чтобы помочь человеку вновь обрести себя. Ту же функцию преодоления фрагментарности современного существования несет в себе образ Лондона у Акройда.

⁷⁸ Ibid. P. 544.

⁷⁹ Ibid. P. 562.

⁸⁰ Ibid. P. 573.

Историк Карл Шорске (род. 1915) обнаруживает проходящие через всю историю европейской культуры три оценочных концепции города: город добродетели (city as virtue), город порока (city as vice), город за гранью добра и зла (beyond good and evil)⁸¹. Подробное их рассмотрение Шорске начинает с периода, когда промышленная революция XVIII в. дала толчок быстрому росту городов и появлению первых мегаполисов с многомиллионным населением, Лондона и Парижа. Оптимистическая философия Просвещения рисовала образ города добродетели. XIX в. проявил последствия урбанизации, и соответственно восприятие города изменилось – он превратился во вместилище порока. После середины XIX в. появился новый, неморальный, безоценочный взгляд на город, как на естественную среду обитания личности. При этом, как отмечает американский историк, каждая из стадий не разрушала ей предшествовавшую; они сложно взаимодействуют в культуре любого периода.

В изложении просветительской модели города К. Шорске опирается на взгляды Вольтера, Адама Смита и Фихте. Для них город – обитель цивилизации и культуры, стимулятор прогресса. «Для Вольтера и Смита... город обладал достоинствами, способствующими социальному прогрессу; для Фихте город как община воплощал в себе социальную форму добродетели»⁸². Идея города как олицетворения порока излагается на материале культуры романтизма. Причину столь драматичной перемены в восприятии города К. Шорске видит, во-первых, в резком возрастании темпов урбанизации, что привело к снижению качества жизни малообеспеченных слоев населения, а во-вторых, в неоправданных надеждах Просвещения: «Город как символ попал в ловушку психологических помех неоправданных надежд»⁸³. В 50-е гг. XIX в. происходит следующая трансформация в образе города, о которой возвестил Бодлер и французские

⁸¹ Schorske Carl. The Idea of the City in European Thought: Voltaire to Spengler // Schorske Carl. Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism. 1998. P. 37.

⁸² Ibid. P. 43.

⁸³ Ibid. P. 44.

импрессионисты; философское осмысление этой перемены Шорске ищет у Ницше. «Целью *povi homines* современной культуры стала не этическая оценка, а полноценное личное переживание города»⁸⁴. Единственно важной становится попытка понять, что же представляет собой современная жизнь, прочувствовать и испытать ее в индивидуальном опыте. Эта идея о возможности «прожить» город может служить ключом к образу Лондона у Акройда.

Поворот в урбанистической теории происходит под влиянием постструктурализма. В мае 1967 Ролан Барт выступил с лекцией «Семиология и градостроительство»⁸⁵ в университете Неаполя. Говоря о языке города, о семиотике городского пространства, Барт рассматривает город как дискурс. «Город говорит со своими обитателями, мы проговариваем город, просто живя в нем, гуляя по нему, глядя на него»⁸⁶. Р. Барт уделяет большое внимание процессу сигнификации, связи означающего и означаемого с функциями городского пространства. Согласно автору, семантически город является местом встречи «я» и «другого». Передвигаться по городу значит читать город, уметь интерпретировать его знаки и символы: «Каждый, кто передвигается по городу, пользователь города (кем мы все являемся), оказывается читателем, который в процессе передвижения собирает фрагменты высказываний... Двигаясь по городу, мы оказываемся в положении читателя «100 000 миллионов стихотворений» Кено⁸⁷, где каждый может создать новый стих, изменив одну строку...»⁸⁸. Р. Барт считает, что пока лишь писатели смогли дать пример чтения города, способствуя созданию и развитию городского языка.

⁸⁴ Ibid. P. 49.

⁸⁵ Barthes Roland. *Semiology and the Urban// Rethinking Architecture: Reader in Cultural Theory*. Psychology Press, 1997. P. 166-172.

⁸⁶ Ibid. P. 168.

⁸⁷ В 1961 г. французский поэт Р. Кено опубликовал цикл из 10 сонетов «Cent mille milliards de poèmes», в котором каждая строка напечатана на подвижном листе с тем, чтобы их можно было практически бесконечно комбинировать (10^{14} возможных комбинаций).

⁸⁸ Ibid. P. 170.

Постструктурализм оказал большое влияние на развитие философии урбанизма. На первый план выходит роль знака (в традиционном постструктуралистском понимании термина) в образе города и его символическое/метафорическое значение. Философия постмодерна утверждает текстовую природу действительности, и в современной урбанистике привычным становится подход к феномену города не с исторических, психологических или социологических позиций, а рассмотрение его как особого рода культурного текста. Образ «города-текста» отсылает нас к бартовскому понятию «прогулки по тексту»; «город-текст» – общепринятое понятие в современных урбанистических исследованиях.

На новый уровень разговор о пространстве города вывел французский философ-марксист Анри Лефевр, заговорив о тотальной урбанизации общественной жизни на Западе, о «производстве городского пространства»⁸⁹. Занимаясь проблемами урбанизации и теории специализации (spatialization), Лефевр выделяет три типа пространства:

1. Физическое – природа, Космос;
2. Ментальное, или идеальное – логические и формальные абстракции, пространство логико-математических категорий;
3. Социальное, или реальное — пространство социальных практик, в котором мы живем каждый день, то есть для большинства населения Земли сегодня – пространство города⁹⁰.

Лефевр отмечает дистанцию, разделяющую «идеальное» и «реальное» пространство, и говорит о том, что эти два вида пространства «пересекаются, поддерживают и включают в себя друг друга»⁹¹. На вопрос, в какой мере пространство может быть считано, или декодировано (так как пространство социальных практик «предполагает процесс сигнификации, обозначения, оно

⁸⁹ Lefebvre Henry. The Production of Space. Blackwell, 2009.

⁹⁰ Ibid. P. 11.

⁹¹ Ibid. P. 14.

подлежит прочтению»⁹²), Лефевр дает ответ – даже если не существует единого кода пространства (a spatial code), заложенного в языке как таковом, в каждый исторический период существует свой особый пространственный код.

Лефевр понимает город как «пространство, оформленное, отделанное, полное разнообразной социальной активности, развертывавшейся в ходе исторического времени»⁹³ и задается вопросом, является ли город творением природы или продуктом человеческой деятельности. «Город “составляют” люди, определенные социальные группы. Однако в нем нет ничего “интенционального”, в отличие от “произведения искусства”»⁹⁴. Современные города, похожие друг на друга, оказываются одних и тех же технологий. «Эти повторяемые пространства — следствие повторяемых действий (тех, кто трудится) и орудий, которые копируются сами и призваны копировать: машин, бульдозеров, бетономешалок, кранов, пневматических молотков и так далее. Следовательно, пространство производится даже тогда, когда это производство превышает масштабы шоссе, аэропорта или произведения искусства. Еще надо заметить: эти пространства имеют все более и более отчетливый визуальный характер. Их изготавливают, чтобы видеть: людей и вещи, пространства и то, что они в себе заключают. Эта доминирующая черта, визуализация маскирует повторы»⁹⁵.

Лефевр прекрасно демонстрирует применение своей теории в эссе «Другие Парижи»⁹⁶, анализируя многочисленные образы города, которые скрываются под образом «доступного, презентабельного и, следовательно, «нормального» и «самоочевидного» Парижа»⁹⁷. Для большинства людей городская реальность сводится к схеме, где «образ города ограничивается

⁹² Ibid. P. 17.

⁹³ Лефевр А. Производство пространства// Социологическое обозрение. Т.2. 2002, № 3. С. 1.

⁹⁴ Там же. С. 1.

⁹⁵ Там же. С. 1.

⁹⁶ Лефевр Анри. Другие Парижи // Логос. №3 (66). 2008. С.141-147.

⁹⁷ Там же. С.141.

банальностями, касающимися больших магазинов, мест, которые они посещают и которых они избегают»⁹⁸. Однако в действительности Париж далеко не столь прост. Он вбирает в себя религиозный город, военный город, политический город; наряду с обыденным Парижем, городом рабочего класса или буржуазии (в зависимости от того, что вы хотите видеть), внутри него существуют «специализированные» пространства – пространства гетто: иммигрантского гетто, гетто хиппи, попрошаек, проституток, наркоманов и т.п.

Напротив, Мишеля де Серто интересует текст «нормального», повседневного мегаполиса, который расширяет понятие прогулки по городу до метафоры чтения. Под «чтением» понимается интерпретация визуального текста города.

В эссе «По городу пешком»⁹⁹ (часть программной работы «Практика повседневной жизни», *L'invention du quotidien. Vol. 1, Arts de faire'*, 1980) де Серто противопоставляет освоение жителями городского пространства его порядку, установленному властями. Здесь мы находим семиотический анализ города на основе практик «смотреть», «гулять», «называть» элементы города.

М. де Серто уподобляет город (в данном случае Нью-Йорк) тексту, а прогулки по нему – процессу чтения. Осматривая мегаполис с высоты башен-близнецов Всемирного Торгового Центра, автор замечает: «Возможность смотреть со стороны, вознесенность... превращает чарующий мир, которым я околдован, в лежащий перед глазами текст – я могу читать его, стать солнечным Оком, смотреть свысока подобно Богу»¹⁰⁰. Один из участников “спектакля” – невидимая фигура стороннего наблюдателя, одним взглядом охватывающего панораму города. Сложный текст городского пространства перед этим гипотетическим наблюдателем разворачивается как на ладони. Всеохватывающий взгляд невидимого наблюдателя мы можем реконструировать, лишь глядя на карты городов.

⁹⁸ Там же. С. 141.

⁹⁹ де Серто М. По городу пешком // Социологическое обозрение. Т. 7. №2. 2008. С. 24-38.

¹⁰⁰ Там же. С. 81.

Однако подобный взгляд «свысока» значительно отличается от повседневных практик и ритуалов, которыми живут обычные горожане: «Город-панорама («теоретический», т.е. визуальный симулякр) возможен только в силу забвения и превратного толкования повседневных практик. Жизнь горожан протекает на земле, ниже порога обзримости. Тела этих пешеходов, Wandersmänner, следуя всем изгибам городского «текста», записывают его, но неспособны прочесть; они познают город вслепую. Переплетение путей, непризнанные поэмы, чьи знаки наступают друг на друга, ускользают от прочтения (кажется, самая характерная черта практик городской жизни – слепота). Их подвижные надписи перемешиваются и складываются во множество историй, лишенных авторов и зрителей, выкроенных из пространственных фрагментов: историй, противостоящих репрезентациям – своей повседневностью, неопределенностью, инакостью»¹⁰¹.

Разрабатывая метафору «города-текста», де Серто обращается к роли топонимов в семантической организации образа города: «Эти имена медленно стираются, подобно монетам, но их способность означать переживает изначальный смысл. Отделившись от «своих» мест, топонимы служат воображаемыми точками маршрутов, действуя подобно метафорам – важен не буквальный, а переносный смысл (который прохожие или считывают, или нет). Топонимика, оторвавшись от реальных пространств, парит в небе над городом»¹⁰².

Наконец, Мишель де Серто приходит к закономерному выводу: «Мы можем приравнять практики означивания (городские легенды) к практикам, создающим пространство»¹⁰³. Через называние, городскую топонимику город становится объектом для чтения, декодирования. Таким образом, городское пространство подвергается нарративизации. Основные способы нарративизации пространства Лондона у Акройда совпадают с указанными у

¹⁰¹ Там же. С. 25.

¹⁰² Там же. С. 33.

¹⁰³ Там же. С. 35.

Серто: это топонимика и в особенности городские легенды, исторические и литературные.

Столь же важным для техники создания образа Лондона в творчестве Акройда представляется комплекс идей, высказанных в рамках психогеографии, создателями которой принято считать французских ситуационистов. Ситуационисты (Situationist International, 1957-1972)¹⁰⁴, осваивали городскую среду методами дрейфа и присвоения.

Дрейф (*dérive*) – это прогулка по городу с особой установкой, это техника кратковременного движения сквозь среду. Во время свободного дрейфа человек полностью высвобождает свое сознание, оставляя в стороне все свои обыденные мотивы, социальные связи, работу и отдых, и позволяет себе быть ведомым городской средой. Конечной целью дрейфа является получение удовольствия. Однако его нельзя достичь, просто бродя по городу, необходим алгоритм (например, «повернуть налево, затем направо и еще раз направо»). Следование алгоритму, который задает некие границы, но при этом не определяет конечную цель путешествия, позволяет по-новому увидеть окружающую городскую среду. Свободный дрейф психогеографов, на наш взгляд, является возрождением, трансформацией практики фланирования, прогулки, о которой мы писали ранее. Современного фланера больше не определяет его социальный статус или пол, он/она сознательно стирает все социальные, политические, экономические и прочие характеристики личности.

¹⁰⁴ Идейным вдохновителем и лидером ситуационистов был Ги Дебор, членами движения в разное время были художник Асгер Йорн, писатели Александр Троччи, Ральф Рамни, Мишель Бернштейн. Ситуационисты издавали журнал «Internationale Situationniste» (в свет вышло 12 выпусков). Классическими ситуационистскими трудами являются «Общество спектакля» Ги Дебора (Guy Debord. *La société du spectacle*. 1967; русск. пер. 2011), памфлет Асгера Йорна «О нищете студенческой жизни» (*De la misère en milieu étudiant*, 1966), а также «Формуляр нового урбанизма» Ивана Щеглова (1953, под псевдонимом «Жиль Ивен»). Основные тексты движения ситуационистов переведены на английский язык и изданы в антологии Кена Нэбба (Knabb, Ken. *The Situationist International Anthology*, 1981). Подробнее о ситуационистах см.: Sadler Simon. *The Situationist City*. The MIT Press. Cambridge, 1999.

Присвоение (*détournement*) – следующая ступень эксперимента. В момент «присвоения» объект, знакомый наблюдателю, вырывается из привычного контекста и наделяется новым значением: «Два фундаментальных закона присвоения – утрата важности каждого присваиваемого автономного элемента, вплоть до полной потери его изначального смысла, и одновременное создание другой значимой структуры, распространяющей свои границы и влияние на каждый элемент»¹⁰⁵. По своей сути, присвоение сродни остранению, когда привычный объект рассматривается как незнакомый, неизвестный, когда наблюдатель видит в нем новые смыслы.

Применительно к городу практики дрейфа и присвоения могут совпадать. Сначала городская среда лишается своих predetermined функций и становится просто пустым, незаполненным пространством для человеческой деятельности, а затем превращается в лабораторию для изучения психогеографического эффекта. Присвоение этой среды, наделение ее элементов новыми значениями направлено на «освобождение» человеческого сознания.

Движение Ситуационистов изжило себя к 1972 г. Однако их практики продолжают быть востребованными и сегодня. Как иронично замечает Фил Смит, «труп ходит. В децентрализованном пространстве современной культуры этого ожившего, горячо обсуждаемого покойника бурно приветствуют как волшебную точку опоры для любых видов современных художественных практик и социального активизма»¹⁰⁶. В 1990-е гг. в Европе и США появилось множество локальных психогеографических групп, например, психогеографические ассоциации Лондона и Нью-Йорка,, психогеографическая группа Манчестера, но их деятельность была непродолжительной.

¹⁰⁵ Цит. по: Albright Deron. *Tales of the City: Applying Situationist Social Practice to the Analysis of the Urban Drama// Criticism*. Vol. 45, № 1. Winter 2003. P. 94.

¹⁰⁶ Smith Phil. *The contemporary dérive: a partial review of issues concerning the contemporary practice of psychogeography// Cultural Geographies*. 2010, N 17(1). P. 106.

Интерес к психогеографическим практикам переключался в сферу искусства. Психогеография сегодня находит свое выражение в кино, музыке, театральных постановках и перформансах, а также в киберпространстве¹⁰⁷. Большое значение возрожденная практика Ситуационистов приобретает в литературе, особенно англоязычной. Как отмечает Фил Смит, «особая англо-психогеографическая литература возникла из прогулок-дрейфов»¹⁰⁸, и романы Акройда являются образцами этой литературы.

Для полноты картины заметим, что вторая половина XX в. ознаменовалась развитием постколониального, феминистского, гендерного направлений в критической теории и философии, в том числе в области урбанистики и исследований феномена города. Город теперь не осуждается за насаждение отчуждения и фрагментации, а скорее прославляется как аккумулятор человеческой энергии, рассадник новых форм коллективизма. Например, Хоми Бхабха так говорит о городе в одном из ключевых эссе: «Теперь на Западе (и где угодно еще) именно город становится тем пространством, в котором появляются новые самоидентичности и возникают новые социальные движения. В наше время именно здесь наиболее остро переживается многогранность современной жизни»¹⁰⁹. У нас будет возможность посмотреть, применимы ли подобные подходы к акройдовскому Лондону.

Мы показали, что в первой половине XX в. исследования теоретиков урбанизма сосредотачиваются преимущественно на истории города как социально-культурного явления, этапах его развития, а также характерных чертах мегаполиса как нового типа урбанистической реальности. Создатели урбанизма описали и новый, появившийся вместе с мегаполисом тип городского жителя, влияние новой городской среды на идентичность и психологию горожанина. В послевоенной урбанистической теории

¹⁰⁷ Ibid. P. 103-122.

¹⁰⁸ Ibid. P. 106.

¹⁰⁹ Бхабха Хоми. Местонахождение культуры // Перекрестки: Журнал исследований восточноевропейского пограничья. 2005, № 3-4. С. 190.

наблюдается поворот от диахронического изучения мегаполиса к исследованиям городского пространства в целом, а также повседневных практик городского жителя. В центре внимания теоретиков урбанизма оказываются новые процессы децентрализации, фрагментации и нарративизации городского пространства, и это те самые принципы, по которым организуются определенные стороны образа Лондона в романах П. Акройда.

1.2. Поэтика города в литературоведении

Первое осмысление феномен города получил в рамках философии и социологии. В литературоведение этот комплекс идей начал проникать в 1950-60 гг. В данном разделе мы рассмотрим концепции города, а точнее мегаполиса, в трудах теоретиков литературы.

В отечественном литературоведении основное внимание уделяется поэтике города прошлого, XIX-XX столетий. Ю.М. Лотман исследует семиотику города, мифы, символы и знаки, из которых складывается урбанистическое пространство. Говоря о городах, Лотман разделяет их на «концентрические» и «эксцентрические», или города «на горе» и «на краю»¹¹⁰. Концентрические города (например, Москва, Рим) занимают центральное положение, играют роль центра и тяготеют к замкнутости. Для них характерна семиотическая оппозиция верх-низ, небо-земля. Эксцентрическим городам (например, Петербургу, Венеции) присуща некая агрессивность, стремление занять новые территории. Оппозиция естественный / искусственный, свойственная для эксцентрических городов, соединяется с идеями стихийности, обреченности и эсхатологическими мифами, окружающими образ города.

Ю.М. Лотману близки представления Г. Зиммеля, В. Беньямина и Л. Мамфорда о театральности городской жизни. В частности, так он пишет о

¹¹⁰ Лотман Ю. М. Город и время // Метафизика Петербурга. СПб.: Эйдос, 1993. С. 86.

Петербурге: «Театральность петербургского пространства сказывалась в отчетливом разделении его на «сценическую» и «закулисную» части, постоянное сознание присутствия зрителей и, что особенно важно, – замены существования «как бы существованием»: зритель постоянно присутствует, но для участников сценического действия «как бы не существует»: замечать его присутствие – означает нарушать правила игры. Постоянное колебание между реальностью зрителя и реальностью сцены, причем каждая из этих реальностей, с точки зрения другой, представляется иллюзорной, и порождает петербургский эффект театральности»¹¹¹.

Лотман рассматривает город как живой организм, изменчивый и постоянный одновременно: «Как только он стал реальностью – он зажил; а раз он зажил, он все время не равен сам себе»¹¹². Исследуя город с семиотической точки зрения, ученый рассматривает его как текст, полный знаков, что сближает его с Мишелем де Серто. Однако в отличие от французского исследователя, Лотмана интересует текст прошлого, он реконструирует прошлые представления о городе (например, у Гоголя, Булгакова, Данте), а не повседневность современной городской жизни.

В.Н. Топоров в цикле работ о «петербургском тексте» русской литературы рассматривает художественное пространство как знак, сигнал и называет роман «наиболее совершенной моделью пространственных отношений в художественном тексте и той сферой, где «пространственность» находит себе все новые и новые отражения и образы»¹¹³. Исследователь отмечает, что «через «пространственность» текст выходит за пределы самого себя. В этом контексте чтение текста может быть представлено как замыкание того, что было, с теперь, а интерпретация текста литературоведом – как построение промежуточных пространств, включая и потенциально

¹¹¹ Цит. по: Турома Санна. Семиотика городского пространства Ю.М. Лотмана: опыт переосмысления // НЛО. 2009. № 98. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/tu8.htm> (дата обращения: 28.02.2013)

¹¹² Лотман Ю. М. Город и время. С. 84.

¹¹³ Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 283.

мыслимые»¹¹⁴. Думается, к Лондону Акройда вполне применимо положение В. Топорова о «петербургском тексте» как о «некоем синтетическом сверхтексте, [через который] Петербург совершает прорыв в сферу символического и провиденциального»¹¹⁵.

Определяя границы эпохи модерна, знаменитый британский критик, теоретик культуры и литературы Реймонд Уильямс подчеркивает связь модернизма как направления с новым феноменом мегаполиса: «Движения... возникают в новых столичных городах, центрах нового империализма, которые предлагают себя в качестве межнациональных столиц искусства без границ. Париж, Вена, Берлин, Лондон, Нью-Йорк приобрели новый силуэт Города Незнакомцев»¹¹⁶. Новая культура, новое искусство, новый тип личности – вот что возникает в новом городе модерна; возникновение современных мегаполисов как средоточия культуры модерна порождает модернизм в искусстве и литературе.

Очевидным связям между идеями и практиками модернистского искусства и специфическими условиями новой городской среды в начале XX в. Р. Уильямс посвящает отдельное эссе «Восприятие мегаполиса и становление модернизма»¹¹⁷ (1985). Рождение мегаполиса сопровождалось открытием (или развитием) новых тем в искусстве, тех тем, которые сегодня мы называем главными в модернистской литературе. В первую очередь большой город, столица империи ассоциируется в сознании художника с его обитателями, с сотнями и тысячами людей, населяющих городское пространство. Отсюда в модернистской литературе возникает тема толпы, огромной массы незнакомцев (*crowd of strangers*). При этом, как отмечает Р.

¹¹⁴ Там же. С. 283.

¹¹⁵ Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство-СПБ, 2003. С. 23.

¹¹⁶ Williams Raymond. When Was Modernism? // *Politics of Modernism: Against the New Conformists*. Routledge, 2007. P. 34.

¹¹⁷ Williams Raymond. Metropolitan Perceptions and the Emergence of Modernism // *Politics of Modernism: Against the New Conformists*. Routledge, 2007. P. 37-48.

Уильямс, незнакомость интерпретируется как «загадка», «тайна»¹¹⁸. Однако та же тема несет в себе не только негативный смысл растворения личности среди безликой массы, но и позитивный потенциал объединения людей на новых основаниях, попыток противостоять буржуазной индивидуалистической разобщенности. Противоположным полюсом к теме толпы оказывается тема одиночества, изоляции героя, носящей одновременно психологический и социальный характер. Психологическая отчужденность проходит стадии от кошмарного сна, через изменение сознания с помощью опиума или алкоголя, до полного безумия. Третьей темой, характерной для искусства модернизма, является переживание недоступности города целостному познанию, тема «непостижимости» городской реальности и реальности вообще – отражение кризиса гносеологии в культуре XX в. Ощущение жизни как неразрешимой загадки, наряду с таким социологическим фактором, как рост преступности по мере поляризации социальной жизни, в литературе оборачивается появлением классического детектива. Но при всем том в городах литературы модернизма исследователи подчеркивают авторское удовольствие, наслаждение жизнеспособностью, разнообразием и подвижностью большого города, его бьющей через край энергией. Р. Уильямс уточняет: «Не общий отклик на город и его современность составляет то, что можно назвать модернизмом. Скорее это новое и своеобразное положение художника и интеллектуала этого направления внутри изменчивой культурной среды мегаполиса»¹¹⁹.

В 1976 г. Малькольм Брэдбери заявил, что изображение большого города было центральной темой литературы модернизма. Отдельные модернисты могли видеть в современных столицах воплощение ада или, по крайней мере, чистилища, но именно мегаполисы были той средой, в которой шли интеллектуально-эстетические дебаты модернистской революции в искусстве; мегаполисы Запада представляли собой «новую среду, они несли в

¹¹⁸ Ibid. P. 40.

¹¹⁹ Ibid. P. 44.

себе всю сложность и напряжение модернистского сознания и модернистского письма»¹²⁰.

Городскому роману как одной из разновидностей модернистского романа посвящено исследование Питера Барты «Белый, Джойс и Дёблин: перипатетики в городском романе»¹²¹. Анализируя три центральных модернистских текста («Улисс» Дж. Джойса, «Петербург» А. Белого, «Берлин Александрплатц» А. Дёблина), автор обращает внимание на следующие ключевые моменты: скорость передвижения по городу; почему именно хождение пешком оказывается столь важным для героев; как многоголосие повествования высвобождает прошлое, заключенное в пространстве настоящего; как желание связывает героев и город. Прогулка пешком и повествование о ней позволяют запечатлеть и объединить в действительности разобщенные детали города, трансформировать их в элементы текста. Как пишет Барта, «этот процесс спасет город и его наблюдателя от бега времени, смерти и забвения»¹²².

Героев анализируемых Бартой романов можно назвать «бездомными», они не чувствуют себя комфортно и в безопасности дома, откуда бегут. Для них прогулка по городу становится попыткой (как правило, неудачной) обрести новый дом. «Прогуливающиеся во всех трех романах бродят по мегаполису в поисках «сущности», которой нет в их жизни. Город не упорядочивает хаос; он дает столь же мало комфорта, как и закрытое пространство дома, откуда они бегут. Сложность города обречена оставаться за рамками понимания гуляющего»¹²³. Однако именно то, что они видят, думают и чувствуют во время движения по городу, позволяет проникнуть в природу жизни в мегаполисе, в «идентичность» города.

¹²⁰ Bradbury, Malcolm. *The cities of modernism // Modernism*. Penguin, 1976. P. 96.

¹²¹ Barta, Peter I. *Bely, Joyce, and Döblin: Peripatetics in the City Novel*. University Press of Florida, 1996.

¹²² Ibid. P. 5.

¹²³ Ibid. P. 98.

Ричард Лихан вслед за многими историками и теоретиками города утверждает, что в своем развитии город проходит несколько этапов, а именно: коммерческий (торговый), индустриальный (промышленный), «мировой город» (мегаполис)¹²⁴. В книге «Город в литературе: интеллектуальная и культурная история» (1998) Р. Лихан прослеживает историю города от Просвещения до постмодернизма в Западной Европе и Америке сквозь призму шедевров литературы. Особенно ярким и красочным образ города становится в литературе модернизма. Символично, что автор называет эту часть книги «Модернизм/Урбанизм» (Modernism/Urbanism). Таким образом, можно утверждать, что сегодня литературоведы ставят знак равенства между модернизмом и литературой большого города, а мегаполис рассматривают как одного из главных героев модернистского романа.

Анализируя модернистские романы, Р. Лихан замечает, что литература и город обладают общим свойством текстуальности. «От Дефо до Пинчона чтение текста было формой чтения города»¹²⁵. Тем самым исследователь развивает применительно к литературе идеи Р. Барта и М. де Серто. Лихан также обращает внимание на связь образа художника как героя модернистского романа с мегаполисом. «Возможно, главной темой модернизма была тема художника, или образа-эквивалента художника, в городе»¹²⁶. В целом, с точки зрения автора, концепция личности в эпоху модерна сходна с представлениями о городе, так как в обоих случаях на первый план выходит внутреннее содержание, а не внешняя форма, подчеркивается главенствующая роль опыта, восприятия.

Основная мысль Джеймса Дональда в эссе «Бесплотный город: репрезентация, воображение и медиа-технологии»¹²⁷ заключается в том, что наше представление о городе сформировано тем, что мы читали, смотрели

¹²⁴ См.: Richard Lehan. The City in Literature. An intellectual and cultural history. University of California Press, 1998.

¹²⁵ Ibid. P. 8.

¹²⁶ Ibid. P. 77.

¹²⁷ Donald James. The Immaterial City: Representation, Imagination, and Media Technology// A Companion to the City. Blackwell, 2008. P. 46-54.

или слышали о нем, иными словами, репрезентациями города. «Наше восприятие города глубоко сформировано бесплотным городом из слов, образов и мифов. Через них мы учимся не только видеть города, но и жить в них»¹²⁸. Дж. Дональд продолжает линию Анри Лефевра, рассматривая город как «репрезентативное пространство». Мы живем в воображаемом городе, созданном постоянным взаимодействием реальности, репрезентации и воображения, которое стирает все эпистемологические и онтологические различия¹²⁹.

Далее Дж. Дональд обращается к роли литературы в формировании нашего представления о городе. Согласно автору, начиная с XVIII в., роман становится главной ареной репрезентаций городской жизни, во многом создавая ее образ в воображении читателя. «Структура и форма романа определили способы видения урбанистического пейзажа, определенный взгляд на жизнь горожан и, таким образом ... утвердили определенные структуры воображения»¹³⁰. Причиной этому служит особая восприимчивость жанра к урбанистической реальности: «С одной стороны, структурная открытость романа, его способность воплотить многообразие точек зрения в городе, вавилонское смешение языков, придает жанру видимость демократичной всеохватности, урбанистической толерантности к различиям. С другой стороны, определенность форм романа часто воплощает волю к доминированию, желание подчинить городское разнообразие замыслу всемогущего, всевидящего повествователя. Эта смесь терпимости и паранойи породила многообразие откликов на город, от популярных мелодрам о великих преступниках и секретных организациях до созерцательного эстетствующего взгляда фланера»¹³¹. Дж. Дональд прослеживает параллельную эволюцию жанра романа в литературе и развитие города в реальности, начиная с XVII в. до эпохи модерна. В начале XX в. существенно

¹²⁸ Ibid. P. 47.

¹²⁹ Ibid. P. 47.

¹³⁰ Ibid. P. 48.

¹³¹ Ibid. P. 48.

меняется сама природа мегаполиса. Как утверждает исследователь, «большой город нельзя представить каким-то одним образом. Он не может быть сведен к всеохватывающему повествованию. В определенном смысле он стал невообразимым»¹³². С этой проблемой – потребностью в создании цельного, всеохватывающего образа города и невозможностью его создания – и борется Акройд от романа к роману, сначала нащупывая такую возможность, веря в нее, казалось бы, приближаясь к ней, но в определенный момент убеждаясь в невозможности целостности.

В книге «Воображаемые города: урбанистический опыт и язык романа»¹³³ (2005) Роберт Олтер обращается к языковым и стилистическим особенностям художественных произведений, отражающих новую урбанистическую реальность. Автор анализирует средства, с помощью которых литература создает новый язык, способный передать сдвиг в сознании современного человека. «Ключевой точкой исторического динамизма [в XIX в.] – двигателем перемен и их последствием – был город»¹³⁴. В сферу его исследования попадает период конца XIX – начала XX вв. от Флобера до Джойса и Кафки. Р. Олтер также рассматривает город как объект и генератор желаний. С его точки зрения, Флобер был первым, кто сумел понять и показать город как «одновременное средоточие разнообразных сильных возбуждающих стимулов и социальное пространство, реальность настолько сложную, что она не поддается систематическому и тематическому определению»¹³⁵.

Для человека рубежа XIX-XX вв. городская реальность была полна новизны: новые формы архитектуры, многоквартирные дома, общественный транспорт, городская толпа, нарастающие шум и суматоха городской жизни, перенаселенность новой демографической ситуации. Меняется восприятие

¹³² Ibid. 49.

¹³³ Alter Robert. *Imagined Cities: Urban Experience and the Language of the Novel*. Yale University Press, 2005.

¹³⁴ Ibid. P. 4.

¹³⁵ Ibid. P. 20.

фундаментальных категорий времени и пространства, восприятие личностью своего внутреннего «я» и собственной автономности. И двигателем всех этих перемен был город. Как отмечает Р. Олтер, «романисты смогли запечатлеть ... неровный пульс восприятия человека, как сознание и чувства воспринимали мир, конструировали его, или, в отдельных случаях, приходили в замешательство»¹³⁶.

Интерес к репрезентациям города, к образу мегаполиса в литературе значительно возрос с наступлением нового тысячелетия. Данное явление можно объяснить, с одной стороны, огромным количеством «городских» романов и иных литературных произведений, местом действия которых служит большой город. С другой стороны, появляется достаточный временной промежуток для создания теории мегаполиса в культуре (и литературе) постмодерна.

В книге «Описывая город: Эдем, Вавилон и Новый Иерусалим»¹³⁷ (1994) под редакцией Питера Престона собраны эссе о литературных городах, об образах городов в творчестве писателей (Пушкина, Достоевского, Элизабет Гаскелл и др). Для Престона город – это не просто физическая реальность, среда для деятельности человека: «[Г]орода становятся чем-то большим, чем их застроенная территория, чем набор классовых или экономических отношений. Они становятся опытом, который нужно прожить, выстрадать, испытать»¹³⁸.

Авторы сборника кратко прослеживают историю города в литературе от Нового Иерусалима и Града Божьего Св. Августина до современного этапа. Нам особенно интересна их трактовка постмодернистского города. Авторы обращаются к книге Бойна и Раттанси «Постмодернизм и общество»¹³⁹ (1990) и рассматривают постмодернизм как широкое направление в литературной теории, философии и гуманитарных науках. Характерным для этого

¹³⁶ Ibid. xi.

¹³⁷ Writing the City: Eden, Babylon and the New Jerusalem. Routledge, 1994.

¹³⁸ Ibid. P. 2.

¹³⁹ Boyne, R., Rattansi, A. Postmodernism and Society. Macmillan, 1990.

направления является представление о неспособности этих дисциплин представить единую, всеобъемлющую и все объясняющую теорию. В связи с чем множественность перспектив и несоизмеримое количество объектов в конкурирующих дискурсах делают поиск ответов на вечные вопросы бесполезным. Отсюда авторы делают вывод о том, что любое исследование города не способно передать всю многогранность самого объекта, и склоняются в пользу множественности разнообразных точек зрения, представленных в литературе. «Предполагая, что урбанистический опыт не может быть сведен к эмпирическим оценкам города, мы сходным образом отрицаем метанарративы, отдавая предпочтение «множественности перспектив», заложенной в литературных произведениях»¹⁴⁰.

Авторы приходят к выводу, что все репрезентации города в литературе можно условно разделить на три группы: полные ностальгии образы потерянного Эдема; изображения Вавилона; утопические образы Нового Иерусалима. Подобная интерпретация перекликается с взглядами К. Шорске. В целом, для западной цивилизации «город – двусмысленное место, и знак отчужденности человека от Бога, ... и надежда на окончательное, пусть отдаленное, примирение»¹⁴¹.

Особое внимание уделяется современному этапу развития города. «Сегодняшние города полихромны, не монохромны ... разнообразные и децентрализованные, они одновременно центростремительны, сфокусированы на деловом центре города, и центробежны, локализованы в ярком разнообразии этнических районов. Также усиливающийся мультикультурный характер городской жизни делает еще более фрагментированной и относительной личностную идентичность горожанина»¹⁴². По мнению авторов, безразличие к воздействию городской

¹⁴⁰ Writing the City. P. 9.

¹⁴¹ Scott, Jamie S., Simson-Housley, Paul. Eden, Babylon, New Jerusalem: A Taxonomy for Writing the City// Writing the City: Eden, Babylon and the New Jerusalem. Routledge, 1994. P. 331.

¹⁴² Ibid. P. 339.

среды является ключевой характеристикой современного горожанина, в отличие от модернистского сознания, активно реагирующего на впечатления городской среды.

Книга «Создавая современный город: литература, архитектура, современность» (2012) под редакцией Сары Эдвардс и Джонатана Чарли – собрание 13 оригинальных эссе по вопросам урбанизма в литературе. Авторы сосредотачиваются на связи литературных текстов различной жанровой природы – романов, рассказов, автобиографий — и урбанистической среды, понимаемой в самом широком смысле. В круге их исследовательских интересов оказываются проблемы памяти и идентичности и их отражение в литературе и архитектуре XX в.

«Современность» (modernity) в понимании авторов – это не только некий временной отрезок, ограниченный условными рамками XX столетия. Скорее, это общий принцип жизни и восприятия реальности современным человеком. «Под современностью мы понимаем трансформацию жизни, которая произошла в последние десятилетия XIX в. Это исторический контекст, на который должны были отреагировать современные архитекторы и писатели, воплотить его в нарратив»¹⁴³.

Джонатан Чарли в открывающей книгу эссе «Время, пространство и повествование: размышления об архитектуре, литературе и современности» дает сводку принятых сегодня представлений о мегаполисе: он не имеет ни границ, ни центра, не подлежит осмыслению и бросает вызов всем своим стандартным описаниям в экономике, демографии и семиотике¹⁴⁴. Большой город – среда обитания современного писателя и архитектора, чье воображение, с точки зрения Дж. Чарли, абсолютно урбанизировано¹⁴⁵. Ключевые черты этого эфемерного и динамичного мира – расколотовое

¹⁴³ Writing The Modern City: Literature, Architecture, Modernity. Routledge, 2012. P. 1.

¹⁴⁴ Charley Jonathan. Time, space and narrative: reflections on architecture, literature and modernity// Writing The Modern City: Literature, Architecture, Modernity. Routledge, 2012. P. 1.

¹⁴⁵ Ibid. P. 3.

пространство, ускоренное течение времени и волшебство высоких технологий, скрывающее под собой невзгоды урбанистического существования. Кроме того, реальность современной жизни, заключенная в самой природе мегаполиса, характеризуется огромным числом зачастую спрятанных от глаза, но реальных оппозиций: цивилизация – варварство, капиталист – рабочий, метрополия – колония, черный – белый, мужчина – женщина, разумность – сумасшествие¹⁴⁶.

Эссе Сары Эдвардс и Инги Брайден посвящены организации пространства в постмодернистском тексте. С. Эдвардс предпринимает первую известную нам попытку систематизации поэтики постмодернистского города, так резюмируя ключевые черты образа города в постмодернистском романе: нарративизация пространства, фрагментация, гендерный аспект, возрождение концепции и практики фланирования (*flânerie*). Все эти принципы были разработаны, как было показано выше, в постструктуралистских урбанистических штудиях.

Ведущей метафорой для описания повседневности становится фрагмент. С одной стороны, «фрагмент» как археологическая находка – это символ утерянной истории общества, которое исчезло с лица земли. В то же время в эпоху постмодерна «фрагмент» становится олицетворением беспорядочной городской застройки и формирования социальных анклавов¹⁴⁷. Однако повествование – необходимый элемент нашей жизни, человеческий способ ориентации в истории и в пространстве. Поэтому для многих современных писателей городской текст приобретает природу палимпсеста, содержащего в себе последовательные этапы истории, заключающего в себе множественность значений¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Edwards Sarah. Anonymous Encounters: The Structuring of Space in Postmodern Narratives of the City// *Writing The Modern City: Literature, Architecture, Modernity*. Routledge, 2012. P. 170.

¹⁴⁸ Ibid. P. 173.

Последователи Ги Дебора и движения Ситуационистов от литературы эксплуатируют идею свободного дрейфа, бесцельных прогулок по городу. В романах М. Муркока, П. Акройда и Й. Синклера, чьи герои бродят по заброшенным районам города, открывая для себя историю в местных пабах, кладбищах или шоссе, нет всеобъемлющей карты городского пространства¹⁴⁹. Читателю представлены отдельные фрагменты, его задача – самостоятельно восстановить утраченные связи.

Эссе Инги Брайден рассматривает репрезентации города в контексте культурной географии (*cultural geography*) и теории архитектуры. Автор анализирует тексты конца XX-начала XXI вв. (сборник рассказов «Decapolis» и произведения Й. Синклера и Джона Макгрегора), исходя из представлений о городе как тексте.

И. Брайден исходит из того, что современная литература (как теоретические работы, так и художественные произведения) осознает свою ограниченность и невозможность полноценной репрезентации города. Поэтому писатели вынуждены работать с осколками, фрагментами (зданий, памяти) города, пытаясь создать нарратив, который придаст бы им некий смысл¹⁵⁰.

Фрагментарный, поливалентный характер мегаполиса находит свое выражение в представлениях о городе как круговороте аллюзий, нарушающих линейность повествования. Тогда создание нарратива становится единственным способом связи между фрагментами, между частями целого. Нарратив города может принимать различные формы. Помимо привычных карт он может быть воплощен в виде «троп желаний» (*desire paths*) – дорог (не важно, нанесены они на карту или нет), простого передвижения по городу.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Bryden Inga. 'There are different ways of making the streets tell': Narrative, Urban Space and Orientation// *Writing The Modern City: Literature, Architecture, Modernity*. Routledge, 2012. P. 214.

На примере произведений Й. Синклера Брайден показывает трансформацию концепции фланирования – роль фланера меняется на позицию преследователя/охотника (stalker). Использование новой перспективы, когда взгляд находится на уровне улицы, позволяет писателю показать альтернативное пространство: мобильное, инклюзивное, симультанное, — в то же время подрывая официальные, данные как бы сверху, репрезентации города¹⁵¹. И. Брайден утверждает, что, представляя город как обитаемое пространство, отмеченное следами времени и движения, писатели (как и архитекторы) создают воображаемое художественное / архитектурное пространство. При этом они принципиально, в отличие от модернистов, отказываются дать всеобъемлющее представление о городе¹⁵².

Для И. Брайден чрезвычайно важным в исследовании городского нарратива становится взаимодействие человека с архитектурными формами. Для репрезентации городского пространства писатели могут использовать следующие способы: описывать топографические и архитектурные особенности; сосредоточиться на героях, их историях и движении в пространстве; отдавать предпочтение передвижению пешком (психогеография); выделять перспективу или эпистемологию пространства¹⁵³.

Таким образом, мы можем сформулировать несколько ключевых теоретических положений, касающихся образа города в постмодернистской литературе.

1. В эпоху постмодерна пространство в целом и мегаполис в частности становятся объектами нарративизации. Подчеркиваются текстовая, знаковая природа города и важность метафоры чтения-прогулки как способа познания города. На первый план выходит фрагментарный, мозаичный характер города и, соответственно, повествования о нем.

¹⁵¹ Ibid. P. 220.

¹⁵² Ibid. P. 223.

¹⁵³ Ibid. P. 216.

2. Исследователи отмечают отчужденность, изолированность личности в городе и изменившийся характер взаимодействия горожанина с окружающей средой. В отличие от литературы модернизма, где герой был сенсорно погружен в городскую среду, современный человек перестает реагировать на многочисленные повседневные «раздражители» мегаполиса, он остается к ним безразличным.

3. В литературе эпохи постмодерна подрывается вера в метанарративы. Как следствие, писатели-постмодернисты отказываются от идеи цельности, прекращают попытки создать универсальный образ города (например, с помощью мифа, как это делалось в модернистской литературе), всеохватывающее повествование о современном мегаполисе. Городское пространство создается за счет внимания к архитектурным и топографическим деталям, персонажам и их передвижению в пространстве города (предпочтительно пешком), за счет усиленного интереса к материальной стороне образа.

Посмотрим далее, насколько художественная практика Питера Акройда при создании образа Лондона соответствует (или не соответствует) высказанным в теории соображениям об урбанизме в литературе конца XX в.

Глава 2. Становление образа Лондона в романах Акройда

Интерес Питера Акройда к Лондону проявляется в огромном увлечении писателя историей города. С самого первого своего прозаического опыта Акройд-романист создает свою версию его истории, свой Лондон как особое художественное пространство.

2.1. «Великий лондонский пожар»: введение в Лондон Акройда

Здесь мы проанализируем, каким образом Акройд создает художественное пространство города в первом романе «Великий лондонский пожар» (*The Great Fire of London*, 1982) и покажем начало пути Акройда к созданию оригинального образа Лондона. Этот роман «устанавливает многие принципы, эхом звучащие в последующих художественных произведениях и биографиях Акройда»¹⁵⁴. Здесь уже заданы основные темы его творчества: идентичность, английскость, история и, конечно же, Лондон. «Великий лондонский пожар» мы рассматриваем как произведение, в котором автор в создании образа английской столицы опирается на традицию изображения Лондона в национальной литературе, иными словами – как роман, базирующийся на интертекстуальности.

«Великий лондонский пожар» – не исторический роман, как можно было бы ожидать по его заглавию; действие в нем целиком разворачивается в современности. Автор играет с ожиданиями читателя: вместо повествования о знаменитом пожаре 2-5 сентября 1666 г., во время которого выгорела центральная часть Лондона, предлагается история, в кульминации которой уничтожается кинопавильон, выстроенный для съемок кинофильма по роману Ч. Диккенса «Крошка Доррит» (1857).

По замыслу автора, «Великий лондонский пожар» — это продолжение «Крошки Доррит». Роман состоит из двух частей и множества переплетающихся сюжетных линий, каждая из которых так или иначе

¹⁵⁴ Lewis Barry. Op.cit. P. 18.

связана с викторианским писателем и его творчеством. Акройду удастся, рисуя современный Лондон, воссоздать дух Лондона времен Чарльза Диккенса, создателя первых образов Лондона-мегаполиса.

Наш анализ в этом параграфе коснется нескольких проблем.

Во-первых, Акройд представляет нам Лондон, преломленный в его воображении, выбирая в качестве медиума между автором и читателем особый тип героя-визионера. Визионеры отныне станут неперенными участниками, центральными героями его романов, поэтому необходимо познакомиться с первыми героями Акройда подобного склада.

Во-вторых, описывая современный Лондон в романе, писатель использует технику пасташи, чтобы воссоздать образ викторианского мегаполиса. Эта техника также получит дальнейшее развитие в лондонских романах Акройда.

В-третьих, в первом романе, как и во всех последующих произведениях, проявляются мотивы, помогающие сделать образ Лондона объемным и завершенным. На примере «Великого лондонского пожара» мы продемонстрируем функционирование мотивов огня и пожара, реки и моста, тюрьмы, лабиринта, театра. Часть из них – город как театр, город-тюрьма – уже становились предметом осмысления в урбанистической критике; мотивы пожара, моста, лабиринта в романе оригинальны и предвещают появление в последующих произведениях автора прочих мотивов, развивающих мрачные черты в образе Лондона.

Кроме того, мы коснемся воплощенной в романе концепции Лондона как симулякра, что также является фундаментом в построении Акройдом оригинальной концепции Лондона в зрелых романах.

Лондонские визионеры

Многоуровневое пространство современного мегаполиса, представленное в романе Акройда, является прекрасной иллюстрацией к лефевровскому разделению пространства на «абсолютное» пространство, существующее в виде представлений в сознании, и «социальное» пространство реальности, в котором мы живем. С одной стороны, в «Великом лондонском пожаре» мы имеем социальное пространство жизни героев романа, с другой – это город времен Чарльза Диккенса, существующий в их воображении, то есть пространство абсолютное.

Главный герой романа Спенсер Спендер, кинопродюсер, занят созданием киноверсии диккенсовского шедевра. Пытаясь воссоздать атмосферу викторианского мегаполиса, киностудия, на которую работает Спенсер, строит павильон на набережной Темзы, а также занимает закрытое крыло одной из лондонских тюрем. Таким образом, воображаемое пространство книг Диккенса превращается в реальность. Вторая сюжетная линия рассказывает нам историю жены мистера Спендера Летиции и ее неудачного романа. Летиция бродит/дрейфует по Лондону, осваивая социальное (в трактовке Анри Лефевра), реальное пространство города.

Сквозь все творчество Акройда можно проследить концепцию личности, которой придерживается писатель. Условно все человечество подразделяется на два типа: визионеры и рационалисты. Первые обладают врожденным чувством непрерывности, традиции, трансцендентности. У вторых эта интуитивная способность отсутствует. Рационалисты не представляют для Акройда интереса, героями своих романов и биографий он делает людей особого склада – визионеров.

В лекции «Лондонские знаменитости и визионеры-кокни»¹⁵⁵ (1993) Питер Акرويد говорит о традиции английских, а точнее сказать – лондонских, визионеров: «Они понимали энергию Лондона, понимали его

¹⁵⁵ Ackroyd Peter. London Luminaries and Cockney Visionaries// The Collection: Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures. Vintage, 2002. P. 341-351.

разнообразие и его тьму. Они визионеры, потому что представляли символическое измерение существования «Вечного Лондона», как называл его Блейк – в гигантском скопище людей они равно понимали все страдание и загадку существования, его шум и суету»¹⁵⁶.

Согласно Оксфордскому словарю английского языка, визионер – это «человек с оригинальными идеями о будущем»¹⁵⁷, то есть человек, способный «предвидеть» будущее, создавать его. В вебстеровском словаре приводится второе, дополнительное значение понятия: «тот, кто строит воздушные замки»¹⁵⁸, иными словами – мечтатель. Таким образом, уже в самом понятии «визионер» заложена определенная двойственность. Героев Акройда можно причислить к одному из двух типов визионеров: визионер-провидец или визионер-мечтатель. Первые – те, кто способен «видеть» город, создавать его в своем воображении, преобразовывать реальность в своем сознании; вторые – те, кто умеет «читать» город, кто предоставляет свое сознание и индивидуальность во власть города. Город, «самый необъятный из текстов, созданных человеком»¹⁵⁹, дарит наблюдателю необъяснимое удовольствие, «экстаз от чтения этого пространства»¹⁶⁰. Однако согласно М. де Серто, испытать это чувство можно, лишь охватывая взглядом весь город целиком, т. е. глядя на него сверху вниз. В повседневной жизни обычный житель мегаполиса не способен считывать символы города, т.к. ему недоступна картина целиком, панорама города. Но персонажи Питера Акройда потому и являются визионерами, что им доступны иные способы видения и понимания города.

Акرويدовские герои передвигаются по Лондону в основном пешком, редко пользуясь какими-либо транспортными средствами (автомобиль, метро). В творчестве Акройда «фигура «прогуливающегося» или

¹⁵⁶ Ibid. P. 346.

¹⁵⁷ The Oxford English Dictionary. 2nd edition. Oxford University Press, 1989. P. 896.

¹⁵⁸ The Merriam-Webster's Dictionary. Merriam Webster Mass Market, 2004. P. 1024.

¹⁵⁹ де Серто М. Указ.соч. С. 24.

¹⁶⁰ Там же. С. 24.

«странника» определяет отношения между субъектом и городом»¹⁶¹. Таким образом, для писателя и его героев прогулка по городу является наилучшим способом познания и конструирования пространства, что перекликается с пониманием прогулки как процесса декодирования и чтения мегаполиса в трудах М. де Серто.

Каждый из центральных героев произведений Питера Акройда является на свой лад визионером. Они способны преобразовать реальность дня сегодняшнего, трансформировать ее согласно своему видению. Визионерская традиция в творчестве писателя оказывается тесно связана с Лондоном. Герои его романов – истинные лондонцы либо по факту рождения, либо по роду деятельности.

Первый тип героя-визионера, «провидец», — активный, творческий, созидатель. В романе «Великий Лондонский пожар» он воплощается в образе Спенсера Спендера, создателя проекта по экранизации романа Диккенса.

Акройд подчеркивает связь героя с Лондоном, где тот родился и вырос, отмечая при этом, что Спенсер Спендер находится в состоянии внутреннего поиска: «Он вернулся, потому что это было место, где он родился... Он хотел найти разгадку, хотя еще не знал, в чем заключалась тайна»¹⁶². Автор вписывает своего героя в культурную традицию Англии; уже само его имя становится эхом, отголоском известных личностей. С. Онега справедливо считает, что имя «Спенсер Спендер» функционирует как «ономастичекый палимпсест многократного эхо»¹⁶³. Во-первых, это своеобразное отражение самого себя, звуковая игра. Во-вторых, оно отсылает читателя к фигурам выдающихся деятелей английской культуры. Среди них и великий поэт елизаветинской эпохи Эдмунд Спенсер (1552-1599), и викторианский

¹⁶¹Hartung Heike. *Walking and Writing the City: Visions of London in the Works of Peter Ackroyd and Iain Sinclair* // *London in Literature: Visionary Mappings of the Metropolis*. P. 151.

¹⁶²Ackroyd, Peter. *The Great Fire of London*. London, 1982. Далее цитируется это издание в переводе автора с указанием страниц в тексте.

¹⁶³Onega Susana. *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*. P. 21.

философ Герберт Спенсер (1820-1903), а также современники: писатель-модернист, поэт и драматург Стивен Спендер (1909-1995), художник Стэнли Спенсер (1891-1959)¹⁶⁴. Хотя образ Спенсера Спендера, в отличие от героев других романов П. Акройда, не основан на реальной исторической личности, он наделен всеми необходимыми качествами истинного визионера. Он обладает живым воображением, способностью создавать новое и умением вести за собой.

Спенсер Спендер становится в романе Творцом, так как и киноадаптация «Крошки Доррит», и викторианский Лондон являются продуктами его воображения. В своем сознании он воскрешает образ города из романов Диккенса: «[Спендер] видел темные стены, он слышал звук старинных грозных машин. Он обязательно сделает так, чтобы шум и зрелищность города преобладали над человеческими персонажами» (84). Его основанное на викторианской литературе видение Лондона – это мегаполис XIX в., проходящий пик индустриализации, город машин и фабрик, жестокого социального неравенства. Лондон представляется продюсеру огромной жестокой машиной, которой нет дела до людских судеб.

Но визионерам не свойственно обращать взор на жизни обычных людей, их манят великие дела, великие пространства. Поэтому в целом Лондон в романе описывается как огромный, бесплодный и пустынный, что, по мнению Барри Льюиса, подчеркивает «бессердечность и пустоту

¹⁶⁴ С. Онега замечает, что все основные герои романа являются «реинкарнацией» литературных персонажей (в частности, героев Диккенса) или исторических личностей, а их имена – эхо. Так, Крошка Артур (Little Arthur) одновременно отсылает читателя к диккенсовским Крошке Доррит и Артуру Кленнаму; имя Роузны Филлипса – отзвук имени преподобного Роуанда Филлипса, известного своей приверженностью к католичеству, но все же подписавшего Oath of Succession (1534), которая стоила жизни сэру Томасу Морю. Интересна интерпретации имени еще одной главной героини романа Акройда, Одри Скелтон (Audrey Skelton). Как пишет Онега, “У Одри и Эми имена начинаются с одной буквы” [Эми Доррит, диккенсовского персонажа; Amy, Audrey – прим. И.Л.]. Фамилия героини в свою очередь отсылает к Джону Скелтону (1460-1529), английскому поэту эпохи Возрождения. Заметим здесь, что персонажи по фамилии Скелтон появляются и в других романах П. Акройда (например, Элизабет Скелтон в «Доме доктора Ди»). Подробнее см.: O'neга Susana. *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*.

столицы»¹⁶⁵. Лондон воображаемый для визионера важнее, чем живая городская реальность, поэтому и в дальнейшем творчестве, изображая столицу через восприятие героя-визионера, Акройд неизменно будет размыывать ее реальные очертания, уходить от деталей повседневной суеты, подменять город реальный городом, созданным в воображении.

Сила воображения мистера Спендера настолько велика, что он заставляет окружающих поверить в реальность своего видения. Сначала он убеждает сэра Фредерика Ластламберта, главу кинокомитета, в возможности экранизации диккенсовского шедевра, затем лично руководит актерами и съемочной группой на площадке. Весь проект – детище Спенсера Спендера, он же становится и первой жертвой краха проекта. «“Крошка Доррит” была его видением – он поймал его прежде, чем оно улетело в сферу промелькнувших и исчезнувших желаний – вскоре это видение могло стать единственным, что у него осталось» (155). Крах визионера-творца при соприкосновении с сопротивляющейся его преобразованиям действительностью – логичный конец для акройдовских героев подобного типа.

Второй тип героя-визионера, «мечтателя», можно охарактеризовать как личность, которая находится в поиске собственной идентичности, а потому способна объективировать свое сознание. Из субъекта герой превращается в объект, посредством которого раскрывается истинная природа реальности, глубинная сущность города.

В «Великом лондонском пожаре» данный тип визионера представлен образом Летиции Спендер. Именно с ее точки зрения мы видим современный Лондон с его лабиринтом узких улочек, где времена года сменяют друг друга. Она особенно чувствительна к влиянию города, так как не обладает собственной яркой индивидуальностью. Ее нельзя назвать сильной личностью: муж относится к Летиции как к ребенку, друзья часто называют ее «капусткой» (Lettuce, Letti-leaf). Таким образом, Летиция лишена статуса

¹⁶⁵ Lewis Barry. Op.cit. P. 22.

полноценного взрослого индивида, низведена до уровня вещи (thing), что делает ее прекрасным приемником и передатчиком окружающей реальности: «Лишь когда Летиция, как это бывало, выпадала из реальности и бродила без цели, куда глаза глядят, город открывал ей всю свою глубину» (116). Во время этих прогулок миссис Спендер предоставляет свое сознание во власть мегаполиса.

Бессознательно «читая» Лондон, считывая городской код, Летиция становится своего рода психогеографом, той самой фигурой, которую предложили в своих исследованиях французские ситуационисты, писавшие о «свободном дрейфе» – бесцельных прогулках по городу – как о способе его познания. И в романе Акройда через «свободный дрейф» персонаж осваивает и ассимилирует социальное пространство города.

В английском языке у понятия “visionary” также имеется значение «склонный к галлюцинациям, имеющий видения»¹⁶⁶. На этом основании С. Онега причисляет к числу визионеров и Одри Скелтон, одержимую духом диккенсовской героини Эми Доррит¹⁶⁷. После посещения спиритического сеанса Одри начинает живо интересоваться историей Лондона, точнее, историей района вокруг тюрьмы Маршалси, где она живет. Попрошайки возле станции метро воплощают в ее глазах все муки города: «Здесь было столько страданий и несчастий. ... Все эти мальчишки, попрошайничающие возле станции – это очень по-викториански, разве нет? Попрошайничать и всякое такое?». Таким образом, Одри открыта преемственность времен, непрерывность в жизни города. Однако мы считаем, что Одри Скелтон не следует считать визионеркой наравне с другими персонажами романа, так как П. Акرويد изначально рисует ее как личность с нестабильной психикой. Одри не является творцом, в ней нет творческой силы, соответственно мы не можем отнести ее к первому типу героев-визионеров. Одновременно Одри

¹⁶⁶ The Merriam-Webster’s Dictionary. P. 1024.

¹⁶⁷ См. подробнее: Onega Susana. *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*. P. 27

Скелтон не может быть причислена и ко второму типу, к героям-объектам, так как обладает слишком яркой субъектностью.

Вариациями образов визионеров будут заполнены все последующие романы Акройда, и картины города всегда будут стоять в центре их видений.

Пастиш как авторский способ освоения урбанистической традиции

Большинство исследователей и критиков творчества Питера Акройда отмечают его умение играть стилями и чужими голосами. Акройд мастерски использует для создания персонажей и атмосферы пастиш.

Пастиш – литературное, музыкальное или художественное произведение, имитирующее чей-либо узнаваемый стиль или соединяющее воедино несочетаемые элементы и отрывки существующих произведений. Фредерик Джеймисон характеризует пастиш как «пустую пародию», «нейтральную практику подражания, из которой удалили сатирический импульс, которую лишили смеха»¹⁶⁸. Мы же придерживаемся точки зрения Линды Хатчен. Подчеркивая в поэтике постмодернизма важную роль широко понятой пародии, формами которой становятся интертекстуальность, пастиш, присвоение, канадская исследовательница утверждает, что пародия выявляет связь репрезентаций настоящего и прошлого, а также идеологические аспекты диалектики непрерывности и перемен. Пастиш, «неотъемлемо диалогичная и интертекстуальная форма»¹⁶⁹, по мнению Хатчен, демонстрирует уважение к культурному наследию, а не отсутствие оригинальности.

С. Онега пишет, что «в «Великом лондонском пожаре» Акройд создает свою версию современного Лондона из фрагментов стилей, голосов и эха его предшественников»¹⁷⁰, создавая свой собственный миф Лондона. Самым

¹⁶⁸ Цит. по: The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms. 3rd edition. Bedford, St. Martin, 2009. P. 369.

¹⁶⁹ Hutcheon Linda. Review of: Ingeborg Hoesterey. Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature // Comparative Literature Studies. Vol. 42, 2005, No. 2. P. 324.

¹⁷⁰ Onega Susana. Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd. P. 31.

важным из интертекстов романа оказывается творчество Чарльза Диккенса, создателя уникального образа Лондона девятнадцатого столетия. Идя по стопам великого писателя викторианской эпохи, Акرويد создает свой Лондон, амальгаму прошлого и современности, используя пастиш как принцип конструирования текста.

Чарльз Диккенс был первым крупным британским писателем, сделавшим Лондон не просто местом действия, но полноценным героем своих романов. Исследователь творчества Диккенса Ф. С. Шварцбах даже заявляет, что великий викторианец был «единственным из великих английских писателей, кто постоянно занимался описанием города»¹⁷¹. Из всех его произведений именно в «Крошке Доррит» уделяется наибольшее внимание Лондону; роман отличает цельность образа города, который каждый раз описывается в повторяющихся выражениях и образах¹⁷².

Главные герои «Великого лондонского пожара» напрямую связаны с шедевром Диккенса. Одри Скелтон воображает себя самой Крошкой Доррит, именно под влиянием духа «дитя Маршалси» она устраивает пожар в финале романа. Сценарист проекта Роуэн Филлипс занимается профессиональным исследованием творчества Диккенса. Опираясь на диккенсовские аллюзии в тексте и общую повествовательную структуру романа, критик Клотильда де Стазио называет «Великий лондонский пожар» «удивительным образцом метанарратива»¹⁷³.

Как пишет исследователь Диккенса Нэнси Метц, «прошлое говорит с героями [«Крошки Доррит»] через загадочную архитектуру упадка»¹⁷⁴. Тот же дух разложения и общего упадка пронизывает описание акرويدовского Лондона: «Все вокруг выглядели потрепанными и грязными – город переживал процесс фундаментального разложения, оставляющего следы на

¹⁷¹ Schwarzbach F. S. *Dickens and the City*. Athlone Press, 1979. P. 3.

¹⁷² Ibid. P. 151.

¹⁷³ Stasio Clautilda. *The Great Fire of London: Word and Image in Dickens and Ackroyd // Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading*. Unicopli, 2000. P. 326.

¹⁷⁴ Nancy Aycok Metz. *Little Dorrit's London: Babylon revisited // Victorian Studies*. Spring 1990. P. 465-486.

его обитателях, похожие на шрамы после какой-нибудь отвратительной болезни» (135).

Викторианский Лондон продолжает жить среди современных зданий. В романе Акройда символом викторианской столицы становится столь важный в романе Диккенса образ тюрьмы. Описание будущего места съемок (поскольку Маршалси снесли в 1870-х гг., съемки планируются в другой уцелевшей лондонской тюрьме) проникнуто ощущением безысходности: «В воздухе царят безнадежность и запах тюрьмы, ощущение тщетности, возникающее в мрачном месте, которое его обитатели не могут ни изменить, ни уничтожить. Такие места всегда были и есть, когда-то это было Маршалси, теперь – здесь. Ничто не изменилось в обществе, которое делает такие места своими памятниками» (57). Связывая прошлое и настоящее в этом «всегда были и есть», Акройд подчеркивает схожесть современности и викторианской эпохи.

Образ Лондона в «Великом лондонском пожаре» оказывается особенно ярким во второй части книги. Здесь автор мастерски переплетает город дня сегодняшнего с мегаполисом XIX в.

Симулякр викторианского Лондона

Одним из ключевых понятий в учении постмодернизма является понятие «симулякра», введенное французским философом Ж. Бодрияром. Под симулякром понимается репрезентация, подобие чего-либо, чего на самом деле не существует в реальности, то есть репрезентация без оригинала. Согласно теории Бодрияра, образ проходит следующие фазы: 1) отражает реальную действительность; 2) маскирует и искажает реальную действительность; 3) маскирует отсутствие действительности; 4) не имеет никакого отношения к действительности, превращается в собственное подобие¹⁷⁵. Как пишет Бодрияр, симулякры гиперреальны, «это знаки, в

¹⁷⁵ Современная литературная теория. Антология. М.: Наука: Флинта, 2004. С. 161.

которых реальность уничтожается внутри вымышленного»¹⁷⁶. В эпоху постмодерна оригинал и его копия существуют в одном культурном контексте, функционируя на равных. Именно так и происходит в «Великом лондонском пожаре».

Акройдовский Лондон, имитирующий Лондон, созданный воображением Диккенса, изначально является симулякром, «нереальным, подменяющим не реальность, но самое себя»¹⁷⁷. Это самая откровенная форма симулякра – кинопавильон, здание, предназначенное для постоянной смены декораций. В романе этот симулякр проходит несколько этапов развития – от создания до разрушения. Важно отметить, что посредством воображения Спенсера Спендера в реальность воплощается не исторический Лондон времен Чарльза Диккенса, а литературный образ, созданный викторианским писателем. Таким образом, Акройд размывает границы между фактом и вымыслом.

Викторианский Лондон в «Великом лондонском пожаре» представляет собой сконструированные декорации для фильма. На начальной стадии проекта кинокомпания строит павильон на берегу Темзы. Акройд подчеркивает намеренно искусственный характер всего сооружения: «Двое рабочих покрывали дороги чем-то вроде черной краски, чернота шла до самой кромки воды. Перила были покрашены чем-то золотистым, на экране они должны были выглядеть как латунные. Склады быстро красили в тусклый серый цвет, придававший им еще более мрачный вид» (106).

Отметим внимание Акройда к поверхностям, что хорошо видно из вышеприведенной цитаты. Нарисованная писателем сцена намеренно лишена глубины, представлена в двух плоскостях. Отсутствие глубины, внимание к внешней форме вещей, к фасадам – характерные черты поэтики постмодернизма. Изначально кинопавильон представляет собой копию диккенсовского Лондона, «нечто, напоминающее картонную игрушку» (109).

¹⁷⁶ Там же. С. 166.

¹⁷⁷ Baudrillard J. Simulacra and simulation. The University of Michigan, 1994. P. 6.

Однако как только процесс превращения завершен, декорации и реальный город вокруг вступают в диссонанс. «[Склады] стояли перед ним, словно обитель тьмы, мрачной, но все же нереальной. Они превратились в копии складов. Сама реальность испарилась» (108). Кинопавильон, симулякр по своей сути, подрывает реальность, делая Лондон гиперреальным.

Спендер хотел бы использовать для съемок места, описанные самим Диккенсом, однако тюрьма Маршалси, место действия «Крошки Доррит», давно разрушена. Кинокомпания вынуждена довольствоваться заброшенным крылом другой лондонской тюрьмы, где быстро возводится павильон, отвечающий видению Спенсера. Воссоздавая подобным образом воображаемое прошлое города, Акройд подчеркивает театральность проекта: «По команде актеры *изображали* жизнь шумной и беспомощной общины, передвигаясь быстро, нерешительно, торжественно» (121, *курсив мой – ИЛ*). Созданная репрезентация резко контрастирует с реальностью современного Лондона.

Постепенно симулякр кинопавильона начинает жить собственной жизнью, обретая все большую реальность. «Спенсеру удалось мастерски соединить старинные фасады зданий с его собственными декорациями, так что отличить их было практически невозможно» (157). В этот момент реальность и репрезентация становятся единым целым. Атмосфера тьмы и страданий окутывает павильон у реки и тюремное крыло. Для продюсера это становится сюрпризом: «Спенсер хотел передать дух опасности и упадка. Но он никак не ожидал, что опасность может быть реальной» (150). В этот момент симулякр полностью вытесняет реальность современного Лондона. Как отмечает Барри Льюис, «от сцены к сцене, показанной через кинокамеру и становящей все более и более искусственной из-за режиссерского вмешательства, реальность поглощается и уничтожается собственным симулякром»¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Lewis Barry. Op.cit. P. 81.

Разрушение симулякра в романе происходит на двух уровнях. Во-первых, это физическое уничтожение павильона во время пожара. Во-вторых, разрушение симулякра Лондона происходит в сознании Спенсера Спендера, когда он понимает, что проект не может быть завершен: «Он смотрел на павильон, который он создал, наполовину реальный, наполовину искусственный, ... и чувствовал отвращение. Презрение к его пустоте и ничтожности. Его видение превратилось в папье-маше» (159). Таким образом, симулякр диккенсовского Лондона завершает полный цикл, будучи уничтоженным в сознании своего создателя.

Разрушение кинопавильона означает конец всего проекта по экранизации и вместе с тем символизирует «смерть» прошлого. Симулякр должен быть уничтожен, потому что прошлое, пусть и вымышленное (в нашем случае – Лондон Диккенса), не может быть пережито заново. Так считает Акройд в первом романе; в дальнейшем его образ Лондона будет строиться на концепции циклического времени, подразумевающей бесконечный возврат прошлого.

Мотивная структура образа Лондона

Сквозь все творчество Питера Акройда проходят определенные мотивы, из которых, как из элементов мозаики, складывается образ Лондона. Впервые они были намечены и в разной степени проработаны в «Великом лондонском пожаре». Самым важным в первом романе Акройда оказывается, на наш взгляд, мотив огня и пожара, также большую роль играет представление о городе как о тюрьме. К ним добавляются мотивы реки и моста, лабиринта и театра.

Мотив огня и пожара заложен уже в самом названии романа. По версии автора, «великим» становится пожар, устроенный Одри и Крошкой Артуром: «То, что получило имя Великого пожара, ... принесло несчастье и разруху в город» (165). Пожар в романе отсылает читателя к уже упомянутой катастрофе 1666 г., а также к пожару 1885 г., уничтожившему остатки

тюрьмы Маршалси. Таким образом, Акройд создает метафору палимпсеста, где за одним событием угадывается другое, а за ним – третье и т.д. Большой пожар 1666 г., пожар в Маршалси в 1885 г. и Великий пожар, которым заканчивается роман, – это цепочка «реконструкций апокалиптического огня»¹⁷⁹.

Намеки на пожар рассыпаны по всему тексту романа: оглушительный вой пожарных сирен разрывает тишину лондонских улиц, проникая в дома и жилища, пожарные машины спешат к месту трагедии, Одри и Летиция смотрят шоу о буднях пожарной бригады и т.д.

Пожар в романе Акройда становится развязкой всех сюжетных линий и переплетений, оставляя после себя только истинно ценное. «Пламя бушевало день и ночь. Тиму казалось, что огонь может гореть вечно, пожирая весь Лондон» (165). В пожаре исчезает симулякр кинопавильона на берегу Темзы, и вместе со своим детищем погибает его создатель Спенсер Спендер.

С. Онега называет «великий лондонский пожар» в романе апокалиптическим, «знаменующим переход из одного исторического цикла в следующий»¹⁸⁰. Конец света, обретший форму неконтролируемого пламени, несет с собой разрушения невероятных масштабов: «Пожар разрушил многое, что было фальшивым и ужасным, и многое, что было великолепным и прекрасным» (165). Но одновременно он является очистительным пламенем, сжигающим все наносное и искусственное. Ведь для Одри весь проект по экранизации «Крошки Доррит» с самого начала является ошибкой, «насмешкой» (mockery). С ее точки зрения, она «оказывает Лондону услугу» (162), сжигая декорации, очищая город, возвращая реальность¹⁸¹.

¹⁷⁹ Onega Susana. *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*. P. 26.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ В своем анализе сцены пожара в романе Дж. Гибсон и Дж. Вулфрис обращают внимание, прежде всего, на театральность происходящего и авторскую игру репрезентациями. Пожар начинается на съемочной площадке, в кинопавильоне, “в пространстве представлений, технологического воплощения повествовательной иллюзии реальности, иллюзорных нарративов» (Gibson, Wolfreys. *Op.cit.* P. 79). Также авторы обращают внимание на то, что в романе отсутствует прямое описание огня, мы видим лишь, как пламя отражается в водах Темзы. Таким образом, Акройд описывает не пожар, а

Реальный пожар в Лондоне XVII в. быстро стал предметом изображения на картинах и в литературе, его часто сравнивают с пламенем, уничтожившим Карфаген и Троию. То же происходит и с пожаром в романе Акройда: «Постепенно это событие обросло легендами. Считалось, что это была кара Божья, предсказание еще более страшных бедствий» (165). Пожар обретает мистический смысл. В последующих романах Акройда пожар также будет знаменовать сюжетные кульминации и высшие точки символизации.

Мотив воды. Противоположная огню водная стихия уравнивает баланс природных сил в акройдовском образе города. Образ Темзы, несущей свои воды через весь Лондон, – сквозной в творчестве Питера Акройда. И если пожар – это символ обновления и перемен, то река в романах писателя символизирует непрерывность течения времени, движение из прошлого в будущее. В «Великом лондонском пожаре» воды Темзы становятся зеркалом, отражающим в иное измерение как внутренние ощущения персонажей, так и состояние Лондона. Например, когда начинаются работы по экранизации «Крошки Доррит», Спенсер Спендер чувствует подъем внутренних сил, и река кажется ему «удивительно чистой и быстрой этим ранним утром» (105). А когда город охватывает пожар, «река стала сверкающе-огненной, приобретя очертания и быстроту пламени» (165). Стихии обладают природной магией. В романе Акройда река притягивает к себе таинственные силы города, что подчеркивает ее мистический характер¹⁸².

Река также может служить некоей преградой, естественной границей, но человечество давно научилось преодолевать эту географическую условность с помощью моста. В произведениях Питера Акройда *мост* имеет символическое значение: он не только пространственно соединяет два берега реки, но и является связующим звеном во времени, между историческими эпохами. Мост Чаринг-Кросс, мелькающий в первом романе П. Акройда, —

его изображение. Это говорит о том, что Великий лондонский пожар не может быть повторен в реальности, а только в качестве театрального представления.

¹⁸² Темзе Питер Акройд посвящает документальную книгу «Темза: священная река» (Thames: the Sacred River, 2007).

это место силы, «луч энергии, импульса непреодолимой силы и безмятежности» (37); эта особая энергия объединяет всех, идущих по нему. Именно это видение поддерживает Спенсера Спендера в работе над его проектом.

Следующим по значимости мотивом в создании образа города является представление о городе как о *тюрьме*. В «Великом лондонском пожаре» мы видим реальную тюрьму, где ведутся съемки и куда попадает Крошка Артур. Кроме того, читателю постоянно напоминают о печально известной тюрьме Маршалси, неразрывно связанной с историей и творчеством Диккенса. Но помимо этого, сам Лондон оказывается тюрьмой для своих обитателей. Практически тюремный режим распространяется на съемочную группу, работающую в заброшенном крыле: «Правило то же...: приходите в шесть часов и уходите в шесть» (54).

Согласно Л. Мамфорду, город – это театр, и *мотив театрального представления* – значимая составляющая образа Лондона в творчестве Питера Акройда. В лекции, прочитанной в Музее Виктории и Альберта, писатель поясняет: «Когда я говорю о театральности, я говорю об определенной восприимчивости Лондона, берущей свое начало в варьете, в зрелище, в спектакле»¹⁸³. Уже в самом первом романе театральность заявляет о себе, принимая форму киносъемок. Несмотря на то, что мистер Спендер настаивает на реализме, представление, актерская игра несет в себе оттенок фальши. Например, Одри Скелтон находит игру актрисы, изображающей Крошку Доррит, настолько неправдоподобной и оскорбительной, что дает ей пощечину.

Разобранные выше черты поэтики «Великого лондонского пожара» свидетельствуют об усвоении Акройдом посредством приема пастиша традиционной техники изображения урбанистического пространства, о его

¹⁸³ Ackroyd Peter. London Luminaries and Cockney Visionaries // The Collection: Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures. Vintage, 2002. P. 349.

особом интересе к приемам символизации этого пространства. Оригинальным значимым приемом, особенно в перспективе последующего развития образа Лондона, становится привнесение в повествование особого визионерского типа сознания, которое становится фокусом, преображающим либо постигающим духовную суть лондонской действительности.

Но сам Акرويد сегодня невысоко ставит свой первый опыт в жанре романа и почти не упоминает «Великий лондонский пожар». Его зрелое творчество открывается вторым романом писателя, историческим детективом «Хоксмур», успех которого в значительной степени был обеспечен необычностью образа Лондона в романе.

2.2. Развитие концепции Лондона в романе «Хоксмур»

В этом разделе мы покажем, как Акройд постепенно все дальше отходит от изображения реального Лондона и вырабатывает все более оригинальную концепцию Лондона как сверхгорода, вечного во времени и пространстве. В нем живы все исторические эпохи одновременно (от его легендарных основателей атлантов до людей далекого будущего); это прежде всего город духовный, заключающий в себя все беды и достижения человеческой цивилизации – не столько город, сколько идея города. Лондон как полноценный герой его произведений становится видением, мистическим и таинственным, где не действуют законы объективного времени и реальности. Впервые эта концепция Лондона появляется в «Хоксмуре» (*Hawksmoor*, 1985).

«Хоксмур» как образец историографической метапрозы

Интерес к прошлому, национальному и общечеловеческому, в эпоху постмодерна становится особенно выраженным. Постмодернизм ставит под сомнение легитимность исторического факта; новейшая историография все больше осознает себя не как рассказ о прошлом, «как оно было», а как субъективную версию прошлого, предлагаемую историком на основе документов, знаний, интуиции. Тем самым историк оказывается сродни писателю, а процесс создания исторического труда – сродни процессу художественного творчества. Особенно для британского постмодернизма характерна своеобразная «одержимость историей». Именно на английской почве возникает новый тип исторического романа – «историографическая метапроза». Термин введен канадским литературоведом и критиком Линдой Хатчен. По ее определению, историографическая метапроза – это «те хорошо известные и популярные романы, которые при большой доле саморефлексии парадоксальным образом предъявляют права на исторические события и

персонажей. Теоретическая осведомленность жанра (*историографическая метапроза*) об истории и художественной литературе как человеческих конструктах лежит в основе его переосмысления и переработки форм и содержания прошлого»¹⁸⁴.

Л. Хатчен пишет: «Прошлое – это не то, чего нужно избежать, чем можно пренебречь или что можно контролировать... Прошлое – это нечто, с чем мы должны найти общий язык»¹⁸⁵. Концепция «присутствия прошлого» (*the presence of the past*) подразумевает, что история и время для постмодернистов – открытое пространство бесконечных трансформаций. И с точки зрения Л. Хатчен, эти трансформации носят критический характер, а не являются ностальгией по прошлому¹⁸⁶. Смещение временных пластов повествования в постмодернистской литературе является выражением и результатом этого нового взгляда на историю.

«Хоксмур» – первый роман в творчестве Акройда, где писатель прямо изображает историческое прошлое. Книга получила высокую оценку критиков и читателей, о чем свидетельствуют престижные литературные премии и награды (*Whitebread Novel Award*, 1985; *Guardian Fiction Prize*, 1985).

В романе композиционно четко оформлены две сюжетные линии. В нечетных главах книги, действие которых происходит в начале XVIII в., архитектор Николас Дайер, помощник Кристофера Рена (которого он называет «Сэр Христ.») и тайный антагонист великого архитектора, противник Просвещения и участник сатанинской секты, совершает на месте строительства своих церквей ритуальные убийства, благодаря которым он надеется достичь бессмертия через череду перевоплощений. Это самая

¹⁸⁴ Hutcheon Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, 1998. P. 5.

¹⁸⁵ Цит. по: Киреева Н. В. *Постмодернизм в зарубежной литературе*. М: Флинта, 2004. С. 57.

¹⁸⁶ Hutcheon Linda. *Ibid.* P. 4.

сильная часть романа, в которой господствует атмосфера неизбежного страдания, злого колдовства, герметического знания.

Прототипом героя послужил знаменитый английский архитектор Николас Хоксмур, по проекту которого было возведено несколько приходских церквей в Лондоне. В этих главах повествование ведется от лица Дайера. Акройд перед написанием романа год специально читал литературу рубежа XVII-XVIII вв., и он виртуозно стилизует язык эпохи (лексику, синтаксис, употребление заглавных букв в существительных).

Действие второй сюжетной линии разворачивается в 80-е гг. XX в. В четных главах сначала от лица всеведущего автора описываются три убийства, совершаемые близ церквей, возведенных Хоксмуром, а во второй части романа в четных главах появляется немолодой детектив Николас Хоксмур, который ведет расследование серии загадочных убийств. Расследование заходит в тупик; никакими современными методами не удается обнаружить материальных следов серийного убийцы, поисками которого занята группа Хоксмур в Скотланд-Ярде. Уже отстраненный от дела, в финале романа Николас Хоксмур сливается с Николасом Дайером; повествование в завершающем абзаце переключается в форму первого лица, и читателю становится ясно, что детектив Хоксмур – современное воплощение рациональной, «хорошей» части Ника Дайера, его очередное «возвращение». Повествование как будто забывает о детективной линии, разгадки современных убийств не происходит. Несоблюдение конвенций полицейского детектива в современных главах критика расценивает либо как разочаровывающую ошибку автора, либо как часть постмодернистской игры с читателем. Писатель подвергает испытанию конвенции жанров детективного и исторического романов, размывая их границы, доказывая, что сама идея границ жанра – «всего лишь повествовательный или художественный прием»¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Gibson Jeremy, Wolfreys Julian. Op.cit. P. 96.

Чередующиеся главы повествования, повторяющиеся в обоих временных пластах места действия, отдельные фразы, дословно совпадающие эпизоды, одни и те же звучащие песенки, одинаковые имена жертв в обеих сюжетных линиях, – все это нарушает, ставит под вопрос привычное линейное течение времени и истории, создавая у читателя впечатление существования двух параллельных миров, постоянно соприкасающихся друг с другом в пространстве Лондона. Находя точки соприкосновения и параллели между городом эпохи Просвещения и мегаполисом конца XX столетия, Акройд приступает на страницах «Хоксмур» к созданию своего Лондона.

Необходимо сказать несколько слов об историческом Николасе Хоксмуре (1661–1736), прототипе акройдовского героя. Мастер английского барокко, Николас Хоксмур был учеником, соратником и продолжателем трудов создателя нового облика столицы, великого сэра Кристофера Рена. Вместе с Реном он работал над проектом собора Св. Павла. В 1711 г. он был назначен одним из главных архитекторов в комиссию по строительству пятидесяти новых церквей в Лондоне, Вестминстере и их окрестностях. Во главе проекта стояли сэр Кристофер Рен, сэр Джон Ванбру и Николас Хоксмур. Последнему также было поручено разработать общий план проекта, в рамках которого он построил 6 весьма примечательных церквей. После смерти Рена он занял пост главного архитектора Вестминстерского Аббатства, по его проекту построены западные башни. Архитектурный стиль Николаса Хоксмур характеризуют как оригинальную трансформацию позднего барокко на английской почве: в XIX в. его считали безвкусным варварством, а сегодня оценивают как вершину барокко, синтез многих архитектурных стилей с масонской символикой. Интерес к Хоксмuru чрезвычайно возрос в последние десятилетия XX в.¹⁸⁸. В 2012 году в честь

¹⁸⁸ Подробнее о Николасе Хоксмуре см.: Allinson Ken. The Architects and Architecture of London. Architectural Press, 2008.

350-летия со дня рождения Хоксмур прошла большая выставка в Королевской Академии Художеств.

В послесловии к роману Акройд признает, что его внимание к фигуре Хоксмур привлек его друг Й. Синклер (Iain Sinclair, p. 1943): «Я хотел бы выразить признательность Иэну Синклеру, чья поэма «Лудов жар» впервые привлекла мое внимание к наиболее странным особенностям лондонских церквей»¹⁸⁹. Книга Й. Синклера «Лудов жар» (“Lud Heat”, 1975) (в заглавие вынесено имя легендарного основателя Лондона, короля Луда¹⁹⁰) открывается прозаическим разделом «Николас Хоксмур и его церкви» (“Nicholas Hawksmoor, His Churches”). В этом эссе, сопровождаемом иллюстрациями и картами, проводится мысль о том, что церкви Хоксмур с их пентаграммами, треугольниками и кубами расположены точно в местах сосредоточения оккультных сил Лондона. По Синклеру, Хоксмур в начале «века разума» строит свои церкви и обелиски близ древних кладбищ, скотобоен, мест публичных казней и знаменитых убийств, на местах, хранящих память невыразимых ужасов (“undisclosed horrors”). Церкви и обелиски на карте Лондона выглядят как своего рода «ограда страха»¹⁹¹, они связаны между собой магическими геометрическими фигурами, которые складываются в символ древнеегипетского бога Сета. Церкви Хоксмур – проводящая сеть для оккультных энергий, и каждая – узел магической силы: “Каждая церковь – ограда силы, ловушка, вершина, влияющая на события в своем пространстве»¹⁹². Синклер пересказывает истории громких убийств, происходивших в XIX в. в окрестностях этих церквей, в том числе историю Джека-Потрошителя, и в восприятии читателя все это зло начинает ассоциироваться с создателем церквей. Таким образом, под пером Синклера Хоксмур превратился в сатаниста, «архитектора дьявола» (“devil’s architect”),

¹⁸⁹ Акройд, П. Хоксмур/ Пер. с англ. А. Асланян. — М.: Астрель: CORPUS, 2011. Послесловие автора. Далее цитируется это издание с указанием страниц в тексте.

¹⁹⁰ Легенду о Луде см.: Монмутский Гальфрид. История бриттов. Жизнь Мерлина. М.: Наука, 1984. Кн. 4.

¹⁹¹ Sinclair Iain. Lud Heat. 2012. P. 15.

¹⁹² Ibid. P. 19.

чему нет никаких исторических свидетельств, хотя Н. Хоксмур, как и все вышеупомянутые архитекторы, был масоном.

Книга Синклера положила начало современному отношению к Хоксмурму как к одной из самых загадочных фигур в истории Лондона, чему способствовал также пошедший по стопам Синклера Акройд. Акройд не разделяет веру в существование некоего сверхъестественного замысла, стоящего за церквями Хоксмурма; в ответ на вопрос интервьюера о том, являются ли церкви масонским символом, писатель ответил: «За ними нет никакого тайного смысла. Этот смысл придумал я»¹⁹³. Ответ Акройда подчеркивает роль вымысла и воображения постмодернистского автора в работе с историческими фактами.

Специфика историографической метапрозы как жанра заключается в вольном преломлении писателем истории, в оригинальной интерпретации событий прошлого. Для Питера Акройда граница между фактом и вымыслом размыта и условна, и в «Хоксмуре» писатель позволяет себе намеренные неточности в истории. Например, выше мы упомянули, что по проекту Николаса Хоксмурма в Лондоне было построено шесть церквей (St. Alfege's, Greenwich; St. Anne's, Limehouse; St. George's-in-the-East; Christ Church, Spitalfields; St. George's, Bloomsbury; St. Mary Woolnoth). В романе, кроме них, фигурирует седьмая, вымышленная церковь, Little St. Hugh, построенная в самом важном для героя месте Лондона, на Блек-Степ-Лейн.

Полемика с Просвещением и образ Николаса Дайера

Делая героями романа реальных исторических личностей, Питер Акройд дает собственную оценку их роли и культурному влиянию. Его критический пересмотр просветительского культа разума чрезвычайно схож с тем, что практически одновременно дал в романе «Парфюмер» П.Зюскинд. В романе

¹⁹³ Schütze Anke: "I think after More I will do Turner and then I will probably do Shakespeare." An Interview with Peter Ackroyd. 1995. [Электронный ресурс] URL: http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/articles/schuetze/8_95.html. (дата обращения: 17.02.2011)

Акройда выделяется эпизод, в котором Дайер слушает лекцию сэра Кристофера Рена в Королевском Обществе (британской Академии наук), внутренне полемизируя с каждым утверждением «сэра Христа», не принимая его прославления эмпирической науки. В романе Зюскинда есть параллельная сцена – когда маркиз де ла Тайад-Эспинасс демонстрирует Гренуя как доказательство своей «флюидальной теории», ставятся под сомнение основы научного знания. И Акройд, и Зюскинд вступают в постмодернистскую полемику с просветительским рационализмом, и их центральные герои – воплощение иррационального в человеческой природе. Легко смешивая правду и вымысел, П. Акройд играет с историей, с прошлым и настоящим.

Лондон XVIII в. мы видим глазами героя-рассказчика, Николаса Дайера. Указывается точное время, когда разворачиваются события, – 1712-1715 гг., то есть сразу после того, как в 1711 г. была создана комиссия для постройки новых церквей, что было важным этапом в перестройке Лондона после Великого Пожара 1666 г. Герою в этот момент 58 лет, он на 7 лет старше, чем исторический Хоксмур, но так же, как жизнь Хоксмюра, биография Дайера неразрывно связана с историей Лондона.

Во времена действия романа, в начале XVIII в., население английской столицы составляло 575 тысяч человек¹⁹⁴, десятую часть всего населения страны. Город быстро разрастался во всех направлениях, бурно развивались торговля и промышленность – к исходу XVIII столетия Лондон превратится в первый современный мегаполис. Дайер резко отрицательно относится к разрастанию рассадника порока, «огромной кучи грязи», как он называет Лондон. В его памяти еще жив полусельский Лондон его детства, а также память о двух страшных потрясениях, его уничтоживших и навсегда получивших эпитет «великих»: о Лондонской чуме 1665 г. и пожаре 1666 г.

¹⁹⁴ Dailey Donna, Tomedy J. Bloom's Literary Guide to London. Chelsea House Publications, 2005. (Bloom's literary places). P. 50.

Знаменитая Лондонская чума 1665 г. стала последней в Англии вспышкой заболевания, в Средние века прозванного «черная смерть». И хотя эта эпидемия не была самой опустошительной в истории города, за ее время погибло около 100 тысяч человек, что составляло пятую часть городского населения. В документальной биографии Лондона Акройд так описывает Лондон во время чумы: «Любой наблюдатель, решивший посетить зачумленный город, в первую очередь заметил бы необыкновенную тишину: по улицам ездили только «труповозки», а все лавки были закрыты. Те, кто не сбежал, сидели по домам, и на реке было пустынно»¹⁹⁵ (237).

Король Карл II со всем двором спешно покинул столицу. Город превратился в одну большую тюрьму. Не только главные ворота были закрыты, торговля остановилась. Дома, в которых были заболевшие, заколачивались, у дверей ставилась стража, чтобы никто не мог покинуть здание. Карантин длился 40 дней, период, за который больной либо выздоравливал, либо отправлялся на тот свет (что случалось гораздо чаще). Таким образом, «теоретически каждая улица и каждый дом превратились в острог» (239). Атмосфера в городе способствовала распространению различных суеверий и примитивных верований. Лондон был переполнен магами, колдунами, пророками, толкователями снов и астрологами, которые сеяли смуту среди напуганного населения. Возникло множество сект, в том числе радикальных. «Люди вновь вернулись к язычеству, властвовавшему над городом с тех пор, как в Дагнеме был вырезан первый деревянный идол» (244), – пишет Акройд в биографии города. Эту историческую реальность воспроизводят в романе воспоминания Дайера в первой и второй главах.

На фоне страшных картин зачумленного Лондона в «Хоксмуре» начинается история Николаса Дайера, с ней связаны воспоминания о сформировавшем его опыте: «И стоит ли удивляться тому, что улицы стояли изрядно опустошенными; повсюду на земле лежали тела, от которых исходил

¹⁹⁵ Акройд П. Лондон. Биография / Пер. с англ. В. Бабкова, Л. Мотылева. — М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2007. Далее цитируется это издание с указанием страниц в тексте.

запах,.. и даже те, которые живы остались, были ни дать ни взять ходячие трупы, дышавшие смертью и друг на друга взиравшие со страхом. *Живы еще? да Еще не померли?* – таковы были их обычные вопросы друг к дружке» (51).

На глазах мальчика от чумы умирают его родители, что навсегда психически травмирует его: он испытал ужас и отвращение к умирающей матери, так и не подошел к изуродованному болезнью отцу. Ему самому счастливым образом удается избежать заразы. Он оказывается на улице и ведет нищенское существование, извлекая из этого опыта первые нелегкие уроки жизни. Его выхватывает из толпы острый взгляд главы сатанинской секты Мирабилиса (*mirabilis* лат. – «удивительный», «сверхъестественный», «чудесный»). Мирабилис, наделенный магическими силами, приводит мальчика в дом секты на Блек-степ-лейн, где совершаются кровавые ритуалы, и приобщает его к запретным культам, корни которых уходят далеко в прошлое. Повествователь так излагает это учение: «Тот, Кто создал мир, есть также и Создатель смерти, и гнева злых Духов нам возможно избежать, единственно совершая зло. [...] Молимся же мы так: что есть печаль? То, что питает мир. Что есть человек? неизменное зло. Что есть тело? Сплетенье невежества, первопричина всякого безобразия, узы тлена, темное укрытие, живая смерть, гробница, какую несем мы внутри себя. Что есть Время? Избавление человечества. Сии суть Древния Учения, и я не стану утруждать себя перечислением многочисленных тех, которые сие положение толковали, а вместо того посредством своих церквей верну их нынче назад, в память сего и будущих веков. Ибо, когда я познакомился с Мирабилисом и его собранием, то стал познавать музыку Времени, что, подобно барабанной дробу, слышна издали тем, которые держат уши наостренными» (62).

«Познание музыки Времени» — в словах Дайера очевиден его визионерский склад. Негативный ранний жизненный опыт Дайера подкрепляет и объясняет склонность героя к темному мистицизму, который определяет его поступки в романе. Ненависть к людям, подозрительность,

вросшее в его натуру лицемерие делают из него неуловимого «идейного убийцу», садистски наблюдающего за горем родных убитых им мальчиков. Опыт Великой чумы сделал его невосприимчивым к страданию других, а учение Мирабилиса придало направленность его мрачному визионерству первого типа.

Следующим грандиозным потрясением, до неузнаваемости изменившим облик города, стал Великий Лондонский пожар 1666 г. Огонь свирепствовал в Лондоне пять дней. Как пишет Акройд в «Лондоне. Биографии», «[О]т города уцелела лишь шестая часть; площадь, подвергшаяся опустошению, составляла полторы мили в длину и полмили в ширину. Пятнадцать из двадцати шести городских урдов были разрушены полностью, а всего пожар стер с лица земли 460 улиц, на которых находилось в общей сложности 13200 домов. Сгорело восемьдесят девять церквей; из семи городских ворот четверо обратились в пепел. По официальным сведениям, погибли всего шесть человек» (258).

Мотив пожара повествовательно играет в «Хоксмуре» меньшую роль, чем в «Великом лондонском пожаре», здесь это короткий эпизод детства Дайера. Он упоминает лишь, что «Лондон попал в пещь и был сожжен в огне» (118), приводит детали: запомнившиеся ему сцены мечущихся в панике жителей, обгоревших трупов, которые становятся для него еще одним зримым воплощением отвратительной плоти, смертной природы человеческой. «В памяти у меня отложилось то, как Солнце, проникаючи сквозь дым, гляделось красным, что кровь, а люди кричали в голос, так, что вопль их досягал до самого неба, да копались в навозе своего прогнившего сердца, да выставляли напоказ нечистое свое нутро» (118). В соответствии с мировосприятием героя исторический пожар выступает как наказание человеческой греховности, как очистительный катаклизм. Пожар открывает перед Ником его жизненный путь: «Старые деревянные дома пропали, теперь можно было новые основы закладывать – по этой-то причине и встал я в мале на собственные ноги. Ибо зародилось во мне сильное желание сделаться

каменщиком, пришло же мне в голову оно вот каким образом: после Пожара вернулся я в дом Мирабилиса на Блек-степ-лейн (который пламя пощадило) и, повстречавши там своего доброго хозяина, спросил его совету, что мне делать теперь, когда город снесен. Ты, отвечал он, будешь строить и превратишь сей картошный домик (под коим разумел место встреч) в Монумент; пускай камень делается Богом твоим, Бога найдешь ты в камне» (119). Ученик и воплощает эти слова учителя. Николас становится подмастерьем у каменщика Ричарда Крида, где смышленного юношу замечает сэръ Кристофер Рен и берет его к себе на государственную службу. Так начинается его восхождение к вершинам архитектурного мастерства.

Восстановление Лондона началось сразу же после того, как пожар был остановлен. Как известно, было предложено несколько грандиозных планов реконструкции города, среди которых выделялись два: первый был разработан сэром Кристофером Реном, второй – Джоном Эвелином. Однако ни один из них не удалось привести в исполнение. «Ни один из этих планов не был, да и не мог быть претворен в жизнь. Как всегда, город возродился на основе своей древней топографии» (276), – комментирует Акройд-историк. Пожар и реставрация несколько улучшили санитарные условия жизни в городе. По королевскому указу дома строились только из кирпича или камня, некоторые улицы были расчищены и расширены, река Флит была превращена в канал. Авторы путеводителя по литературному Лондону излагают общепринятое мнение: «самое прекрасное наследие эпохи восстановления после пожара – это церкви, возведенные на местах их средневековых предшественниц, в том числе новый роскошный собор Св. Павла»¹⁹⁶.

Работы по восстановлению принесли плоды, отмеченные и в романе: улицы стали чуть шире, с них исчезли грязь и зловоние, город увеличился в размерах благодаря застройке новых территорий. Слова Дайера фиксируют эти изменения: «Нынче моя церковь вздымается над густо населенным

¹⁹⁶ Dailey Donna, Tomedy J. Op.cit. P. 45.

скопищем улочек, дворов и проходов, мест, где полно людей, однако в те годы до Пожара дорожки у Спиттль-фильдса были грязны и редко посещаемы: та часть, что теперь зовется Спиттль-фильдским рынком, иначе – мясным рынком, была полем, заросшим травой, на коем паслись коровы. Там же, где стоит моя церковь, где сходятся три дороги... было открытое пространство, покуда Чума не превратила его в огромную гору тлена. Бриклейн, что нынче стала длинною, хорошо мощеною улицею, был глубокою грязною дорогою» (44). Вниманию читателя представляется новая география Лондона, стремительно превращающегося в мегаполис с многотысячным населением. Подчеркнем не только масштаб, но и постоянство роста и перемен в городе.

Однако для Николаса Дайера все эти изменения к лучшему малозначительны. Для него реален совсем другой Лондон – город тьмы, смерти и ужаса, «огромная, чудовищная куча, именуемая Лондоном» (45). Реконструкция в его глазах выглядит отнюдь не как прогресс, а как деградация городской среды вследствие урбанизации и развития промышленного производства: «Но что за хаос и неразбериха там царят: обычные поля, травой поросшие, уступают дорогу кривым проулкам, а мирные дорожки дымящим фабрикам, и дома сии, новые, построенные сообща лондонскими рабочими, часто горят и то и дело рушатся... Так и делается Лондон все чудовищнее, расплзается, теряет всяческие очертания» (113).

Трущобы, которым после пожара не осталось места в центре Лондона, возникают вновь, но уже в другом месте. Лаймхаус, где Дайер строит новую церковь, становится новым пристанищем бедняков и бездомных. В Лондоне внешне вполне обеспеченного Дайера царят мрак, зловоние, город назойливо вторгается в частную жизнь его обитателей: «Уличный хаос добирается аж до самой моей каморки, и у меня голова кругом идет от криком: то *точить ножи*, то *а вот кому мышеловки*. Прошлой ночью, только я было направился под сень почиванья, как уж полупияный стражник стучит у двери со

словами: *три часа пробило, да нынче дождь, утро сырое*» (107). Задымлены и улицы, и помещения, в тавернах творятся всяческие непотребства, и болезни повествователя только увеличивают впечатление страдания, которым подвергается каждый лондонский горожанин. Материальный Лондон начала XVIII в. в романе упрямо отказывается складываться в целостное пространство: во-первых, по причине временной дуплановости повествования; во-вторых, потому, что принцип изображения уличной жизни выражен в эпизоде первого выхода Дайера на улицу: «Вышедши на Вайтгалл, я тотчас крикнул извозщика. Остановилась карета старинного виду с окнами не стеклянными, но жестяными, проткнутыми, словно решето, чтобы воздуху возможно было проникать через дыры; я прижался к ним глазами, дабы видеть город, едучи через него, и он был оттого *весь разбит на кусочки*: инде собака воет, инде ребенок бежит. Однакожь овещение и шум были мне приятны, так что я воображал себя грозным владыкою собственных земель... Столпотворенье карет было столь велико, что, когда мы добрались до Фенчерч-стрита, пришлось мне сойти на Биллитер-лене и шагать пешком в толчее вдоль Леденгалл-стрита» (39, курсив мой – *ИЛ*). Обратим внимание на обильное использование топонимов как способ репрезентации городского пространства, но главное видится в выделенных словах. На уровне сенсорного восприятия повествователь получает удовольствие от уличной толчеи и шума, от того, что вид города, благодаря устройству окон кареты, оказывается в буквальном смысле «разбит на кусочки». Само повествование изображает случайность, калейдоскопичность уличной жизни, и характерно, что в Дайере эти сенсорные раздражители пробуждают желание стать «грозным владыкою». В противовес мельтешению, фрагментарности повседневности, целостной сущностью город может быть только в трансцендентно-духовном смысле; формирование этого смысла и выводит роман на новую ступень в творчестве Акройда.

«Вечный Лондон» в «Хоксмуре»: пространство и время

Универсальный смысл Лондона состоит в авторской идее наличия в нем в каждую минуту его существования всех предшествующих эпох сразу. В этом городе ничто не умирает, все вечно возвращается. Лондон представляет собой палимпсест, в котором сквозь настоящее читается прошлое, поэтому так сближаются образы города в обеих сюжетных линиях романа. Изображение пространства Лондона подчинено авторской концепции времени; покажем, какими способами Акرويد утверждает единство вечной сущности Лондона, работая с категорией художественного пространства/времени.

Роман начинается со слова 'thus' – «таким образом» обычно указывает на переход изложения к части выводов, и слово, столь непривычно открывающее роман, сразу рождает в читателе вопросы – что же предшествует началу повествования? выводом из чего оно является? как автор собирается работать с категорией времени? как прошлое влияет на настоящее?

Прежде чем передать слово Дайеру в первой главе, автор кратко предуведомляет читателя от собственного лица: «Таким образом, в одна тысяча семьсот одиннадцатом году, на девятый год правления королевы Анны, был принят закон парламента, предписывающий воздвигнуть в Лондоне – в Сити и Вестминстере – семь новых приходских церквей» (23), и показывает Дайера за постройкой деревянной модели первой церкви по готовым чертежам. Описание Дайера, пыхтящего за работой в комнате, где кроме него находится его подручный Вальтер Пайн, выполнено в виде драматургического фрагмента, в котором изображаемая историческая реальность – контора Ее Величества в Скотланд-Ярде, где трудятся архитекторы – оценивается с позиций настоящего: «замысел, что виден нам и поныне» (24). Только разницей в написании слов по-английски отличается Скотланд-Ярд времен Дайера от Нью-Скотланд-Ярда, штаб-квартиры лондонской полиции, где находится кабинет инспектора Хоксмур; помощник Дайера Вальтер Пайн во второй сюжетной линии романа имеет

зеркальным отражением Уолтера Пейна, помощника детектива Хоксмур, и т. д. Задав тем самым читателю двойственную перспективу восприятия времени, подготовив оба временных плана романа, связанных между собой единством пространства, автор начинает с более раннего временного пласта.

В первой главе, искусно имитируя язык XVIII в., Акройд дает картину Лондона как составную часть внутреннего мира рассказчика, Николаса Дайера. Именно сквозь призму воображения, религиозных чувств и страхов героя мы видим Лондон начала XVIII в.

В наставлениях Дайера Вальтеру Пейну формулируются основы его философии города: «1) То, что первый город построен был Каином, 2) То, что существует в мире истинная Наука, именуемая *Scientia Umbrarum*, каковая подавлялась – в отношении публичного ей обучения, однако каковую должно понимать настоящему художнику, 3) То, что Архитектура целью своей имеет Вечность, а для того обязана содержать в себе вечныя силы: не только олтари наши и богослужения, но самыя формы Храмов наших обязаны быть мистическими, 4) То, что горести нынешней жизни и варварство человеческое, роковыя беды, над всеми нами довлеющия, и опасность вечной погибели, каковой мы подвергаемся, приводят истинного Архитектора не к гармонии, не к рациональному прекрасному, но к вещам совершенно иным. ...Заявляю, что строю церкви свои на сей навозной куче, именуемой землею, с полным разумением низости Натуры» (36)¹⁹⁷.

Начало XVIII в. в Англии – эпоха Просвещения с ее верой в рационализм, могущество человеческого разума, безграничные возможности науки, научный и технический прогресс. Научное познание мира

¹⁹⁷ Приведем этот принципиальный для понимания мировоззрения Дайера фрагмент и на языке оригинала, чтобы продемонстрировать мастерство Акройда-стилизатора: “1) That it was Cain who built the first City, 2) That there is a true Science in the World called *Scientia Umbrarum* which, as to the public teaching of it, has been suppressed but which the proper Artificer must comprehend, 3) That Architecture aims at Eternity and must contain the Eternal Powers: not only our Altars and Sacrifices, but the Forms of our Temples, must be mysticall, 4) That the miseries of the present Life, and the Barbarities of Mankind, the fatall disadvantages we are all under and the Hazard we run of being eternally Undone, lead the True Architect not to Harmony or to Rationall Beauty but to quite another Game. ... I declare that I build my Churches firmly on this Dunghil Earth and with a full Conception of Degenerated Nature” (9).

осознавалось как приближение к постижению Божьего замысла о мире у Ньютона и Локка. По словам Б. Льюиса, «Это была переходная фаза истории, когда наука и рациональное знание постепенно вытесняли прежние верования в магию и анимизм. Церкви того времени несут на себе следы оккультизма, что продемонстрировал Й. Синклер в книге «Лудов жар» (1975)»¹⁹⁸.

Эта переходность эпохи и показана крупным планом в романе Акройда, где Дайер выступает последовательным противником рационализма. Его понимание законов архитектуры, его видение Лондона насквозь пропитаны идеями его тайной религии, «той старейшей веры, что заставляет плясать тех, которые сходятся в Блек-степ-лене» (60). Веря в то, что первый город на земле был построен Каином и связывая тем самым идею города с идеей смертного греха, Дайер видит вокруг себя не прекрасный обновленный город, но «гнездо смерти и заразы... Однако этот главный город мира нещастий есть и по сей день столица тьмы,... муравейник шума и невежества» (112-113). Возводя свои церкви, он стремится не к гармонии, а наоборот, внушить горожанам «Трагедии и Величия» (27), «Странность и Ужасные черты» (121). Именно поэтому архитектору необходимо, чтобы на месте строительства каждой из его церквей произошла смерть, своего рода кровавое причастие.

Автор находит в лондонской географии и архитектуре места, почитаемые как «места силы», обладающие древней магией. В начале XVIII в. в Англии возник огромный интерес к языческому прошлому, в частности, к кельтским друидам, что было вызвано повышенным вниманием к классической и средневековой кельтской литературе, к изучению древних священных мест¹⁹⁹. Дайер находит следы этой культуры в современном ему Лондоне: «Сии Друиды устраивали свои ежегодные сборища в Лондоне,

¹⁹⁸ Lewis Barry. Op.cit. P. 37.

¹⁹⁹ См. подробнее: Coppens Philip. London's Celtic "heritage". [Электронный ресурс] URL: http://www.philipcoppens.com/celtic_london.html (дата обращения 27.02.2013).

близь места, что нынче зовется Блек-степ-леном... И так, под тем местом, где ныне возвышается Батский кафедральный собор, был Храм, возведенный в честь Молоха; там, где теперь Св. Павел, был Храм Астарты; там же, где ныне стоит Вестминстерское аббатство, возведен был Храм Анубис» (64).

Акройд подчеркивает в религии Дайера незапамятные корни, возводит ее к древнеегипетской мудрости. Высшей силой, создавшей этот мир и контролирующей его, является Великий Архитектор (Universal Architect), повелитель Тьмы. Этот образ восходит к древнему египетскому воплощению Бога-творца Птаха. Египет постоянно фигурирует на страницах романа; в одной из своих церквей Дайер решает построить небольшой склеп в форме пирамиды, внутрь которой он помещает сложный лабиринт. Образ пирамиды возникает и в видениях архитектора: «Основание пирамиды того же точно размеру и формы, что и Линкольнс-инн-фильдс, я же порою мысленно воображаю себе пирамиду, что вздымается над вонючими Лондонскими улицами» (142). Так Лондон у Акройда вбирает в себя не только прошлое Англии, но напрямую связывается с истоками цивилизации.

Тэд Гиоя в своем эссе о романе вслед за Й. Синклером обнаруживает глубокую связь между работой архитектора и египетской мифологией, но находит в карте церквей уже не символ Сета, а другого египетского бога: «В начале XVIII в. он построил шесть церквей, выбрав для них места, исторически связанные с чумой, убийствами, пожарами и прочими неприятными событиями. Если нанести эти места на карту и соединить между собой, мы увидим египетский символ – глаз Гора, что подтверждает несомненный интерес Хоксмур к пирамидам, обелискам и другим языческим структурным концептам»²⁰⁰.

Цель Николаса Дайера – выстроив свои церкви, завершить начатое в древности и таким вечным памятником темным силам достичь собственного могущества (22). Архитектура для этого характерного визионера первого

²⁰⁰ Gioia Ted. Hawksmoor (review)// [Электронный ресурс] URL: <http://www.postmodernmystery.com/hawksmoor.html> (дата обращения 27.02.2013).

типа – способ увековечить себя, сделаться бессмертным и покорить мир: «Я воображал себя грозным владыкою своих земель. Церкви мои останутся стоять; что построил уголь, то не погребет пепел. Изменить сию вещь, именуемую Временем, я не могу, однако могу переменить его стать, и я вас всех ослеплю» (39). Он поклоняется Дьяволу и Тьме, уподобляя свои церкви магнитам, притягивающим темные силы: «При свете дня мой Известняковый Дом станет притягивать и завлекать в свои двери всякого, кто пройдет мимо» (145). Дайер строит семь церквей, в своем воображении соединяя их в единую схему с семью планетами, семью небесными кругами и семью звездами в Плеядах²⁰¹. Воплощение этих герметических символов в архитектуре должно обеспечить ему магическую трансфигурацию, череду новых воплощений в вечности. Автор наделяет своего героя влечением к выключению из реального времени/пространства, к погружению в воображаемые трансцендентные измерения (убийство для Дайера – способ материализовать эту трансцендентность). Этот яростный, кровавый, ритуально-оргиастический порыв окрашивает его восприятие Лондона.

Лондон нашего времени в романе имеет даже внешне черты сходства с городом XVIII в. Мало изменилась его социальная география. Как замечает Б. Льюис, «столица детектива Хоксмур в 1980-е годы оказывается немногим лучше: город испещрен заброшенными районами, где среди отбросов и травы собираются бродяги»²⁰². Все те же районы Лондона, что и два века назад, например, Лаймхаус, служат местом обитания бездомных и нищих, все так же они становятся легкой добычей преступников. Все так же на местах обнаружения трупов собираются толпы зевак, и среди них не уменьшается количество сумасшедших, вдруг изрекающих загадочные пророчества, от которых кровь стынет в жилах. Современный Лондон так же плохо освещен, как Лондон века XVIII; свет в романе всегда чрезвычайно скудный, чаще

²⁰¹ О значении числа «семь» в творчестве П. Акройда, а также о религиозных аллегориях и оккультных символах в романе «Хоксмур» см.: Onega Susana. *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*. P. 51.

²⁰² Lewis Barry. P. 38.

всего это рассвет или закат, или всего лишь отражение света. Самый яркий свет исходит от неоновых ламп и рекламных вывесок.

Автор в принципе фиксирует отдельные черты города нового века: в нем слышна транслируемая по радио и телевидению музыка, экскурсовод туристической группы, осматривающей церковь, пытается развлечь туристов выдумками о прошлом. Акройд погружает читателя в атмосферу большого города с искусственным освещением, рекламными огнями и какофонией звуков. Дэвид Чарник считает такой сенсорно богатый, разнообразный образ характерной чертой акройдовского стиля, позволяющей читателю получить «виртуальное переживание города»²⁰³, и, разумеется, топография Лондона в романе чрезвычайно подробна и точна.

Однако необходимо подчеркнуть, что современный город дан в романе «не в фокусе», его картины значительно менее ярки по сравнению с картинами Лондона XVIII в. Сначала в нечетных главах мы видим его так, как его видят мальчики – жертвы убийств, пустынным и страшным, в закоулках этого города таится опасность. Потом читатель видит Лондон так, как его видит детектив Хоксмур, – из окна полицейского автомобиля, несущегося под вой сирены на место преступления. Хоксмур весь сосредоточен на том, с чем ему предстоит встретиться на месте убийства, он смотрит в окно и не видит того, что за окном. Он передвигается по Лондону как сомнамбула, и Лондон тогда превращается в список улиц, в мелькание районов: «проезжая мимо Св. Георгия, Блумсбери; когда он ехал по Хай-Холборну, пересекая Холборнский виадук, мимо статуи Кристофера Рена... когда машина двигалась по Ньюгейт-стрит... когда они проезжали по Энджел-стрит... оказавшись на Сент-Мартинз-ле-гранд» (318).

Конечно, эту «смазанность» образа современного Лондона в романе можно приписать поэтике постмодернизма, который отказывается от

²⁰³ Charnick David. 'The Trope of the Tramp: Ackroyd's Vagrants at the Heart of the City'// The Literary London Journal. Vol. 9, № 2 (September 2011). [Электронный ресурс] URL: <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2011/charnick.html>. (дата обращения: 25.02.2013).

создания единой картины мира, отдавая предпочтение многообразию вариантов, которые можно сложить из разрозненных кусочков. Однако мы предпочитаем интерпретировать эту особенность образа как результат авторской сосредоточенности не на внешней стороне лондонской жизни, а на ее духовной сущности. Лондон 1980-х – это только часть городского фона, на котором в пространстве романа доминируют семь церквей Дайера. Во временном плане современности они отмечены тем, что в их окрестностях совершаются убийства. Именно эти места преступления оказываются наиболее яркими и объемными, они выделяются на фоне серого мегаполиса. Принесенные их создателем жертвы в романе не просто получают современных двойников, людей того же возраста с теми же именами, убитых теми же способами, что жертвы Дайера. Неправедно пролитая кровь притягивает к себе все новую и новую кровь; цепочка зла в мире бесконечна, и церкви Дайера, воплощая эту идею, столь противоречащую идее Храма Божия, одновременно становятся точками совмещения прошлого и настоящего. После «Хоксмур» именно эта концепция Лондона как мистического города с неуничтожимым прошлым, вторгающимся во все последующие эпохи, возобладает в романах Акройда.

Итак, церкви Дайера – доминантные места действия и в современном плане романа. Изображая их, автор может просто информировать читателя о том, что, например, церковь в Спитлфилдс – место, которого все стараются избегать, ученики окрестных школ сочиняют о ней страшные легенды и никогда не подходят близко; для некоторых, как, например, для матери погибшего здесь Томаса, церковь оказывается воплощением всех страхов. Но Акройд использует и более тонкие приемы в изображении церквей. В них живет душа Дайера, поэтому церкви в романе буквально оживают.

Архитектура – пространственное искусство, в котором все зависит от точки восприятия. Акройд показывает изменения в восприятии шедевров Дайера в зависимости от того, откуда они воспринимаются в пространстве: «Церковь, когда он подошел к ней поближе, изменила свои очертания. На

расстоянии это было все то же великолепное сооружение, поднимавшееся над скоплением дорог и улочек, что окружали Брик-лейн и рынок; это была массивная громада, которая словно перегораживала прилежащие улицы, с колокольной и шпилем, видными на две мили... Но теперь, когда Томас к ней приблизился, она из большого здания превратилась в совокупность отдельных частей» (76). Это эффектное, но вполне рациональное описание динамики восприятия. Акройд идет дальше, наделяя здания Дайера черной душой, они реально взаимодействуют со своими жертвами, как, например, в том эпизоде, когда мальчик Томас Хилл ломает ногу в подземелье церкви Спитлфилдс – церковь как будто заманивает к себе очередную жертву, лишая ее возможности спастись.

Все церкви, возведенные Дайером, находятся в состоянии упадка, но все равно производят сильное впечатление на наблюдателя. Они всегда кажутся вырванными из контекста современного города: «Оттуда, с угла, фасад церкви был виден ему полностью. Хоксмур и прежде проходил здесь, но ни разу не рассматривал фасад, и теперь он поражал своей несообразностью в этом окружении, несмотря на то, что был зажат другими зданиями, которые чуть ли не скрывали его целиком. Но церковь перед лицом смерти сделалась больше, отчетливее» (324).

Особого внимания заслуживает новый у Акройда мотив, равно присутствующий в описаниях церквей в момент их возведения и в XX в. Здания в прямом смысле слова погружены в лондонскую почву: много внимания уделяется описанию их фундаментов, подземных крипт, лабиринтов, раскопок в церковных дворах. Мотив спуска вниз, под землю, в царство мертвых, усиливает мрачность дайеровской веры, драматизм детективной части романа, но нам интересны функции этого мотива в образе Лондона. Вместо воды/реки, столь заметно фигурировавшей в «Великом лондонском пожаре», с оформлением своеобразной концепции Лондона автор обращается вместо текучей, все уносящей водной стихии к другому первоэлементу – земле. Земля надежно хранит в себе материальные

свидетельства прошлого; кроме того, по Акройду, у каждого клочка земли есть своя память: он сохраняет дух всех ее прошлых обитателей, вплоть до того, что земля может уставать от перенаселенности на протяжении нескольких веков.

Дайер – землеустроитель, он сам выбирает места для своих церквей и делает это после предварительных ознакомительных раскопок, убедившись, что на этом месте либо стоял языческий храм, либо найдены скелеты древних погребений. «Могильных камней или склепов здесь нету, но рядом находится яма, нынче совсем заложённая и позабытая, куда сброшены были мои родители, а также многие сотни (вернее сказать, тысячи) трупов. Сие есть огромный курган смерти и мерзости, и церкви моей от сего будет немалое преимущество; сие мне некогда описал Мирабилис, сиречь, то, что зерно, когда умирает и гниет в земле, снова прорастает и живет, от того, *сказал он*, там, где много мертвых, людей, положенных в землю, похороненных, и только, – там средоточие власти. Коли приложить ухо к земле, то я слышу, как они лежат, перемешаны друг с дружкой, и слабые голоса их отзываются эхом в моей церкви – они для меня суть колонны, и основанье» (66). Церкви возводятся в прямом смысле слова на костях и к тому же окропляются кровью жертв Дайера, в чем он видит залог их вечности, залог своей власти.

Он особенно радуется, что и строительство антипода его церквей – нового собора Св. Павла – ведется на руинах. В процессе постройки нового собора на месте старого обнаруживаются не только развалины, оставшиеся после пожара 1666 г., но и свидетельства гораздо более древние, восходящие к языческой римской Британии. Вместе с сэром Кристофером Реном они спускаются в строительную яму: «Разрывши землю рядом с местоположением северного портика, по дальнейшем исследовании, после того, как раскопано было достаточно и земля, преграждавшая дорогу, убрана, мы обнаружили там камни, походившие на стены и пол Храма. Поблизости найден был небольшой оltарь, услышав о коем, сэр Христ. засмеялся и шепнул мне: отправимся в яму паломниками! ... За сим на следующее утро

из земли выкопали изображение Бога, опоясанного змием и держащего в руках жезл (голова с ногами были отломаны)» (130). Это воспоминание Дайера вписано в главе 3-ей в контекст его полемики с просветительскими идеями в качестве подтверждения заблуждений сэра Кристофера Рена, полагающего, что «людям наскучило то, что осталось от Античности. Их ему заменяли рациональное знание, обучение на опытах и непреложныя истины; я же, однако, все сие штуки полагал глупостями, да и только. Пришло наше время, говорил он, и нам должно собственными руками заложить его основанья; только меня, когда он заводил подобныя речи, охватывали размышления следующего рода: откуда же нам знать, какое время наше?» (129). Так свету Просвещения в романе противопоставляется тьма подземелья, тьма религиозно-мистического сознания.

Святилище языческого идола Солнца Магога обнаруживается при закладке фундамента церкви в Вулноте. В описаниях мест преступлений в современном Лондоне также бросается в глаза внимание к подземельям, лабиринтам, церковным кладбищам. Сама лондонская земля становится связующим элементом между Лондоном прошлого и настоящего.

Церкви, построенные по проекту Николаса Дайера, оказываются кусочками смысловой мозаики. Остальное пространство современного города существует как второстепенное, оно намеренно не проработано, стерто; это всего лишь подсобное, связующее пространство для тех точек, чья духовно-мистическая сущность остается неизменной во времени – для церквей Дайера, этих завораживающих алтарей зла.

Задача детектива Хоксмур – сложить воедино фрагменты мозаики, и ему удастся уловить связь между убийствами и памятниками архитектуры, он начинает видеть определенную закономерность происходящего. Все технические и логические средства, доступные современному полицейскому, оказываются несостоятельными при столкновении с мистической сущностью Дайера/ его церквей/ самого Хоксмур. Детектив старается оставаться рациональным, но отсутствие улик, невозможность определить даже время

смерти, ставит его в тупик, заставляет сомневаться в собственных силах и разуме, и постепенно расследование Хоксмур, идя в правильном направлении, несовместимом с привычным здравым смыслом, превращается в совершенно необычное следствие.

Поиски серийного убийцы выливаются в романе в «расследование Лондона»; под следствие Хоксмур попадает сама городская среда, и постигая ее, этот визионер второго типа переходит от усталости и безразличия к волнению охотника, чувствующего близость разгадки. Получив письмо с подписью “Universal Architect”, он видит, что кресты на плане Лондона отмечают церкви Дайера: «Если принять каждый крестик за условный значок, обозначающий церковь, то перед ним схема местоположения преступлений: Спиталфилдс – вершина треугольника, Св. Георгий-на-Востоке и Св. Анна – концы основания, а к западу – Св. Мэри Вулнот» (345). Николас Хоксмур становится своего рода «психогеографом».

Таким образом, в романе «Хоксмур» автор впервые воплощает свою оригинальную концепцию Лондона. С точки зрения повествовательной формы, образ Лондона разорван между двумя временными пластами повествования, но при этой формальной двуплановости автор выстраивает образ внутреннего единства и неизменности за счет повторов событий, имен, за счет единства мест действия во временных планах прошлого и настоящего. Сливаются воедино быстро растущий и развивающийся город эпохи Просвещения, в котором, однако, находится место для сатанинских ритуалов Николаса Дайера, и мегаполис конца XX в. – город призрачного света, улицы которого мелькают перед читателем, превращаясь в туманную дымку. Лондон Акройда в «Хоксмуре», мрачная, мистическая столица мирового зла, становится опровержением рационализма как такового, что подчеркивается столь важной в романе сквозной полемикой с просветительством. Эта полемика опирается на изображение форм сознания, историко-типологически предшествовавших просветительскому разуму. Акرويد не пользуется такой

терминологией, но визионерство Дайера больше всего напоминает описанный К. Мангеймом²⁰⁴ порыв средневековых мистиков уничтожить реальное течение времени, прорваться во время трансцендентное; оргиастические ритуалы архитектора направлены на приближение тысячелетнего царства того Бога, которому он поклоняется – Бога Зла. Таким образом, мистическая религия Дайера может быть охарактеризована как разновидность хилиастического сознания, с присущим ему эмоциональным строем, и эта самоупоенная мрачность, пренебрежение к жизни и смерти, устремленность в потустороннее, определяет восприятие образа Лондона в романе. В эпоху Просвещения, для которой, согласно К. Мангейму, характерно нормативно-либеральное сознание²⁰⁵, появляется линейная концепция развития, понимание истории как движения вперед, к идеалу. Напротив, сознание Дайера оторвано от истории; сознание «на стадии хилиазма не ведает ни пути, ни развития – для него существуют лишь приливы и отливы времени»²⁰⁶.

Сохраняя намеченную в «Великом лондонском пожаре» типологию героев-визионеров, Акройд в «Хоксмуре» иначе организует мотивную структуру романа, укрупняет временные границы образа Лондона. Повествовательная техника создания образа города, в которой сочетаются принцип постмодернистской фрагментарности на уровне нарратива и внутренний единый идейный стержень, будет отточена в следующем анализируемом романе.

²⁰⁴ Мангейм К. Идеология и утопия // Утопия и утопическое мышление М: Прогресс, 1991. С. 113-169.

²⁰⁵ Там же. С. 141.

²⁰⁶ Там же. С. 142.

Глава 3. Зрелая концепция Лондона в творчестве Акройда

3.1. «Дом доктора Ди»

Так же как и «Хоксмур», «Дом доктора Ди» («The House of Doctor Dee», 1993) представляет собой характерный образец историографической метапрозы. Автор вновь использует ее приемы, проявляя интерес к маргинальным фигурам и явлениям (здесь – обращение к мистике и алхимии), до недавнего времени не рассматривавшимся в исторической науке. Акرويد предлагает полное переосмысление традиционных трактовок исторических событий, повышает роль символики, возводя ее на уровень аллегии, вновь прибегает к своему мастерству стилизатора языка и стиля.

Однако за восемь лет, разделяющих эти два произведения, выросло писательское мастерство Акройда, получила развитие его концепция Лондона. Повествовательные планы прошлого и современности спаяны в «Доме доктора Ди» теснее и органичнее, чем в «Хоксмуре», более поздний роман производит более цельное впечатление. А концепция Лондона, которая в «Хоксмуре» была близка к концепции Й. Синклера, в «Доме доктора Ди» обретает вполне оригинальные черты, обогатившись авторской теорией «императива места». Для того чтобы масштабно развернуть эту концепцию, автору требуется уже не фигура нищестанствующего архитектора, а субъект более сложный, личность более интеллектуально одаренная и универсальная; и точно так же ради воплощения этой концепции ему требуется погрузиться в период более ранний и красочный, в период, который считается наиболее блестящим в истории английской культуры – в елизаветинскую эпоху.

Историческая основа романа и образ Джона Ди

В книге вновь два повествовательных плана; только теперь в обоих повествование ведется от первого лица. Сюжет причудливо переплетает прошлое и настоящее; главы о настоящем пронумерованы, главы о прошлом имеют заглавия («Зрелище», «Больница», «Библиотека», «Аббатство»). В современной линии романа 29-летний лондонец Мэтью Палмер получает в наследство от отца старинный дом в лондонском районе Кларкенуэлл и решает выяснить его историю. В ходе своего архивного расследования он узнает, что дом принадлежал знаменитому доктору Джону Ди, английскому алхимику и магу елизаветинской эпохи. Параллельное повествование от лица доктора Ди, относящееся к XVI в., рассказывает о его биографии, о великой тяге к тайному знанию. Два проекта доктора Ди определяют судьбу героя и сюжет книги: попытка отыскать в Лондоне мистический город гигантов и опыты по выращиванию «маленького человечка», гомункулуса. Во время спиритических сеансов, где его помощник Эдвард Келли выступает в роли медиума, Ди периодически проникает за завесу времени и вступает в контакт с современностью. В финале романа мы видим великого английского ученого на фоне пожара (горит его дом в Кларкенуэлле, подожженный изгнанным Келли). Для доктора Ди наступает момент истины, момент просветления, когда ему открывается подлинный смысл жизни. Обе повествовательные линии сходятся в мистическом финале романа: сквозь время и пространство, сквозь материальный мир восстает прекрасное мистическое видение – духовный град, тот самый Лондон атлантов, в котором соединяются алхимик доктор Ди, его творение – гомункулус, в нынешнем своем воплощении Мэтью Палмер, и образ автора.

Фигура Джона Ди (1527–1608/9) вот уже несколько веков привлекает к себе внимание ученых и писателей. Вокруг его личности ведутся жаркие споры: его обвиняют в занятиях черной магией и колдовством и одновременно называют великим ученым периода становления современной

науки, когда равно уважаемыми отраслями знания были алхимия и математика, астрология и механика, медицина и география. Джон Ди оставил свой след во всех этих науках, его наследие сегодня активно изучают историки науки, историки идей. Как заявляет Уильям Шерман, доктор Ди и по сей день является одной из самых интересных и загадочных фигур эпохи английского Возрождения²⁰⁷. Он многократно становился героем литературных произведений, например, романов М. Боуэн «Я обитал высоко» (1923), Густава Майринка «Ангел западного окна» (1927), Ианты Джерролд «Любовь и темный кристалл» (1955)²⁰⁸. Ди упоминается в романе Умберто Эко «Маятник Фуко» (1988). После публикации романа Акройда в 1993 г. этот список значительно пополнился²⁰⁹. В романе П. Акройда доктор Ди как ученый занимается астрологией и историей, а также изучает алхимию.

Как обычно, Акرويد вольно обращается с историческими фактами. Роман содержит отдельную сводку достоверных фактов о докторе Ди – ровно посередине произведения Мэтью Палмер, установив в архивах, кто платил налоги на дом на Коул-лейн в 1560-х годах, начинает читать о хозяине своего дома. Текст упоминает четыре исторических труда (биографию Питера Френча, не касавшихся колдовства Фрэнсис Йейтс «Джордано Бруно и герметическая традиция», Ф.Р. Джонсона «Астрономическая мысль в Англии времен Ренессанса», Э.Дж.Р. Тейлора «Тюдоровская география, 1485 – 1583», книгу Николаса Клули)²¹⁰. Это и есть список источников автора при работе

²⁰⁷ По данным Шермана, в период с 1950 года появились 3 монографии, защищено 4 докторских диссертации и написано несметное число эссе, посвященных жизни и работе ученого. См. подробнее: Sherman William H. John Dee: The Politics of Reading and Writing in the English Renaissance. University of Massachusetts Press, 1995.

²⁰⁸ Bowen Marjorie. I Dwelt in High Places (1923); Meyrink Gustav. The Angel of the West Window (1927); Jerrold Ianthe. Love and the Dark Crystal (1955).

²⁰⁹ Postel Claude. Le Mage de la ruelle d'or (1995); Tyson Donald. The Tortuous Serpent (1997); Crowley John. Egypt (1987), Love and Sleep (1994), Demonomania, (2000); Goldstein Lisa. The Alchemist's Door (2002); Williams Liz. The Poison Master (2003). Ди также фигурирует в книгах Rohan Michael Scott. Spiral tetralogy (1990-1997); Shimmerman Armin. Merchant Prince trilogy (2000-2003).

²¹⁰ French Peter. John Dee: The world of an Elizabethan Magus. Ark Paperbacks, 1972; Yates Frances. Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. University of Chicago Press, 1964; Johnson Francis R. Astronomical Thought in Renaissance England. The John Hopkins Press,

над романом; Мэтью сравнивает взгляды ученых на фигуру доктора Ди. Таким образом, Акرويد прекрасно знаком с существовавшими на момент работы над романом историческими источниками. Однако он не следует им в точности и никак не оговаривает свои от них отступления.

Автор меняет место жительства заглавного героя – исторический доктор Ди жил в Мортлейке, пригороде Лондона. Писатель следует собственной мифологии города, переселяя елизаветинского ученого и мага из пригорода практически в самый центр старого Лондона, в Кларккенуэлл. Его доктор Ди боится снова попасть в Тауэр по обвинению в колдовстве и потому решительно отвергает обвинения в черной магии: «В течение последних тридцати лет, пользуясь разными способами и посещая многие страны, с превеликим трудом, ревностью и усердием стремился я овладеть наивысшим знанием, какое только доступно смертному. Наконец я уверился, что в сем мире нет человека, способного открыть мне истины, коих жаждала моя душа, и сказал себе самому, что искомый мною свет может быть обнаружен только в книгах и исторических записках. Я не составляю гороскопов и не ворожу, но лишь пользуюсь мудростью, которую накопил за все эти годы»²¹¹ (51). И далее в том же разговоре автор устами героя дает исторически точное перечисление некоторых открытий Джона Ди, среди которых навигационные карты и таблицы, астрономические вычисления и наблюдения за кометой 1577 г., математические теории (57).

Доктор Ди в научных штудиях претендует на ту же универсальность, на тот же масштаб, что свойствен Возрождению вообще. Он хочет создать новую науку, «объединить астрономию с астрологией, а также с алхимией, известной под именем *astronomia inferior*; тогда, следуя Пифагору, мы

1937; Taylor E.G.R. Tudor Geography, 1485 – 1583. Octagon Books, 1930; Clulee, Nicholas. John Dee's Natural Philosophy: Between Science and Religion. Routledge, 1988. Добавим к этому списку работы, появившиеся после выхода романа Акроида: названную выше книгу У.Шермана и Woolley, Benjamin, The Queen's Conjuror. Flamingo, 2001.

²¹¹ Акرويد, П. Дом доктора Ди / Пер. с англ. В. Бабкова. М.: Иностранка, Б.С.Г.-Пресс, 2000. – Серия «Иллюминатор». Далее цитируется это издание с указанием страниц в тексте.

восстановим целое, или Единое, давшее начало сей триаде. Столь безмерна жажда знаний и столь безграничны возможности пытливого человеческого ума (в последнем убедился я сам), что нам дано постигать вечное, а не преходящее» (114). Деятельность Хоксмур вдохновлялась идеей обрести личное бессмертие через служение Князю Зла; деятельность Ди, казалось бы, направленная на постижение благого Бога, предстает в романе вершиной ренессансного антропоцентризма: «Покуда нами правит бранный разум, наша способность к постижению столь низка и взор столь мутен, что является нужда отринуть наши внешние свойства и устремить взор внутрь себя; сделав так, вы увидите, что созданы из света. Истинный человек есть человек астральный, скрывающий в себе не звездного демона (как утверждают некоторые толкователи), но саму божественную сущность. И потому, если вы в ходе своих исканий не сможете сделаться равным Богу, вы не познаете Бога – ведь подобное познается лишь подобным. Человек некогда был Богом и станем им снова» (116).

Все его поведение в романе свидетельствует о том, что он ставит себя много выше прочих людей, вровень с Богом; он уверен, что ему по плечу постижение божественных тайн. Постичь основы бытия – вот истинный вызов для доктора Ди, а уж возможность извлечь из этого прибыль, преображая любую материю в золото, или зарабатывать театральными представлениями, создающими полную иллюзию реальности чудес – это вещи второстепенные, его уступка бранным миру. Ощущение себя как Бога-творца лежит в основе главной тайны доктора Ди и истинного сюжета романа – творения в колбе искусственного человека, гомункулуса.

Пусть Ди отрешивается от «замшелых алхимиков» и «новомодных астрономов»; в пример истинного ученого он приводит исторического доктора Фауста, ни словом не упоминая о его легендарной сделке с дьяволом. Поскольку само упоминание о Фаусте уже привносит идею о цене знания, о договоре с чертом, автор показывает ренессансный хюбрис персонажа, его героическую заносчивость, непомерность амбиций. Родной

отец обвиняет его в «гордыне и алчности, каких еще не видел свет» (145), в том, что он «использовал меня и бросил, поправ все законы природы в своей погоне за богатством и славой» (146). В конечном счете, устремления Джона Ди выдают ту же ущербную тягу к власти, что была свойственна Николасу Дайеру: «Я не могу глядеть на образ великого человека и не ощущать желаниа очутиться на его месте – пускай даже перед зловонной толпой. Тогда я сумел бы повелевать ими всеми, не прибегая к иному средству, кроме чар своего присутствия» (158). Герой признает, что душу его постоянно переполняют ужас и страх, такие же, как у любого смертного: страх разорения, болезни, смерти. Все его силы отданы науке, он испытывает потребность не в любви ближних, но в том, чтобы они обеспечивали ему возможность преследовать его страсть к науке. Как заключает Мэтью Палмер, «Он чересчур увлекался секретами и тайнами – нумерологией, каббалистическими таблицами и магической техникой. Его покорила поэзия власти и тьмы, а это, в свою очередь, создавало почву для корыстных и честолюбивых побуждений. Так что бывали случаи, когда он терял из виду ту священную истину, которой вдохновлялся в своих исследованиях» (194). Роман не оставляет сомнений в том, что мятущаяся душа доктора Ди загублена этой всепоглощающей страстью.

Тщеславный, гордый, любящий нагнать страху и одновременно уязвимый; вечно колющий кроткую жену Кэтрин и становящийся жертвой бесчестного помощника, доктор Ди в романе для всех без исключения в любой момент повествования является «доктором Ди». Это образ, строящийся на контрасте между его величием как ученого и человеческими пороками. Акройд использует реальные научные трактаты Ди, но поскольку свидетельств его частной жизни не сохранилось, в изображении личного облика Ди автор целиком полагается на воображение.

Основана на реальном историческом лице и фигура помощника ученого, шарлатана и предателя Эдварда Келли, который втирается к нему в доверие в надежде разбогатеть и отравляет Кэтрин, пытающуюся помешать его планам.

Но кроме Ди, Келли и Фердинанда Гриффена (наставника доктора Ди) в романе больше нет героев с историческими прототипами. Королева Елизавета фигурирует только в аллегорическом видении «Мира без любви» в самом неприглядном облике, никто из легендарных деятелей эпохи не упоминается. Овеянный славой период английской истории показан не в соответствии со стандартным метанарративом о блестящем правлении Елизаветы, а изнутри: на уровне характеристики научного знания, направленности духовных исканий и на уровне повседневности города.

Символика места в романе

По сравнению с предшествующими романами, художественное пространство «Дома доктора Ди» расширяется, во-первых, за счет упоминаний прочих мест действия. Доктор Ди рассказывает о своем путешествии на континент, в Нюрнберг и швейцарский городок Виттербург, на родину его кумира Парацельса. Кроме того, в романе постоянно упоминается Гластонбери, центр английских легенд о короле Артуре (существует традиция отождествления Гластонбери с Авалоном) и Св. Граале. Гластонбери изображается как место упокоения древних исполинов, основателей Лондона, и ассоциации с Граалем влекут туда всех искателей мудрости. Но это периферийные пространства романа; в центре его стоит Лондон.

Два временных плана повествования обеспечивают, как и в «Хоксмуре», по крайней мере двойственность образа Лондона. Соотношение между Лондоном XVI в., в котором физически обитает доктор Ди, и Лондоном современным то же самое, что в «Хоксмуре»: первому свойственна материальная убедительность, пластичность, яркость красок, звуковая насыщенность; второй отличается все той же размытостью.

Принципиальная разница с «Хоксмуром» заключается в том, что здесь оба временных плана повествования своим центром имеют одну

пространственную точку – дом в Кларкенеуэлле, в котором обитает доктор Ди, а теперь – Мэтью Палмер.

Кларкенеуэлл занимает особое место в акройдовской топографии Лондона²¹². Если мистика церковей Хоксмура – относительно недавнее изобретение, с Кларкенеуэллом связана многовековая духовная традиция. В книге «Лондон. Биография» Акройд рассказывает историю Кларкенеуэлла от самого восстания Уота Тайлера как историю лондонского радикализма. Долгое время находившийся вне административных границ Лондона, но в непосредственной близости к его центру, а ныне лежащий в самом центре города, этот район всегда привлекал к себе разного рода политических радикалов, религиозных инакомыслящих, эксцентриков и просто сумасшедших, всех тех, кому было не по нраву подчиняться статутам городских властей. На площади Кларкенеуэлл-Грин и в ее окрестностях, которые Акройд в книге «Лондон. Биография» называет одним из «волшебных мест Лондона» (527), во все века кипела напряженная интеллектуальная жизнь, район стал для лондонцев символом разного рода радикальных и маргинальных движений, источником беспорядков. Поэтому Кларкенеуэлл становится в романе закономерным обиталищем для беспокойного духа доктора Ди.

Изображение Кларкенеуэлла в романе воплощает авторскую теорию «локальных императивов» (*imperatives of place*). Он многократно употреблял это понятие в интервью,²¹³ ни разу не дав ему конкретной дефиниции. Наиболее подробное представление о том, какой смысл Акройд вкладывает в понятие «императив места», можно получить по книге «Лондон. Биография», где оно возникает как нечто уже само собой разумеющееся, не требующее

²¹² Кларкенеуэлл становится местом действия и фигурирует в заглавии более позднего романа Акройда «Кларкенеуэлльские рассказы» (*Clerkenwell Tales*, 2003).

²¹³ См.: Vianu, Lidia. Peter Ackroyd: The Mind is the Soul. Interview with Peter Ackroyd // *Desperado Essay-Interviews*, 2006 [Электронный ресурс]. URL: http://www.e-scoala.ro/lidiavianu/novelists_peter_ackroyd.html (дата обращения: 27.01.2012)

обоснований; нижеследующее изложение теории «императива места» является синтезом высказываний Акройда на эту тему.

Акройд убежден, что место изначально формирует человека, накладывает отпечаток на его характер. Определенные районы и улицы Лондона притягивают к себе определенный тип жителей: представителей одной профессии или людей, придерживающихся особых взглядов и идеологий. Писатель подчеркивает, что невозможно понять, почему определенный тип людей селится в определенном месте Лондона иногда беспрерывно на протяжении столетий; неизвестно, люди ли выбирают место, или место выбирает людей. В романе из всей истории Кларккенуэлла отобраны лишь те элементы, которые понадобились автору для акцентирования его основной проблематики. Так, в изображении писателя, Кларккенуэлл был издавна населен часовщиками, в нем немало старинных солнечных часов. Часовщики, хранители времени; типографы, распространители знаний и новых идей – символика времени и познания содержится в самом пространстве района. Поэтому именно Кларккенуэлл (а не исторический Мортлейк) становится в романе местом жительства великого ученого доктора Ди; именно сюда переезжает Мэтью Палмер, которого писатель наделяет особой восприимчивостью к истории и прошлому.

Роман открывается повествованием от лица Мэтью Палмера. Он впервые приезжает в доставшийся ему после смерти отца дом, о котором никогда раньше не слышал. Район производит на него впечатление заброшенности, безлюдности, пустынности, «место по-прежнему выглядело пустынным, даже каким-то разоренным» (18). Вновь, как с церквями Дайера, подчеркивается исключительность района в общегородском пространстве: «Складывалось впечатление, что весь этот район существует отдельно от прочих частей города» (19). Сразу создается впечатление, что в Кларккенуэлле неважно обстоит дело с пищей как таковой (Мэтью приходится долго разыскивать ближайший супермаркет), зато неплохо – с пищей духовной (наполненная историей атмосфера, причудливая архитектура, типографии,

часовщики). Понемногу, знакомясь с Колодцем клириков XII в., развалинами аббатства тамплиеров, памятной доской на месте женского монастыря и другими местными достопримечательностями, Палмер начинает представлять себе древний Кларкенуэлл, «край холмов и бегущих ручьев» (27).

На территории бывшего монастыря стоит дом доктора Ди, главное место действия в романе. Начало его описания отмечено абзацем: «А потом я увидел его» (7). Подробное описание архитектуры дома, которая указывает на принадлежность его частей к разным эпохам, завершается сравнением дома с живым человеком: «Центральная часть дома выростала из древнего зародыша подобно широкой башне. Нет. Она напоминала торс человека, который приподнимался, опираясь на руки. Когда я шагнул на ступеньки, у меня возникло ощущение, будто я собираюсь войти в человеческое тело» (8). Этот фрагмент ретроспективно может расцениваться как первое появление темы гомункулуса: дом, в котором доктор Ди сотворил гомункулуса, сам уподобляется человеческому телу.

В доме, чьи комнаты, каморки и лестницы напоминают лабиринт, пусто и просторно. Герой сразу начинает испытывать в нем странные искажения пространства, ему мерещатся чьи-то тени, голоса, шаги и стуки, он вдруг проваливается в транс, в обморок, в сон. Изучая дом, он находит на его стенах непонятные надписи, магические знаки. По мере того, как он узнает историю дома, он все более отчетливо слышит голоса, в которых читатель узнает слова из диалогов доктора Ди и Келли, происходивших в гадательной комнате во время спиритических сеансов. Пусть Келли признается в финале романа в своем обмане – в том, что только притворялся, будто что-то видит в хрустальном шаре, полностью выдумывал слова духов – для читателя очевидно, что он видит Мэтью и его приятеля Дэниэла, дословно воспроизводит их беседы. Мэтью натывается в доме на записи, сделанные доктором Ди; и обратно, последний получает от бродяги в саду своего дома, выходящем на реку Флит, некие бумаги, оказывающиеся бумагами Мэтью.

Дом становится местом, где сконцентрированы психические энергии его обитателей, которые взаимопроникают друг в друга настолько, что способны материализоваться.

Даниэл Мур, друг героя, отмечает необычность дома и пространства вокруг него: «Мне кажется, все время стеклось сюда, в этот дом, а снаружи ничего не осталось. Ты у себя все время собрал» (122). Таким образом, пространство дома становится своего рода воронкой, вбирающей в себя время: разные пласты времени здесь причудливо перекручены, вступая во взаимодействие друг с другом. Так же и пространство дома приобретает особые свойства пористости, проницаемости, что объясняет странные события и явления, которые там случаются.

Дом достается Мэтью от отца, который был членом общества Джона Ди; отец же приобрел его в 1963 г. у Абрахама Кроули, самого известного английского чернокнижника XX в. Купчая на дом помечена тем самым числом, который Мэтью привык считать своим днем рождения. На протяжении всей своей истории дом использовался для тайных ритуалов; отдельно в романе звучит мотив высвобождения в этом укромном месте сексуальной энергии как признанного пути к тайному знанию (эпизоды с отцом Мэтью и Дэниэлом, с Мэтью и Мэри).

Дом доктора Ди в XVI в. стоит на отшибе, вдалеке от чужих глаз, чтобы доктору Ди было легче практиковать свои тайные искусства. Доктор с гордостью описывает свою лабораторию с перегонным кубом, в которой он ставит опыты по выращиванию гомункулуса, свою библиотеку – самую большую в Англии того времени, насчитывающую четыре тысячи томов, в том числе редчайшие трактаты по алхимии, и сердце дома – гадательную комнату. Все это в финале уничтожается пожаром, который устраивает в отместку изгнанный Эдвард Келли. С течением времени, по мере накопления культурного слоя, дом все больше врастает в землю: «Это был первый этаж, и глинистая почва Лондона понемногу осела под ним. Твой старинный дом опускается в землю» (25). Это возникновение столь значимого для романа

мотива подземелья, который наполняется здесь иной смысловой нагрузкой по сравнению с «Хоксмуром». В «Хоксмуре» основным направлением движения было движение сверху вниз, направленное на скрытое под землей. Здесь же читатель следует направлению движения взгляда Мэтью, чье физическое тело, как правило, движется снизу вверх (поднимается на поверхность из метро, поднимается вверх по лестницам, разного рода ступеням), и соответственно в поле его зрения попадают сначала нижние, а потом верхние «этажи» пространства. Так сама организация городского пространства задает важнейший символический мотив романа – мотив восхождения, восхождения к знанию, истине и идеалу.

Дом на Клоук-лейн не просто играет с Мэтью в загадки; он преобразуется в его видениях, становясь в них аллегорическим символом первоэлемента стихий – земли, воздуха, воды и огня: «Я лег на кровать, закрыл глаза и очутился на Клоук-лейн. Оказывается, все прежнее только померещилось мне: я еще не входил в дом, который оставил мне отец. У него было четыре двери, одна черная, другая светлая и прозрачная, как хрусталь, третья зеленая, а четвертая красная. Я открыл первую дверь, и дом был наполнен черной пылью, подобной пороху. Открыл вторую дверь, и комнаты внутри были призрачны и пусты. Открыл третью дверь, и мне явилось водяное облако, словно дом был фонтаном. Затем я открыл четвертую дверь и увидел горн. Прежде чем я успел двинуться с места или сделать что-нибудь, рядом со мной раздался отчетливый голос: «Ну вот ты и пропал, человечек». Я сел, уверенный, что этот голос прозвучал где-то в комнате, но уже через мгновение сообразил, что, должно быть, задремал и увидел сон» (17). «Человечек» (little man) — на языке алхимиков это тайное название гомункулуса, который живет тридцать лет и сменяется своим новым воплощением; Мэтью Палмер приближается к тридцатилетию, встречается с маленьким Мэтью, похожим на него как две капли воды и отказывающимся сказать, где он живет. Все это подготавливает признание Дэниэла в конце романа – его друг, тот, кого Мэтью считал своим отцом, прямо сказал

Дэниэлу, что Мэтью – гомункулус, один из череды гомункулусов, начало которым положено в колбе доктора Ди.

Так получают объяснение странности Мэтью: его беспомыслие относительно детства, его странные отношения с матерью и отцом; его интерес к истории является трансформированным интересом к собственному прошлому. В отличие от активного визионера доктора Ди, Мэтью Палмер в романе – духовидец, растворяющийся в своих ощущениях. Их разноприродный, но равный по интенсивности интерес к прошлому Лондона создает в романе образ сверхгорода, древнейшего и неуничтожимого великого Лондона.

Трансцендентный Лондон в романе. Мотив света

В «Доме доктора Ди» в центре стоит духовное измерение в образе Лондона. Его постижение, одинаково важное для обоих главных героев, является сюжетобразующей линией; развернутое воплощение получает глухо намеченная в «Хоксмуре» идея о трансцендентной природе города, который изображается уже не как царство неизбежного зла, а как источник духовного света. Важно подчеркнуть иррационализм Акройда, на повествовательном уровне выраженный в нарастании аллегоризма в образе города. Видения Лондона присутствуют и нарастают и в повествовании от лица Мэтью Палмера, и в повествовании от лица доктора Ди, и по мере возрастания их количества и удельного веса в повествовании они теряют материальную убедительность и превращаются в чистую идею города. Этой мистической, визионерской идее, пожалуй, недостает конкретности в воплощении, особенно в сравнении с изображением реального города. Рассмотрим концепцию трансцендентного Лондона в романе.

В разговоре с Келли многоученный доктор Ди воспроизводит историю Лондона согласно хронике Гальфрида Монмутского, где говорится об основании города Брутом Троянским (224). Но такое происхождение города – это слишком мало для Акройда, и доктор Ди предлагает далее свою версию

основания Лондона: «Есть и другая история, полностью подтвержденная многими старинными хрониками и генеалогиями, – она повествует о еще более раннем основании града в те туманные дни минувшего, когда Альбион победил самосийцев, изначальных обитателей Британии. Мы зовем их исполинами из-за тех гигантских могильных холмов, или курганов, кои были найдены мистером Лилендом, мистером Стоу и, совсем недавно, мистером Камденом. ... Но выяснить происхождение этих первых британцев – задача весьма трудная. В те дни, ныне окутанные пеленою и мраком прошлого, остров Британия был вообще не островом, а окраиной древнего царства Атлантиды; затем волны поглотили эту великую страну, пощадив лишь ее западную часть, ставшую нашим королевством» (224).

Так Акройнд, опираясь на реальный, многократно выраженный в письмах доктора Ди интерес к происхождению Британии²¹⁴, сплетает в романе не только Брута, Люда и короля Артура, но идет еще дальше в историческое прошлое – к платоновской легенде об Атлантиде. Уверовав в свою гипотезу, раззадоренный рассказами Келли о видениях прекрасного города в хрустальном шаре, доктор Ди, как положено ученому, ищет доказательств. Следуя указаниям магического кристалла, он начинает поиски Лондона атлантов на болоте в Уоппинге, к востоку от города. Доктор Ди и Келли надеются не только обрести славу, создав карту столицы атлантов и наложив ее на карту современного Лондона (напомним, что одна из специальностей доктора Ди – картография), но и разбогатеть на этом, потому что город был богат, в нем должны остаться древние сокровища: «Старинные записи говорят нам лишь одно: в этом канувшем под землю городе были триумфальные арки, высокие столпы, или колонны, пирамиды, обелиски и тысячи прекрасных зданий, сияющих бесчисленными огнями. – Но именно

²¹⁴ Этот вопрос, так называемый «Matter of Britain», рассматривается в: Christensen Peter. John Dee and the Matter of Britain // Conference “Fantasy, History, and Science Fiction”, 31.12.2010. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sf-foundation.org/publications/essays/christensen.html> (дата обращения: 19.04.2012).

это я и видел! В кристалле мне открылось зрелище старинных арок, рухнувших стен, развалин храмов, театров, усеянных обломками разбитых колонн – о Боже, все это словно лежало в земных недрах и очень походило на руины некоего великого града» (225).

Город исполинов-атлантов – такое прошлое придумывает Лондону Акرويد; тем самым становится очевидным его платонизм. В «Хоксмуре» Лондон был подан сквозь призму традиций герметического знания Древнего Египта; обращение к легенде об Атлантиде изменяет перспективу изображения вечного Лондона: он превращается из мрачного царства мертвых в светлое государство атлантов, и мотив света становится определяющим символическим лейтмотивом в образе Лондона в романе. Лондон здесь превращается в ослепительное видение, чьи краски настолько яркие, а образы так прекрасны, что перед ними бессильно слово. Единственное, что остается искусству слова перед лицом этой вневременной реальности высшего порядка – попытка прибегнуть для ее передачи к аллегории, к высокой степени символизации.

Задолго до того, как на страницах романа возникнет эта концепция Лондона, читатель встречается с ней, еще не подозревая, с чем имеет дело. В первой главе романа Мэтью с матерью навещают в больнице умирающего от рака отца и слышат его слова, обращенные к доктору Ди и воспринимаемые ими как предсмертный бред: «Вы узнаете эти сияющие улицы и аллеи, жемчужную реку и светлые башни в голубой дымке? – Он смотрел на сеть пластиковых трубок. – Это ровесник нашей вселенной, город, где вы родились впервые. Вы слышите запах моего распада? Конечно, я готовлюсь преобразиться и пройти обновление. Это ваша заслуга, мой добрый доктор. Все это ваша заслуга» (14).

Свет и пламя как природные элементы, свет и тепло любви – вокруг них вращается вся нравственно-философская проблематика романа. После смерти жены доктору Ди являются два видения – мира без любви (глава «Город»), пугающего города страданий, и мира с любовью (глава «Сад»),

райского сада платонической любви. Доктору Ди больше невыносим темный город, он сожалеет об ошибках прошлого, о том, что оттолкнул от себя всех близких. Его влечет залитый светом сад любви, где ему видятся образы покойных матери и отца, жены, в нем пробуждается искупительная потребность в любви – но слишком поздно, когда его земная жизнь подошла к концу.

Со светом связаны и моменты постижения истинной сути Лондона Мэтью Палмером. Он делится с Дэниэлом таким воспоминанием: «Мне памятен тот день, когда я впервые начал понимать Лондон. Подросток лет пятнадцати-шестнадцати, я ехал на автобусе, идущем из Шепердс-Буша в Далидж; небо над Ноттинг-хилл-гейт и Куинзуэем было затянуто облаками, но вдруг в них открылась брешь и вырвавшийся солнечный луч упал на металлический поручень передо мной. Это ослепительное сверкание точно заморозило меня; вглядываясь в глубины света и сияющего металла, я ощутил такой необыкновенный восторг... Я чувствовал, что меня посвятили в какую-то тайну – что я краем глаза увидел ту внутреннюю жизнь и реальность, которая скрывается во всех вещах. Я подумал о ней как о мире огня; поворачивая на Тайберн-Уэй, я верил, что смогу найти его следы повсюду. Но этот огонь был и во мне самом, и я обнаружил, что бегу по улицам, словно они – моя собственность. Каким-то неведомым образом я присутствовал при их рождении; вернее, внутри меня самого было нечто, всегда существовавшее в здешней почве, здешних камнях и здешнем воздухе» (64). Мимолетный эффект освещения, вышедшее из-за туч солнце производят в герое откровение, мистическое прозрение, и в этот момент, плохо поддающийся передаче в слове, автор считает важным подчеркнуть локальную принадлежность опыта Мэтью. Откровение посещает его у Мраморной арки, при повороте на Тайберн-Уэй; оно связано с местом, и герой остро ощущает свою с ним неразрывную связь. В словах о том, что в герое «было нечто, всегда существовавшее в здешней почве, камнях и

воздухе», еще раз подчеркивают важность для автора его теории локальных императивов.

С тех пор мистический свет города померк в Мэтью; жизнь учит его видеть не только духовный свет, но и реальную тьму Лондона. Автор использует символическую оппозицию света и тьмы в описаниях блужданий героя по ночному Лондону. «Ночные мысли» Мэтью во время этих прогулок аккумулируют его впечатления от того, что город делает с его обитателями; живые визуальные образы становятся импульсом для его визионерства, например: «Город был залит светом, ибо он праздновал свой триумф. Он научился расти, вбирая в себя энергию своих обитателей и отнимая у них силы. Я завернул за угол и сразу увидел в конце широкого проспекта сверкающий глобус. Конечно, у этого постоянного и вездесущего сияния была и другая причина: посылая во тьму свои лучи, эти символы и эмблемы отвергали смерть и знание о ней. Это был праздник искусственной жизни, из которой изгнали всякую память о духовном» (72).

Поскольку Акройд не придает ценности жизни, лишенной духовного начала, картины реального Лондона XX в. интересуют его в меньшей мере, чем картины города исполинов. Попасть в этот мистический сверхгород можно в момент перехода от жизни к смерти, как туда попадают отец Мэтью, доктор Ди и сам Мэтью. Найденный Мэтью в гараже в Уоппинге камень с тремя вырезанными ступенями, поднимаясь на которые, испытываешь ощущение спуска, оказывается ненадежными воротами в Град Лондон.

Автор придумывает и археологические доказательства правоты прозрений доктора Ди: от приятеля матери Мэтью узнает о находке во время земляных работ: «Мы нашли несколько узких туннелей, где-то между Уоппингом и Шадуэллом. Конечно, сначала я подумал, что они были построены вместе с каналами, но потом сообразил, что их направления абсолютно друг другу не соответствуют. Абсолютно. И мы решили пройти по одному из них – там было сыро, и скользко, и дух тяжелый, но мы к этому привыкли. И тогда мы наткнулись на удивительнейшую вещь. Мы выбрались

на открытое место, и там лежали какие-то старые камни. Один походил на кусок колонны, а другой – на булыжник из мостовой. Понимаете, стертый ногами. А еще там был обломок арки – просто валялся на земле. Что вы об этом думаете? – Я думал только одно: обнаружен погибший город. Восстановлена какая-то часть прошлого» (258).

Вновь пространственно-временной континуум в романе Акройда организуется наперекор всем принятым сегодня научным представлениям. Одновременно существуют развалины города атлантов и он сам во всей своей цветущей красоте; время Лондона становится предметом особых размышлений со стороны Мэтью Палмера, например: «Бывают случаи, когда я иду по сегодняшнему Лондону и узнаю в нем то, что он есть: город другого исторического периода со всеми его таинственными условностями и ограничениями. Я часто слышал от отца одну фразу: «Видеть в вечности временное, а во времени вечное»» (61). Очевидна переключка со знаменитым началом У. Блейка из «Прорицаний невинности» (*Auguries of Innocence*, 1803):

«В одном мгновенье видеть Вечность,
Огромный мир – в зерне песка,
В единой горсти – бесконечность,
И небо – в чашечке цветка.»²¹⁵

(пер. С.Я. Маршака).

Акройдовские визионеры XX в. практически цитируют своего великого предшественника; возникает чувство непрерывности визионерской традиции и в осмыслении Лондона. Продолжим цитату из романа: «Как-то раз я наткнулся на снимок Уайтхолла, сделанный в 1839 году, и он помог понять мне ее смысл; на снимке был изображен мальчонка в цилиндре наподобие печной трубы, растянувшийся под уличным фонарем, а через дорогу от него стояли в ряд двухколесные кебы. Все здесь дышало вечностью, и даже грязь

²¹⁵ Блейк У. Из прорицаний невинности. // Поэзия английского романтизма XIX века. М.: Художественная литература, 1975. С. 108.

на мостовой словно излучала сияние. Но это же чувство я испытываю и сейчас, когда, выйдя с кладбища, вижу вон ту женщину, открывшую дверь на улицу, и одновременно слышу выхлоп автомобиля, который проезжает где-то неподалеку. Такие вещи исчезают и вместе с тем как бы существуют вечно» (61). Это также прямой отголосок идей героя одной из биографий Акройда, столь значимого для него Уильяма Блейка, чье имя не фигурирует в тексте романа.

Пространство Лондона в романе обладает свойством хранить в себе и предъявлять, в зависимости от чувствительности субъекта, одновременно прошлое, настоящее и будущее. Разнообразием ликов Лондона в романе, сочетанию в нем несовместимого автор предлагает псевдорациональные объяснения, которые призваны успокоить читателя. Сразу два таких объяснения выдвигает Дэниэл: «По-моему, время можно представить себе в виде такой же осязаемой субстанции, как огонь или вода. Оно может менять форму. Перемещаться в пространстве. ...Существуют измерения, в которых время может двигаться в обратную сторону» (122).

Несколько раз роман возвращается к поразительно яркому видению, которое Мэтью описывает Дэниэлу в первой главе: «Около года тому назад я гулял у Темзы. Знаешь, рядом с Саутуорком? И вдруг мне почудилось, будто я вижу мост из домов. Мерцающий мост, перекинутый через реку. Это был словно мост из света. Я видел его только одно мгновение, а потом он исчез. Но на один миг оба берега соединились мостом. Когда я смотрел на этот мерцающий над водой мост, мне почудилось, будто я вижу людей, идущих по нему вдоль полосы света. Они поднимались и опускались все вместе, точно шли по волнам» (29). Вереница тянувшихся через мост призраков вызывает прежде всего ассоциации с Лондонским мостом в поэме «Бесплодная земля» (The Waste Land, 1922) Т.С. Элиота:

«Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many

I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.»²¹⁶

Однако замена элиотовского «коричневого тумана» и «каждого, уставившегося себе под ноги» на свет и ритм совместного движения у Акройда дает образу совсем другую эмоциональную окраску.

Символика моста, соединяющего берега реки Времени, определяет важность повторов этого видения в романе; исходя от Мэтью, оно равно принадлежит и доктору Ди, дающему в финале своего рода исторический комментарий к этому видению. Мост из света, время от времени открытый духовному зрению визионеров, оказывается пространственной параллелью идее вечного возвращения, трансфигурации, которую преследует создатель гомункулуса. В архиве доктора Ди Мэтью Палмер находит подлинник его завещания, в котором последний перед размашистой подписью абзац гласит: «Я, сотворивший его, буду жить в нем вечно. Он, обязанный мне жизнью, вернется ко мне» (325). Только в финале романа Мэтью откроется смысл этого абзаца и его личная связь с этими словами доктора.

В этом усложненном финале, где повествовательный темп убыстряется и предлагается несколько вариантов развития «реальных» событий, Мэтью Палмер и доктор Ди каждый со своей стороны приходят к отрицанию истории, к утверждению вечного существования всего единожды сущего. «Никакой истории на свете нет. История существует только в настоящем. не верю я больше в прошлое. Это фантазия» (378), – говорит профессиональный историк Мэтью Палмер, и, физически находясь на пустыре в Уоппинге, он устремляется навстречу доктору Ди: «Передо мной простиралась

²¹⁶ Eliot T.S. Selected Poems. L.: Faber and Faber, 1954. P.53.

широчайшая водная гладь; вечернее солнце высветило на ней прямую дорожку, и по этой дорожке, в маленьком ялике, плыл ко мне Джон Ди. «Время пришло, – сказал он. – Пора перебираться на ту сторону». ... Я поглядел вокруг, на залитые светом улицы, высокие белые стены, усыпанные драгоценными камнями, и блистающие башни. – Кто бы поверил, что город может быть столь прекрасен? – И в этом городе, Мэтью, всякий нищий что царь» (382).

Отметим, как в этом финале линии Мэтью Палмера сочетаются мотивы света, воды, как скупое описание города атлантов, в котором кончается его путь.

В финале линии доктора Ди (глава «Мечта») он после пожара, в котором уцелела только библия его жены, спешит на Дьявольское поле, в Уоппинг, где лучше всего ощущает присутствие былых веков: «Я как бы погружался в прошлое – но не свое, а других людей. Эти ступени несли на себе печать неведомой мне седой старины, и, спускаясь по ним, я услышал свой собственный голос, произнесший на древнем наречии: *Oculatus abis*. Смотри, уходя. И я очутился в городе с ровно вымощенными улицами, под коими тянулись погреба; здесь были храмы и пирамиды, площади и мосты, высокие стены с башнями и воротами, статуи из чистого золота и столпы из прозрачного хрусталя. Он казался порождением какого-то нового неба или новой земли – этот божественный град, не ведавший времени» (388). Ему открывается, что сей град воздвигнут в духовном теле каждого человека, а поскольку каждый является частью друг друга и всякого живого существа, этот город неуничтожим, в нем нет ни смерти, ни горя, ни страданий. «И разлился свет, как на закате и восходе солнца, так что весь град словно вспыхнул и задрожал перед моими глазами. Я знал о пламени, что пребывает во всех вещах, и теперь город как бы воспарил в сиянии этого вечно сущего огня» (389). Волшебному городу соответствуют искажения грамматической категории времени, когда доктор Ди во время своей прогулки по городу видит все «таким, как будет в начале, и таким как было в конце (as it will be

in the beginning, and as it was in the end). Те, кого считал я погибшими, уцелели, и те, кто принадлежал прошлому, вновь оказались среди живых» (390). В городе атлантов доктор Ди встречается с Мэтью и Дэниэлом, с другими персонажами романа. Для него этот переход в смерть, или в жизнь вечную, несет тот же урок, что для Мэтью – прошлого не существует, оно всегда с нами. Явившаяся доктору Ди мать оповещает его о его рождении заново в граде, что зовется Лондоном, и на его замечание, что он знает Лондон, мать отвечает: «Этого города ты не знаешь. Другой займет там твое место, и хотя ты опять будешь жить в нем, он сведет с тобой знакомство только по книгам. Однако может статься, что он вновь отыщет тебя, попытаюсь найти себя самого» (391).

Этот «другой» может относиться не только к Мэтью Палмеру, но и к автору, который прямо обращается к читателю в заключительных абзацах романа. Напомним о том, что мы расценили как малоудовлетворительный финал «Хоксмур», где мистическое слияние героев отражено в последнем абзаце переключением на повествование от первого лица. Финал «Дома доктора Ди» использует сходный прием, но более эффективно. Автор не просто предлагает читателю в заключение свою рефлексию над процессом создания и смыслом романа, он описывает свою прогулку по улицам вечного Лондона за беседой с доктором Ди, цитирует разговоры Мэтью и Дэниэла об исчезновении доктора после пожара. Слияние автора с его главным героем достигает вершины в абзаце, который может быть приписан доктору Ди, поскольку описывает его путь в науке от изучения натурфилософии и математики к разговорам с ангелами, вызванными Келли, и равным образом понят как комментарий к развитию образа Лондона в творчестве Акройда от «Хоксмур» до «Дома доктора Ди». Приведем этот абзац целиком: «Я начал с природы, где, точно сирота, искал следы божественного дома, спрятанные в темном мировом веществе, но теперь я обрел свой конец в вечности. Однако это не было мертвым подземным градом. Завесу откинули прочь, и хотя эти ослепительные звезды угасли навсегда, свет воображения залили каждый

уголок и каждый квартал, каждую улицу и каждый дом моей родины, куда я теперь вернулся. Воображение есть духовное тело, и оно бессмертно. Быть по сему» (394).

Итак, в романе «Дом доктора Ди» Лондон предстает палимпсестом времен. Кларкенуэлл является центром городского пространства, дом на Клоук-лейн – сердцем Кларкенуэлла, а кабинет доктора Ди – сердцем дома. Иерархически выстроено не только пространство Кларкенуэлла; четкая иерархия маркирует пространство исторического Лондона как относительно менее ценное по сравнению с вневременным Лондоном духа. Физическое пространство Лондона в обеих сюжетных линиях постепенно замещается изображением духовного пространства города, которое является единственно истинным в авторской концепции города.

Созданию этого высшего пространства способствует использование в описании пространства «реального» таких лейтмотивов с повышенной смысловой нагрузкой, как оппозиция света и тьмы, верха и низа. Важно подчеркнуть, что автор наделяет свой трансцендентный Лондон историей, опирающейся сразу на несколько европейских легенд (Атлантида, король Луд, король Артур), что помогает «оживить» фантастический город в восприятии читателя. С той точки во времени, на которой находится доктор Ди, из эпохи позднего Ренессанса, одинаково хорошо видно прошлое (город гигантов) и будущее (Лондон конца XX в.), а также Лондон, существующий в абсолютной, трансцендентной реальности – не конкретный город, а идея совершенного города. К чему приведет Акройда дальнейшая работа над такой концепцией Лондона, будет показано в следующем разделе.

3.2 «Повесть о Платоне»

Образ Лондона в романном творчестве П. Акройда завершает свое логическое развитие в «Повести о Платоне» (The Plato Papers, 1999). Тот трансцендентный город атлантов, который в «Доме доктора Ди» вставал перед мысленным взором героев ослепительным мимолетным видением, становится в «Повести о Платоне» основным местом действия, предметом изображения – и оставляет читателя с чувством глубокого разочарования. За фасадом совершенного акройдополиса²¹⁷, как называет его С. Грос, скрывается горькая писательская ирония.

Роман представляет собой эксперимент по воплощению чисто визионерской идеи Лондона в развернутое художественное полотно, и очевидно, что в процессе этого эксперимента автор испытывает затруднения и с материалом, и с художественными средствами. Подчеркнуто-интеллектуальный, рационалистический посыл романа в процессе воплощения обнаруживает свою недостаточность, и автор вынужден прибегать к разным способам «очеловечить» повествование. Отсюда необычное для творчества Акройда обилие приемов повествования, сочетающихся в одном тексте, и создаваемое этим впечатление повышенной фрагментарности произведения; отсюда столь же непривычные для Акройда сатирико-комические элементы в романе; отсюда малый объем произведения – это самый короткий из романов писателя, и в русском переводе в заглавии даже фигурирует жанровое обозначение «повесть».

В «Повести о Платоне» Акройд отходит от своего привычного жанра историографической метапрозы и применяет навыки метаповествования к жанру антиутопии. Однако в отличие от традиционной антиутопии, объектом

²¹⁷Groes Sebastian. 'In Preordained Patterns': Peter Ackroyd and the Voices of London // The Making of London. Palgrave, 2011. P. 120.

критики в романе становятся не столько спроецированные на будущее реальные тенденции общественно-политического развития конца XX в., сколько собственные ранние представления автора об идеальном городе идеальных людей и положения постструктуралистской философии.

Остановимся несколько подробнее на понятии утопии. Карл Мангейм разделяет хилиастические учения, т.е. представления о времени воплощения человеческих грез и чаяний, и утопии – место осуществления этих надежд²¹⁸. В контексте нашего исследования особенно важно, что «то, что в своем спонтанном созерцании происходящего субъект привносит во временной поток как форму членения событий, как бессознательно ощущаемый им ритм, становится в утопии непосредственно зримой картиной или, во всяком случае, духовно непосредственно постигаемым содержанием»²¹⁹. Таким образом, Лондон в «Повести о Платоне» – это утопия как пространство воплощенного идеала, видение, ставшее реальностью.

С точки зрения решения пространственно-временной структуры романа, автор впервые строит произведение на идее, становление которой мы наблюдали в его исторических романах – на идее об одновременном существовании параллельных реальностей, которая находит в «Повести о Платоне» развернутое художественное воплощение. Лондон 3700-х годов сохраняет у Акройда свое место на карте мира, свою историческую топонимику, свою знакомую по прежним романам сверхприродную сущность, но при этом, данный крупным планом, этот фантастический город утрачивает человечность, которая соединяла в предыдущих романах разные временные пласты в образе Лондона.

Сегодняшний Лондон в «Хоксмуре» и «Доме доктора Ди» представал «не в фокусе» по сравнению с Лондоном предыдущих эпох; исторический Лондон автор всегда прописывал ярче и пластичней, чем современный. Точно так же в «Повести о Платоне» современный нам Лондон, который по

²¹⁸ Мангейм К. Указ. соч. С. 117.

²¹⁹ Там же. С. 128.

отношению к Лондону далекого будущего является историческим прошлым, описывается как город человечески более интересный и значимый, чем стерильный в своем покое и совершенстве город будущего. Лондон, завершивший цикл своего развития, избавившийся от человеческих пороков, а заодно с ними от человеческих страстей, сердечности, противоречивости, Лондон, притязающий на обладание конечной истиной существования и изгоняющий любых инакомыслящих, любых возмутителей общественного покоя, приобретает у Акройда характерные для жанра антиутопии свойства тоталитарного государства. Тогда сегодняшний Лондон, который в исторических романах не нес, как мы видели, специальной идеологической нагрузки, в «Повести о Платоне» закономерно становится, при всем своем несовершенстве, воплощением динамики и свободы, недаром он так манит к себе главного героя повести – городского оратора Платона.

Образ Платона и концепция истории в романе

Одним из жанровых признаков романа-антиутопии служит наличие героя-одиночки, бросающего вызов окружающему его социуму. Питер Акройд следует жанровым конвенциям, делая своего героя исключительным: Платон отличается от своих сограждан физически, духовно и социально. Также через образ уникального протагониста и его мировоззрение писатель получает возможность полнее раскрыть свою иррациональную вневременную концепцию истории.

Уже имя главного героя отсылает нас в эпоху античности к древнегреческим философам Платону и Сократу, стоявшим у истоков научного знания. С первым акройдовский герой делит не только имя, но и философские представления о дуализме души и тела. Образ Души в романе полностью отвечает платоновской философии, согласно которой душа человека бессмертна и обладает универсальным знанием. Платон заявляет:

«Души не нуждаются в памяти. Они вечны»²²⁰ (59). То, что герой и его невидимая Душа оказываются в романе физически разделенными, можно считать крайней степенью проявления платоновского дуализма²²¹.

Одновременно образ Платона отсылает нас к Сократу, наставнику исторического Платона. Параллели обнаруживаются в сюжетном решении романа – в финале Платон обвиняется в «совращении юношества» (*corrupting the young*) и подвергается суду. Отказываясь признать ложность своих суждений и продолжая отстаивать истинность обретенного им знания, герой отправляется в добровольное изгнание. Также диалоги Платона с Душой носят сократический характер, представляя собой серию уточняющих/риторических вопросов. Например:

«Платон: Откуда мне знать, что ты действительно моя душа?

Душа: Откуда тебе знать, что это не так?» (25).

Душа, пусть и получившая некоторую самостоятельность, тем не менее, является неотъемлемой частью самого Платона. Таким образом, его диалоги с Душой – это диалоги с самим собой, со своим *alter ego*. Поиски «настоящей» истории, попытки Платона заглянуть в прошлое – лишь видимая сторона его стремления отыскать истину, обрести универсальное знание о мире и о себе:

«Душа: Великолепное выступление.

Платон: Но верно ли сказанное?» (56).

Облеченные в форму болезненных сомнений в правильности его интерпретации прошлого, диалоги повествуют о постепенном познании Платоном самого себя, обретении и принятии собственной идентичности.

²²⁰ Акройд П. Повесть о Платоне/ Пер. с англ. Л. Мотылева. М.: Иностранка, Б.С.Г.-Пресс, 2002. – Серия «Иллюминатор». Далее цитируется это издание с указанием страниц в тексте.

²²¹ Также спуск Платона в подземелье можно трактовать как аллюзию к знаменитой аллегории о пещере. Согласно мифу о пещере, окружающая реальность с наполняющими ее объектами и явлениями – лишь иллюзия, а вещи и предметы – только тени истинной материи. Учитывая контекст платоновской аллегории, мир будущего, та реальность, в которой живут герои романа, может быть интерпретирован как иллюзия.

Параллели с древнегреческими философами задают образ Платона как серьезного ученого, историка и философа, оратора, делящегося знанием со своими согражданами.

Заглавный герой выделяется на фоне своих братьев малым ростом: «он маленький, как [дети]» (79). Физическая неполноценность, дополненная сомнениями в ценности собственной личности («Я так мал, что, даже когда я говорю им правду, они не принимают мои слова всерьез», 26), делают его исключительным и одиноким. Свободнее всего герой чувствует себя, когда он окружен детьми, своими учениками, с кем он может без боязни делиться знанием, кто, так же как он, умеет и осмеливается задавать вопросы. Отличаясь от своих братьев внешне, Платон также отличается от них внутренне. С самого детства он пытался избегать общества других горожан, о чем мы узнаем из диалогов с Душой и от других персонажей. Например, «Даже ребенком ты отличался от всех. Ты предпочитал одиночество» (56). В отличие от горожан, утративших интерес к жизни и проводящих большую часть времени (заметим, что такого понятия в мире будущего не существует) во сне, заглавный герой обладает страстью к истории, к прошлому города и мира в целом. Как и любое проявление активности, увлечение Платона считается «неблагородным»: «Задумываться о прошлом так крепко, как я, не принято. Это считается неуместным» (26).

В «Повести о Платоне» в образе главного героя происходит синтез обоих типов акройдовских визионеров: как оратор он обладает даром убеждения (сограждане Платона верят его интерпретации истории), одновременно ему оказываются доступны иные измерения реальности.

В обществе будущего, отринувшем все страсти и волнения жизни, превыше всего ценится покой, синонимичный полной неподвижности, бездеятельности. Платон же представляет собой образ человека увлекающегося, имеющего живой интерес к окружающему миру, что выделяет его среди прочих обитателей Лондона. Главный герой – единственный из персонажей в романе, чей род деятельности известен

читателю. Платон – городской оратор, выбравший в качестве темы своих лекций историю мира. «Больше никто из горожан не искал этой должности» (26), что вновь подчеркивает исключительность героя, граничащую с одиночеством.

Платон, занимающий положение оратора, учителя, также возглавляет городскую Академию Прошлого, то есть является профессиональным филологом и историком. Читатель знакомится с общепринятой для общества будущего версией истории мира из краткой хронологии и немногочисленных разрозненных отрывков из неких документов, которые предшествуют основному повествованию в романе. Вся история человечества делится на эпохи Орфея (Древний мир и античность), Апостолов (Средневековье), Крота (эпоха капитализма, наше время), Чаромудрия (переходный период к новому идеальному устройству) и абстрактное Сейчас (воплощенный идеал). В результате некой антропогенной катастрофы знакомый нам мир исчез, на землю опустилась тьма: «Все затмилось и обеззвучилось, все кануло в пучину. Беда бед» (9). Лишь спустя несколько столетий жизнь возрождается, возвращаясь к основам, мир переходит к новому совершенному порядку. Фрагментарный характер этого своеобразного введения,²²² разорванность эпох и времен подготавливают почву для внеисторической реальности, созданной Акройдом в «Повести о Платоне».

С одной стороны, время в романе продолжает двигаться вперед, эпоха сменяет эпоху, летоисчисление продолжается. С другой стороны, история в «Повести о Платоне» описывает круг: мир будущего возвращается в первоначальное состояние, к истокам цивилизации, возрождаются забытые ритуалы и практики, на Земле вновь появляются сказочные существа и духи. Таким образом автор утверждает свое представление о цикличности истории, о вечности как единственно возможном временном измерении.

²²² С.Г.Шишкина говорит в этой связи о «микротекстах» романа, см.: Шишкина С.Г. Образ истории в постмодернистской литературной антиутопии (Дж. Барнс, П.Акройд). С. 200.

Остановимся подробнее на переходном периоде в истории платоновского мира. Эпоха Чаромудрия, предшествующая абстрактному Сейчас, в котором живут герои романа, — вот где раскрывается истинное воплощение авторской концепции города. Вытесненный за рамки истории, остановивший время город будущего находит свою основу в старинных легендах и мифах. В век Чаромудрия мир переживает «воскресение» мифических существ, таких как кентавры и сирены, замеченные в Греции и Малой Азии, наблюдает, как феникс восстает из пепла в Северной Франции. Кроме того, для человечества оказываются вновь мифические пространства Эльдорадо, отыскиваются затерянные со времен Плутарха и Плиния Острова блаженных. Одновременно зарождается и культ Лондона как священного города (holy city). Обращение к мифам, фольклору, поклонение новым богам и идолам (т.е. городу) означает возвращение веры в необъяснимое, иррациональное, возвращение к истокам цивилизации. Ранее находивший удовольствие в поэтическом опровержении позитивистского историзма, Акرويد в «Повести о Платоне» не столько утверждает превосходство мифа над историографией, сколько переосмысливает свою прежнюю позицию, доводя ее едва ли не до гротеска и тем самым высмеивая подобные крайности.

Пришествие новой эры Чаромудрия оказывается возможным лишь с появлением фантастической субстанции «человеческого света», рассеявшего тьму эпохи Крота. «Эпоха Чаромудрия началась с той поры, когда на земле возник человеческий свет. Он разогнал мрачное наваждение Крота, и горожане стали привечать друг друга, не страшась и не маскируясь» (74). Так в «Повести о Платоне» получает дальнейшее развитие мотив света, игравший определяющую роль в образе Лондона в «Доме доктора Ди». Духовный свет, наполнявший видения города в повествовании елизаветинского ученого, здесь трансформируется в физическое свечение, испускаемое обитателями Лондона будущего. «Человеческий свет», созданный теми, кто уцелел после катастрофы, свидетельствует о сверхспособностях его обладателей,

недоступных современному человеку. Видимая аура героев романа отличается по цвету (например, Сидония испускает ярко-синий свет), а изменение интенсивности свечения или его цвета говорят о переменах во внутреннем состоянии персонажей: «Мне кажется, твой свет меняется... Я вижу, ты встревожен» (43). Питер Акройд делает свет, который традиционно ассоциируется с духовностью, с жизнью души, органической составляющей физической природы человека, включая в свое произведение характерный для жанра антиутопии элемент научной фантастики.

И по параметру света образ Платона оказывается исключительным по отношению к другим персонажам «Повести». Несмотря на малый рост героя, он обладает удивительно интенсивным свечением: «Его дарования всегда были ему не по росту. Вот почему его свет так режет глаза» (123).

Питер Акройд остается верен постмодернистской критике рационализма, что присутствовала в «Хоксмуре» и «Доме доктора Ди». Платон представляет собой историка, ученого, старающегося дать научное объяснение особенностей Эпохи Крота, однако его изыскания выглядят как пародия на постструктуралистское знание. Герой стремится быть объективным, но не может избежать собственной ограниченности обстоятельствами, невольной предвзятости. Как и его собратья, Платон считает свою цивилизацию более развитой с точки зрения культуры, все человечество прошлых столетий он рассматривает как стоящее на более низких ступенях развития. Его рационалистически выведенная теория прошлого основывается на дошедших до его времени фрагментах текстов и отдельных археологических находках. Отрывочность имеющихся доказательств частично объясняет тот факт, что его интерпретация истории оказывается ошибочной. Так, например, Чарльз Диккенс становится у Платона автором дарвиновской теории, и соответственно «Происхождения видов» анализируется как блестящий комический роман; «Е. А. Рое» оказывается аббревиатурой для «Eminent American Poet» и «Падение дома Ашероу» становится основанием для умозаключений об исчезнувшем с лица

земли народе – американцах. Юмор Акройда проявляется в словаре языка Эпохи Крота, над которым работает Платон. Его дефиниции понятий, неизбежно ошибочные, заставляют читателя не просто улыбнуться, но задуматься. Словарь Платона – взгляд на нашу культуру глазами «другого», взгляд извне, оригинально сопрягающий понятия, открывающий в привычном неожиданные стороны, заставляющий задуматься о свойствах языка, например, «*Биограф* (от «био» + «графия»): тот, кто читает письма жизни. Предсказатель будущего, хиромант» (28) или «*Телепатия*: болезнь, вызывавшаяся «телевидением». Представляется вероятным, что телевидение расширяло органы зрения за их природные границы, и это приводило в итоге к душевным страданиям и нездоровью... Те, кто пользовался телевидением, получали от него в увеличенном виде образы, которые создавало их же собственное узкое и убогое зрение, и поэтому испытывали непрекращающуюся тоску» (46). Эти историко-филологические разыскания героя представляют собой авторскую пародию на постмодернистскую релятивизацию знания. Горькая ирония Акройда демонстрирует, что совершенные люди будущего далеко не столь идеальны, если способны так глубоко заблуждаться.

Особенно интересной для нашего исследования является интерпретация Платоном эпизода из кинофильма «Безумие» (1972) А. Хичкока. Здесь на пространстве четырех страниц мы находим в концентрированной форме мотивы в образе Лондона, характерные для творчества Питера Акройда. «Вообразите изумление, которое мы испытали, увидев людей далекого прошлого, торопливо идущих по освещенным путям, исполняющих ритуальные действия! Первая картина изображает каменный мост с двумя темными башнями – по одной на каждом из берегов. Под ним протекает река, на первый взгляд слишком узкая и беспокойная, чтобы быть нашей возлюбленной Темзой. Но чуть позже она была опознана, ее приливно-отливная повадка. Да, это была наша река, но густо наполненная тенями и пятнами разлитого мрака» (93). В приведенном отрывке сплетаются воедино

мотивы тьмы, моста и Темзы, присутствовавшие в каждом из разобранных выше романов. В платоновском анализе фильма находится и пример действия акройдовской теории локальных императивов: «Пути и улицы Лондона были различны по продольным и поперечным размерам. Шириной одних и узостью других, по всей видимости, определялись природные качества живших там людей, как и происходившие там события» (97).

Платон проецирует верования и ритуалы, свойственные его культуре, на образы прошлого. Так, он предполагает, что люди в Эпоху Крота воспринимали Лондон как божество и поклонялись ему. Например, сцена обнаружения трупа утопленницы в фильме интерпретируется следующим образом: «Группа людей, собравшихся подле Темзы... Возможно, они намереваются молиться реке или принести жертву городу, поскольку дальнейшие картины изображают плывущую по воде обнаженную женщину с продолговатым куском полосатой ткани вокруг шей. Возможно, это тело было элементом изощренного обряда, цель которого – извлечение мертвых из речных глубин» (94). Позитивный образ, созданный Платоном, вступает в острое противоречие с реальностью хичкоковского «Безумия».

Приведенные нами примеры ораторских штудий Платона, зачастую комические, вызывающие у читателя смех, подрывают образ героя как серьезного ученого, открывая другую его сторону – шута, разыгрывающего представление для публики.

Особенно ярко одиночество героя проявляется, когда Платон примеряет на себя образ шута. Его идентичность прячется то за маской оратора, то под колпаком городского шута, в котором он изобразил себя на городской стене (57). Несмотря на внимание и интерес к его лекциям, сограждане Платона едва ли воспринимают его всерьез, часто смеясь над его теориями и гипотезами. Для них его истории представляют собой скорее развлечение, а не знание, которое следует обдумать и принять. Однако роль Платона-шута не в том, чтобы рассмешить неблагодарную публику, она значительно серьезнее. Он оберегает своих сограждан от болезненных сомнений, которые

так терзают его самого: «Я – их клоун. Я защищаю их от сомнений в самих себе» (26). Отказываясь и далее оставаться в неведении, Платон разрывает этот круг, отправляясь в путешествие в подземелье в поисках истинного знания. Этим он нарушает спокойствие остальных обитателей Лондона, что и вменяется ему в вину, обретая форму в словах Орнатуса: «Именно поэтому я осуждаю [Платона]. Он посеял среди нас неуверенность» (153).

В отличие от реальности будущего, которая замерла в состоянии покоя, жизнь, открывшаяся Платону в подземелье, продолжает двигаться дальше, опровергая привычное для героев романа знание о прошлой катастрофе и последующем переходном периоде. Два города, существующих в двух временных пластах, оказываются равноправны в своем притязании на звание истинного Лондона. Заявляя, что «ничто не мешает всем версиям и образам мира вечно соседствовать друг с другом» (127), писатель вновь отрицает линейное движение истории в пользу вечности и множественности одновременно существующих миров.

Путешествие Платона в Лондон прошлого становится для него откровением. Мегаполис конца XX столетия, «тот город, о котором [Платон] всегда мечтал» (113), оказывается той самой истиной, которую он безуспешно искал в знакомой ему реальности 3700 года. Знакомство с городом прошлого, бережно хранимым в глубинах земли, становится для Платона первым шагом на пути к обретению самого себя. Получив ответы на свои вопросы и отбросив, наконец, все свои сомнения, герой осознает собственную исключительность и ценность личности: «Я – это я! Я – и никто другой!» (130) и «Мне радостно сознавать, что я другой» (134). Именно принятие себя как отдельной личности дает Платону силы и смелость бросить вызов ложному устоявшемуся порядку.

Обитатели Лондона будущего, мистические атланты, как полагает Платон, утратили интерес к жизни и живут «по инерции». Акройд изложил философский принцип их бытия в одном из диалогов между горожанами: «Мы росли в нашем городе все вместе. Мы подчинялись его предписаниям.

Нас посвятили в его тайны. Мы проводим жизнь в раздумьях о благодати города, в созерцании его красоты» (108). Любая деятельность или мыслительная активность считаются необязательными («Думать необязательно. Это ведь не то, что грезить», 107), и даже подозрительными. Новой добродетелью оказывается абсолютный покой. Отринув капиталистическую идею прогресса, жители будущего остановили свою внутренние часы, а вместе с ними остановили и развитие. Как известно из истории, отсутствие развития и неподвижность означают гибель даже для самой высокоразвитой цивилизации.

Таким образом, Платон приходит к отрицанию принципов, руководящих жизнью города далекого будущего. Полученное им знание дает ему возможность обрести внутреннее равновесие, познать собственную сущность и увидеть ограниченность и недостатки окружающей его реальности. Добровольное изгнание, уход Платона из города не решает сюжетный конфликт, но по-своему расставляет по местам приоритеты: распад идеи совершенного Лондона означает одновременный крах писательской мифологической картины мира и образа трансцендентного города, существующего в вечности (читай: вне времени), восстановление в правах историчности.

Способы создания образа Лондона в романе

Общая концепция истории в романе отражается и в авторской версии истории Лондона. Автор начинает с изложения мифологической версии основания города: «Лондон был основан Брутом Троянским... Бруту явилась богиня Диана и велела ему плыть к острову, лежащему дальше солнечного заката, и основать там город, который станет подлинным чудом света. Остров звался Альбион, и, высадившись на него, Брут столкнулся там с племенем великанов, которых он в конце концов одолел в битве. После победы над великанами Брут основал Новую Троию, которая стала называться городом Луда, или Лондоном» (75). Рассказывая легенду о Лондоне, Акройд

заглядывает в прошлое, для которого нет летоисчисления. Такая вневременная, внеисторическая основа образа мегаполиса дает автору возможность критически взглянуть на результат эволюции этой теории, на город в 3700 году.

История в «Повести о Платоне» описывает круг, в центре которого находится Лондон: Платон предполагает, что он и его современники являются теми самыми атлантами из легенды, истинными жителями города. Таким образом, прошлое становится будущим, одновременно являясь настоящим. Непрерывная связь с прошлым заложена в самой природе города: «Пожары обычно начинаются в одних и тех же местах; в частности; поблизости от дома гильдий были улицы, где былой жар вспыхивал периодически» (29). Здесь мы видим в действии теорию локальных императивов Акройда, согласно которой пространство обладает памятью, что в очередной раз подчеркивает нелинейную природу времени и сложный характер пространственно-временного континуума в романе.

П. Акرويد сохраняет знакомую для читателя географию и делает Лондон будущего реинкарнацией города прошлого. Писатель упоминает места, давно ставшие неофициальными достопримечательностями, и реалии, известные лондонцам с рождения. Например, Pie Corner, откуда Платон родом, Clerk's well (его излюбленный Кларкенуэлл), где он читает лекции, или река Флит, вновь несущая свои воды на поверхности. Тем не менее, эти топонимы Лондона в романе остаются топонимами, лишаются материальной составляющей. Одна из любимых детских игр горожан – лабиринт: «Лабиринт из стекла...оно сделано из слез ангелов... В нем так легко было заблудиться, хотя все было отчетливо видно» (41). Свет будущего, белый, сияющий – это не только видимая аура горожан, но и физическая сущность мира в целом («Лучики света. Лучинки. Маленькие серповидные светики колеблются, оседлав волны тьмы», 10), и единственный доступный строительный материал («У нас был старинный дом – не каменный, а

световой», 25). Город будущего оказывается прозрачным, потому его так трудно увидеть.

Фрагментарный характер повествования не позволяет Акройду создать трехмерный образ Лондона; мы не видим ни улиц, ни зданий, ни общегородской перспективы, которые предлагались читателю в предыдущих романах. Здесь город существует лишь как случайное собрание отдельных точек в пространстве. Если в «Хоксмуре» первостепенным элементом в образе Лондона была земля как хранилище свидетельств прошлого, в «Повести о Платоне» писатель обращается к другой природной стихии – свету. А эфемерность этой субстанции не просто идет вразрез с материальностью города; она не дает автору возможности выстроить столь же яркий и живой образ, как в предыдущих романах.

Люди будущего поклоняются городу как божеству, для них Лондон — живая материя. Одна из деклараций гласит: «Город дает нам опору. Город любит нас – свою ношу. Питайте его взамен. Не покидайте его пределов» (11). Это прекрасная стерильная среда обитания, которая заботится о них и защищает от реальности за пределами городских стен. Город становится олицетворением коллективного сознания всех его обитателей: «*Мы – единый город. Он – тело, а мы – его члены*» (145). Однако метафора тела не делает образ Лондона более человечным, потому что, как и горожане, город будущего утратил свой живой дух, законсервировался, прекратил развитие.

Попытка Акройда дать материальное воплощение идее визионерского города оказывается неудачной. Город наполнен светом, лабиринтами из стекла и осколками разбитых зеркал, но он не получает самостоятельного существования, существуя в виде многочисленных отражений реальности. Идеальный Лондон так и остается видением, ослепительно блестящим, но лишь умопостигаемым видением.

Как и ранее, в образе Лондона присутствует второй временной пласт – город эпохи Крота, то есть современный город, который дан в «Повести о Платоне» концентрированно, в едином описании.

После спуска в пещеру Платону открывается величественное зрелище: «А подо мной раскинулся Лондон! Ночь успела уже сменится ярким днем, и я увидел громадные стеклянные башни, купола, крыши, дома. Я увидел и Темзу, что поблескивала в отдалении; вдоль нее шли широкие проезжие улицы. Строения и окаймленные ими пути были обширней и изощренней, нежели все, что я когда-либо мог вообразить, но почему-то это был именно тот город, о котором я всегда мечтал» (113). Платон наконец-то видит город, историю которого он читал в своих лекциях, и может лично убедиться, был ли он прав в своих изысканиях и выводах, или заблуждался.

Прописанный до мельчайших деталей, Лондон эпохи Крота – это объемный, многогранный образ, сотканный из звуков, запахов, игры света и тени. Так, несмолкающий шум города – первое, что поражает Платона при спуске в пещеру. «Тогда-то мне и стал слышен голос – шепчущий, стонущий голос самого Лондона» (115). Как и город 3700 года, Лондон наших дней полон света: «Подлинной тьмы там тоже никогда не было, потому что городские горизонты под темными слоями верхнего воздуха излучали свечение. Вдоль улиц там были установлены сосуды из стекла или замерзшей воды, где содержалась звездная яркость» (115). Но это искусственный свет, на самом же деле наш мир оказывается «миром теней» (112).

Город диктует определенный темп и образ жизни для людей, в нем живущих. «Горожане то и дело становились в тупик; они жили внутри тех фантазий и амбиций, что творил сам город» (119). Лондон контролирует и подчиняет себе жизни своих обитателей: «Я забрел в Смитфилд и отшатнулся – такова была ярость тех, кто жил подле этого места. В Чипсайде сам город создал замысловатые рисунки движения, и вся деятельность горожан шла ради самой себя» (114).

Акройд рисует образ постмодернистского мегаполиса – города без границ: «Город неуклонно распространялся, захватывая все новые земли. Он без усталости продвигался вперед, вечно ища некий гармонический очерк и никогда не обретая его. ...Лондон эпохи Крота не имел границ. У него не

было ни начала, ни конца» (116). Лондон постоянно растет, к нему не применимо понятие «границы». По Акройду, ключевая характеристика города – его изменчивость: «Сам город беспрерывно менялся» (115). Однако, результат этой постоянной активности – скорее иллюзия непрерывного роста и изменения; во время пребывания Платона в измерении Лондона Эпохи Крота время и там оказывается замороженным.

Акройд тонко подмечает одержимость людей Эпохи Крота идеей времени, нашу зависимость от часов и секунд. «Люди эпохи Крота верили, что живут внутри времени и что время священо, потому что с ним связано происхождение всего и вся. ...Время наделяло их ощущением поступательного движения и перемен, оно же давало им перспективу и чувство отдаленности. Оно дарило им и надежду, и забвение» (125). Наша жизнь подчинена движению часовых стрелок и расписанию: «Для всего у них было отведено свое время – для еды, для сна, для работы. Запястье у каждого из них было окольцовано временем... Они существовали в мелких отрезках времени, постоянно предвосхищая и предвкушая завершение отрезка. Воистину время их было вездесущим. Оно гнало их вперед» (116). Не удивительно, что в интерпретации Платона именно часы, часовой механизм с его колесиками и шестеренками, становятся символом Эпохи Крота, символом современного устройства мира. Подчиненные движению времени, люди превратились в части механизма: «Их подстрекала жажда деятельности... Не казалось ли им, что, если ее рисунок прервется, они, как и их город, могут погибнуть?» (116). Такими их видит Платон во время своего путешествия в пещеру, что перекликается с традиционной модернистской критикой механистической цивилизации.

Однако, наряду с обывателями, чьи жизни контролируются движением стрелок, в Лондоне живут те, кто словно выпал из времени: «Среди горожан в эпоху Крота были такие, кто словно бы жил в другом времени. Мне попадались люди в лохмотьях, бродившие вместе с собаками; им было не по пути с теми, кто шел по большим людным улицам. Некоторые дети там пели

песни былых эпох, некоторые старики уже носили на лицах печать вечности» (117). Люди-«невидимки» – бродяги и попрошайки, сумасшедшие, а также дети и старики по-своему свободны, время над ним не властно. Но «невидимки», выпавшие из реальности, не могут ее изменить, а потому являются исключениями, подтверждающими общее правило.

Подобный образ Лондона XX в. как города, маскирующего отсутствие развития, что эквивалентно состоянию глубочайшего упадка – это авторская критика эпохи капитализма с ее одержимостью идеей прогресса и отношением к людям как к легко заменимым частям бездушного механизма.

Антиутопические черты в образе Лондона в романе

Антиутопия обладает определенным набором формальных признаков, таких как замкнутое пространство, в котором разворачивается действие, закрытость описываемого социума, герой-одиночка, идущий против системы, принципиальная неразрешимость конфликта. Роман Акройда соответствует всем этим жанровым конвенциям.

Подобно древним городам, Лондон будущего оказывается окружен стеной, отделяющей город от остального мира. Вне городских пределов лежит мистическое море времени (“sea of time”), хранящее все мгновения и моменты прошлого, настоящего и будущего; за городской стеной находится и таинственный город нерожденных (“the city of the unborn”), откуда происходят все обитатели будущего, но о котором они ничего не знают, вернее, не желают знать.

Покидать город, символично окруженный стеной, не запрещается; лондонцы добровольно заточают себя в городских стенах, как в комфортабельной тюрьме. Мало кто из горожан выходит за пределы городской стены. «Мы потому не выходим из города, что для этого нет причин. Здесь наше сообщество. Свет вокруг нас – это свет человеческой заботы. Он и есть жизнь. Зачем нам выходить вовне – туда, где мы можем только устать, истощиться?» (133). Горожане, принимая как должное это

добровольное заключение, предпочитают спокойствие неведения новым знаниям и впечатлениям, способным зародить в них сомнение.

Лондонская стена, обозначающая пространственные границы города, одновременно служит своеобразной летописью, на которой записывается история города и его обитателей. Каждый горожанин оставляет на стене собственное изображение, символически передающее его идентичность. Например, «Сидония, кажется, изобразила себя со светильником в руке... мне вспоминается, что она стерла часть своего лица. И тем не менее по ее чертам всякий мог сказать, из какого она прихода» (79). Помимо очевидных защитных функций, стена выполняет функцию театральной сцены, где Платон читает свои лекции и где происходит суд над героем. Надеясь тривиальный объект таким разнообразием функций, Акройд вступает в противоречие с постмодернистским принципом внимания к фасадам, игры поверхностями и пытается заглянуть в глубину. В образе мегаполиса будущего стена оказывается единственным объемным объектом, наполненным как реальным, так и символическим значением.

Город, воплощающий в себе весь мир, в «Повести о Платоне» приобретает черты тоталитарного государства: четкое разделение и иерархия в структуре общества будущего, контроль над жизнью и сознанием его обитателей с помощью цензуры и различных ритуалов и церемоний, отрицание роли индивидуальности в пользу коллективизма. Остановимся на них подробнее.

Лондон будущего населяют люди, чье существование сводится к сохранению покоя и сну. Верховное положение в этом статичном обществе занимают Хранители, следящие за соблюдением привычного порядка. В мире будущего есть и Ангелы, существа из высших сфер, однако они редко вступают в контакт с людьми и их роль в повествовании не ясна. Идиллическую картину города-утопии нарушает лишь то, что здесь же в полной изоляции содержатся Потребители («В нашем городе [потребителей]

всего трое или четверо, и их держат отдельно от нас», 33) как живой пример дикости и вульгарности эпохи Крота.

Выстроенная социальная иерархия «Повести о Платоне» сохраняется за счет повышенной ритуальной составляющей. Жизнь горожан делится на несколько этапов, каждый из которых отмечен проведением определенной церемонии. Первая церемония наделения именем/называния происходит, как только новый обитатель Лондона в младенчестве попадает в город из Дома Новорожденных (House of Birth). По достижении совершеннолетия люди будущего проходят через обряд инициации, состоящий в создании автопортрета на городской стене. Умирая, они отправляются в Дом Мертвых (House of the Dead), где либо постепенно исчезают, не оставляя никаких следов своего существования, либо погружаются в вечный сон. Индивидуальность горожан, проявляющаяся только в разном цвете ауры, стирается, замещаясь коллективным сознанием: «Ты прекрасно знаешь, что у нас не бывает отдельных видений. Это невозможно. Хуже: это кощунство» (145). Еще одна функция Хранителей в «Повести о Платоне» – сохранение «чистоты» знания, а именно изгнание любых противоречащих принятым теорий, своеобразная цензура. «Где он это узнал? Его не могли этому научить. Хранители ни за что не одобрили бы такой чепухи» (124), – задается вопросом один из горожан после выступления Платона на судебных прениях.

В сцене суда над Платоном в концентрированном виде утверждаются все вышеназванные принципы, когда сама безличная и безлика, но наделенная голосом власть гласит Платону: *«Наш город велик и древен, и ритуалы его священны. Горожане соберутся у различных его ворот, сообразно своим приходам... Затем горожане уснут и, пробудившись, уже будут знать, в каком состоянии – вины или невиновности – ты находишься. Дух города будет руководить ими»* (156).

Против этого почти кладбищенского покоя, против Лондона, превратившегося в идол, и бунтует Платон. Авторская логика не приемлет коллективистских надежд на социальную трансформацию, достигаемую

через новые формы общежития в мегаполисе, надежд, которые высказывают урбанисты постмодерна.

Таким образом, в «Повести о Платоне» П. Акройд развенчивает собственную концепцию трансцендентного Лондона. Прозрачный, практически невидимый для авторского и читательского воображения город-мир, возникший в эпоху Чаромудрия, оказывается столь же полон недостатков, как и знакомая писателю современность. В жанре антиутопии Акройд обнаруживает границы бегства от историзма, предпринятого им в предыдущих романах.

Милленаристская, хилиастическая утопия Лондона, лежащая в основе зрелой романистики Акройда, в процессе воплощения в «Повести о Платоне» обнажила свою несостоятельность, несовместимость с действительностью, не выдержала исследования в процессе художественного воплощения. Итогом стал отказ от вневременной концепции вечного Лондона как вдохновляющего идеала, но совсем отказаться от мифа вечного города автор не может, ведь им питается его творческое воображение. Поэтому два других великих города в творчестве П. Акройда предстают совсем иначе, чем Лондон.

В романе «Падение Трои» (2006) главный герой – немецкий археолог Генрих Оберман (прототипом послужил Генрих Шлиман) одержим идеей самовозвеличения. Он обнаруживает местоположение гомеровской Трои, но в ходе раскопок подтасовывает находки в угоду своим представлениям об идеальном городе и уничтожает то, что от него осталось. Акройд впервые показывает, какой разрушительной, если не смертельно опасной, может быть фантазия о великом универсальном городе.

Историю великих городов средиземноморской цивилизации Акройд продолжает изучать в «Венеции» («Venice. The Pure City», 2009). В этом историко-художественном повествовании автор подчеркивает практическую, социально-политическую сторону венецианского характера. Он показывает, что столетиями власть Венецианской республики основывалась на точном

политико-экономическом расчете, жестких военных экспедициях, безоговорочном подчинении частного интереса интересу общему. В образе Венеции эти новые для Акройда черты наращены вокруг обязательного для этого автора мифа сверхгорода. В Венеции это имеющий исторические корни миф прошлого – города, обрученного с морем, – без ростков в будущее.

Таким образом, в «Падении Трои» и в «Венеции» происходит возврат писателя в историческое время; мы фиксируем спад его интереса к потаенному знанию, к хилиастическим прозрениям, к воскрешению древних ритуалов. Так в творчестве Акройда постепенно совершается переход к его нынешнему этапу: к сочинению популярно-исторических книг по истории Англии.

Глава 4. «Лондон. Биография» как итоговый образ Лондона в творчестве П. Акройда

Исчерпав в «Повести о Платоне» возможности эксперимента с противопоставлением разных временных пластов в образе Лондона, с идеей благой трансцендентной сущности города, но по-прежнему находясь под властью этого образа, Акройд вкладывает все накопленные о Лондоне знания, все свои темы в изображении города в монументальную книгу «Лондон. Биография» (London: The Biography, 2000).

Жанровое своеобразие и образ Лондона

Как только книга вышла в свет, она снискала необыкновенную популярность среди читателей, критики также давали произведению положительную оценку. Все исследователи отмечают монументальность труда Акройда и глубину его интереса к городу. Например, Й. Синклер пишет о книге так: «Показаны все противоречивые течения лондонской жизни, великие представления и жертвоприношения, которые питали неслыханный 20-летний проект»²²³. Однако критики расходятся во мнениях относительно характера повествования. Одним книга кажется легкой для чтения и игривой, в то время как для других, например для Фреды Фуллер-Курси, «полный захватывающих фактов, фигур и историй, его материал настолько плотный, что читателю лучше воспринимать его в небольших дозах»²²⁴. Текст, на несколько десятков страниц превосходящий по объему

²²³ Sinclair Iain. The Necromancer's A to Z// The Guardian. Saturday, 14 October, 2000. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.theguardian.com/books/2000/oct/14/history.peterackroyd> (дата обращения: 05.10.2012).

²²⁴ Fuller-Coursey Freda J. A Review of *London: The Biography*, by Peter Ackroyd// Cercles, 17. P. 219. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cercles.com/n17/special/fuller.pdf> (дата обращения: 15.05.2013).

«Улисса» Джеймса Джойса²²⁵, оказывается чрезвычайно многогранным и отличается разнообразием фактологического материала. Как пишет Питер Престон, «перед нами 800 страниц раскопок, историй, объяснений и наблюдений человека, который воспеваает каждый вид и звук окружающего его великого мегаполиса. Вариации на тему “Лондон”»²²⁶. Положительная рецепция критиков и читателей объясняет исследовательский интерес к произведению и утверждение его автора в статусе главного историка города.

Первое, что следует определить применительно к произведению П. Акройда, – его жанровую принадлежность. Легче сказать, чем не является книга, чем дать четкое определение ее жанра. По мнению Ж.-М. Ганто, «это ни образец культурной истории, ни роман воспитания, а его дискурс, пусть даже и основанный в значительной степени на правде и вероятности, характеризуется символистской техникой, которая оживляет и создает особую ауру произведению, которое могло быть образцом (культурной) историографии»²²⁷. Рецензенты поэтично заявляют, что «Лондон. Биография» «больше, чем история; она соткана из вдохновения и любви»²²⁸. Однако, как бы сам П. Акرويد ни противился званию романиста-историка, оно представляется абсолютно заслуженным. «Лондон. Биография» – документально-историческое исследование мегаполиса, окутанное в дымку мифов и народных преданий, исторических анекдотов и литературных свидетельств.

Акرويد идет на беспрецедентный шаг, когда определяет свой труд как биографию, в какой-то мере претендуя на роль основоположника новой разновидности жанра – жизнеописания города. Он берет на себя еще большую смелость, употребляя в заглавии книги определенный артикль –

²²⁵ Iain Sinclair. Op.cit.

²²⁶ Preston Peter. Love Letter to London// The Observer. Sunday, 8 October, 2000.

[Электронный ресурс]. URL:

<http://www.theguardian.com/books/2000/oct/08/biography.history> (дата обращения: 16.09.2011).

²²⁷ Ganteu Jean-Michel. Op.cit. P. 222.

²²⁸ Preston Peter. Op.cit.

The Biography. Таким образом, он представляет свой труд как не одно из многочисленных возможных исследований истории Лондона, но единственно истинное повествование о городе, его универсальную биографию.

Город как живое существо

Главная проблема при определении жанра книги Акройда заключается в объекте «биографии». Впервые в истории литературы *город* становится предметом *жизнеописания*; уже в заглавии произведения заложено указание на гибридную природу повествования.

Традиционные исторические исследования города масштабны, эпичны по своей природе, город или какой-либо аспект городской жизни рассматриваются в них на протяжении длительного промежутка времени. Повествования подобного рода подчеркнута объективны и обезличены, полны статистических данных и деталей. Напротив, жанр биографии представляется более интимным, камерным, так как предлагает читателю познакомиться с историей какой-либо отдельной личности. П. Акرويد соединяет характеристики двух жанров – его история Лондона полна художественных деталей и интересных подробностей, что создает в сухом историческом повествовании, сотканном из фактов и статистики, атмосферу камерности, наполненную поэзией и музыкой. Сталкиваясь уже в заглавии понятия «город» и «биография», существующие на разных онтологических уровнях, писатель подчеркивает гибридность своего произведения и Лондона.

Так, с самого начала Лондон заявляется как живое существо, и метафора организма поддерживается многочисленными метафорами в ходе изложения. Как замечает П. Престон, «Лондон слишком разнообразен, он не поддается определению, если не наделить его получеловеческим характером»²²⁹. П. Акرويد одушевляет город, сближает его с человеком, тем самым сохраняя формальную канву биографии. На страницах книги Лондон зарождается

²²⁹ Preston Peter. Op.cit.

(раздел «С древних времен до 1666 года»), получает имя (раздел «Море!»), постепенно оформляется характер города (раздел «Город контрастов»), его внешний вид (раздел «После пожара»). Город раскрывается во всей своей полноте, погружаясь в удовольствия и скрывая пороки, как и любой его обитатель (разделы «Ненасытный Лондон», «Жестокий Лондон»). Пережив расцвет (разделы «Викторианский мегаполис», «Столица империи») и разрушение (раздел «Блиц»), болезнь и упадок (раздел «Пламя и мор»), мегаполис возрождается вновь («Обновление города»). Традиционно биография заканчивается информацией о смерти объекта повествования. Здесь Акройнд, следуя своему видению истории, отступает от привычной схемы: заключительная глава «Лондона. Биографии» озаглавлена «Resurgam» (*лат.* – снова восстану) и повествует о возрождении города. По мнению писателя, Лондон бессмертен и бесконечен. Акройнд рисует историю города как эволюцию живого организма, делая образ Лондона доступным для восприятия. Но при этом писатель не расстается с частью своих метафизических идей о Лондоне, сформированных еще в романах.

Намеченный в «Повести о Платоне» образ Лондона как живого существа получает полноценное выражение в документальной книге. Представление о Лондоне как о постоянно изменяющейся материи задается с первых страниц с помощью метафоры города как человеческого тела. Писатель обращает внимание на телесность города: «Переулки города подобны капиллярам, парки его – легким. В дождь и туман городской осени блестящие камни и булыжники старых улиц словно кровоточат» (21). Параллели с органами тела закладывают основу для представления о городе как о живой материи.

Уже во введении задается дихотомия в образе города. С одной стороны, Лондон – это прекрасный молодой юноша, полный энергии, растущий, находящийся в самом расцвете жизненных сил, на пике своего пути развития. «Лондон облакали также в форму вольно раскинувшего руки юноши» (21). С другой стороны, мегаполис представляется ужасным гигантом, жестоко и беспощадно пожирающим все вокруг: «этот город часто изображали

чудовищем – жирным и отечным великаном, который губит больше, чем порождает. Голова непомерно велика, лицо и руки уродливо деформированы и “лишены всякого пристойного образа”» (22). Лондон предстает живым существом, на первый взгляд обладающим человеческими чертами. С самого начала в образе города, прекрасного и ужасного одновременно, заложено противоречие.

Представление о Лондоне как о молодом юноше (а иногда и невинном ребенке) основывается на энергии, наполняющей город. Жизнь мегаполиса бурлит и не останавливается ни на секунду: «Автор хочет сказать, что город непрерывно бодрствует: жизнь в нем кипит круглые сутки» (102). Город накапливает силы, чтобы вновь и вновь расцвести яркими красками, поражая воображение своих жителей и гостей. Так, например, говоря о Лондоне на рубеже XIX-XX в., П. Акройд обращает внимание на такие свидетельства эволюции городской жизни: «Лондон стал имперским городом. Главные площади, железнодорожные вокзалы, отели, громадные доки, новые большие улицы, перестроенные рынки – все это зримо воплощало в себе беспримерную, исполинскую мощь. В нем бурлила жизнь, полная ожиданий» (807). Находясь на пике технического прогресса и культурного развития, «В очередной раз Лондон проникся молодым, энергическим духом; он преисполнился пытливым любознательности» (812). Здесь же автор сравнивает город с птицей фениксом, символом вечной жизни и обновления: «Способность к омоложению – одна из постоянных и удивительнейших черт Лондона. Его можно сравнить с организмом, избавляющимся от старой кожи, или текстуры, чтобы начать новую жизнь» (812). Так сквозь всю книгу проходит мотив постоянного обновления, возрождения города. В образе Лондона Питер Акройд подчеркивает его непрерывную молодость, энергию и способность начинать сначала. В одном из интервью писатель облек эту идею в следующую формулу: «Если бы

Лондон был не городом, а человеком, думаю, он был бы вечно молодым. Впрочем, город таков и есть»²³⁰.

Красота юного тела как метафора мегаполиса противопоставляется в «Лондоне. Биографии» образу больного старика и даже мертвеца. Районы Лондона, пользующиеся дурной славой как рассадники пороков и недугов, часто уподобляются болезненным органам человеческого тела: «Лондон терзает «лихорадка», и он «весь в слезах». Его «клик» подвергся «странной перемене», а над его улицами курятся «дым и испарения», точно над потоками зараженной крови. Неясно, то ли Лондон как единый организм болеет оттого, что болеют его обитатели, то ли наоборот» (238).

Таким образом Питер Акرويد очеловечивает Лондон, биография города становится повествованием о его «ранах» и «болезнях», их преодолении за счет живительной энергии городских улиц.

Однако откуда же город получает эту энергию, столь необходимую для развития и роста? И здесь раскрывается иная сущность Лондона, города-монстра. Он оказывается бесформенным чудовищем, разрушающим все мыслимые границы. Акرويد сравнивает рост города с лихорадкой: «Начиная с середины XVIII века Лондон рос рывками и почти лихорадочно» (589). Ничто не может остановить Лондон в его безумном стремлении к гигантизму. Масштабы строительства сопоставимы лишь с масштабами прироста населения в столице туманного Альбиона. «Чтобы удовлетворить аппетит города, требовался и рост населения, так что 650000 в 1750 году превратились пятьдесят лет спустя в миллион. ...За каждое из пяти последовательных десятилетий начиная с 1800 года население города увеличивалось на 20%» (591). Бесконтрольно разрастаясь, город словно кичится своим безобразием.

²³⁰ Питер Акرويد: «Не верю в утрату доминирующего положения английской культуры». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.chaskor.ru/p.php?id=6626> (дата обращения: 20.10.2010).

Уже физический размер Лондона становится проблемой: разрастаясь во всех направлениях, город становится все менее и менее управляемым. Например, для обитателей мегаполиса викторианской эпохи он представляется чудовищным: «Дело даже не столько в том, что горожане в телесном смысле казались себе лилипутами на фоне огромных зданий и сложных механизмов викторианского Лондона, сколько в самих масштабах города, непомерных для его жителей. Люди чувствовали бессилие, переходившее в ужас. Нехватность подавляла, приводила в отчаяние» (666). Прирастая за счет людских потоков, непрерывно текущих в город, Лондон подавляет собой человека, лишает его надежд и амбиций, делает ничтожно малым.

Энергия Лондона, та сила, что поддерживает его в постоянном движении, — это энергия его многочисленных обитателей. Приманивая их в свои сети, как паук, город питается людской энергетикой, жизненными соками все новых и новых поколений, прибывающих в столицу: «Вот почему Лондону необходимо быть постоянным источником притягивающей энергии, вовлекая в себя все новых и новых людей и все новые семьи для восполнения непрекращающихся потерь» (354). Автор называет его суккубом, демоном-искусителем в женском облике, потому что «Лондон использует своих горожан вовсю; подобно суккубу, он заряжается их силой» (667). Монстр или человеческое существо, Лондон оказывается жадным до денег и ресурсов, но прежде всего до тел и душ своих обитателей.

В образе города-монстра подчеркивается его неестественность. Сначала очеловечив город, наделив мегаполис жизнью, Акройд по мере развертывания повествования постепенно отказывает ему в человечности. Город превращается сначала в животное: «Иные сравнивали Лондон с доисторическим животным, раненым и обожженным, которое, пренебрегая ударами, продолжает грузно двигаться вперед; подоплеку этого образа составляет интуитивное представление о Лондоне как о некой древней

неодолимой силе, способной оправиться от любых ран, от любого потрясения» (832). А позже город и вовсе уподобляется машине.

Лондон-мутант, сердцу которого «больше не припишешь человеческих или природных качеств» (108), полнится звуками и запахами. «В Лондоне всегда было шумно – это одна из черт, создающих нездоровый облик города. Это же говорит и о его противоестественности: город рычит, словно гигантское чудовище. Но это также свидетельство его энергии и мощи» (99). Таким образом, Лондон в документальной книге Акройда оказывается не то монстром, не то бездушным механизмом, тогда как в романах писателя город обладал человеческими качествами. Все эти метафоры соседствуют друг с другом, что отражает напластование осмыслений Лондона в английской культуре разных эпох.

Очеловеченный или бесчеловечный, город в книге Питера Акройда живет собственной жизнью, подчиняя себе жителей. Лондон не только питается жизненными силами горожан. Помимо этого город незаметно управляет ими: «Лондон направлял сгущенную энергию горожан в кривое русло своих переулков и улиц, отчего она становилась еще более яростной и отчаянной» (453); «Город как таковой изменяет, к лучшему или к худшему, своих обитателей и активно вторгается в их жизни» (665). Время от времени мегаполис «показывает характер», разрушая планы человека, как, например, во время восстановления после Великого пожара, когда, вопреки всем замыслам планировщиков, «как всегда, город возродился на основе своей древней топографии» (276). Несмотря на все схемы градостроителей, Лондон строился и рос по ему лишь понятным законам, словно «город наделен способностью к тихому и незримому самовосстановлению, словно он и вправду живое существо» (674). Для Акройда Лондон – существо с дурным характером, поглощающее энергию лондонцев.

Жизнь Лондона – это жизнь его обитателей, каждый из которых – это маленькая клеточка единого организма. И когда люди собираются вместе, они превращаются в живую массу, в одно большое тело: «Смятенье

объединило тогда лондонцев в целостный организм; живая и чуткая толпа в унисон отозвалась на известие» (458). Лондонская толпа в книге в основном безымянна, обезличена и символизирует собой одиночество городской жизни, «нескончаемое забвение, присущее городскому бытию» (455). Навязанная городом физическая близость, которой подвергаются лондонцы, — неотъемлемая черта мегаполиса. «Часто возникает образ тесного, удушающего соприкосновения, напиральной со всех сторон массы нечистых тел с их несвежими выдохами» (424). Именно жестокость Лондона и тягостные условия городской жизни время от времени приводят к народным волнениям. Однако какими бы масштабными ни были восстания (например, восстание Уота Тайлера, бунт лорда Гордона или Брикстонское восстание), город остается к ним равнодушен: «Никакое движение не могло охватить всю столицу, и никакая толпа не могла ее контролировать. Кроме того, величина Лондона рождает в среднем горожанине ощущение невозможности что-либо изменить» (459).

Отметим, что, говоря о лондонской толпе, П. Акرويد не выделяет в ней отдельных лиц. В документальной книге мы не видим ярких индивидуальностей, таких как герои его исторических романов и биографий. Во всем многообразии лиц на городских улицах писатель не находит ни одного, способного стать героем книги и Лондона в целом. Поэтому образ «среднего лондонца» остается безликим и безымянным, лишенным всякой конкретики. Это лишь абстрактный человек на фоне удивительного города.

Заметим, что образ города-монстра, изуродованного страшными мутациями, преобладает в повествовании над образом Лондона в облике красивого молодого человека. Светлый прекрасный Лондон, который впервые появился на горизонте в «Доме доктора Ди» и воплощенный в «Повести о Платоне», так и остался всего лишь прекрасным авторским видением, которому закономерно не находится больше места в творчестве Акроида.

Питер Акройд подчеркивает в образе города постоянное движение, неудержимый рост, мутацию, тем самым задавая главную характеристику Лондона – изменчивость. Город живет, его внутренние элементы беспрестанно меняются, каждый раз создавая все новые и новые картины, как в калейдоскопе. Таким образом писатель создает ось времени для города как объекта пространства, и образ Лондона становится по-настоящему трехмерным и объемным, легко воображаемым для внимательного читателя. В романах Питер Акройд свободно нарушает законы физики, утверждая возможность путешествия во времени, одновременного существования нескольких временных пластов. Согласно теории Акройда, рассмотренной на примере романов «Хоксмур» и «Повесть о Платоне», время имеет особую мистическую природу, которая в биографии Лондона находит следующее выражение: «Кажется, что время не течет непрерывно в одну сторону, а то и дело заворачивает назад, идет вспять; оно напоминает не столько реку или ручей, сколько поток лавы, извергаемой из некоего неведомого огненного источника. Порой оно движется равномерно, а потом вдруг устремляется вперед; порой замедляет ход и, случается, ложится в дрейф и замирает совсем. Есть в Лондоне места, где вполне можно подумать, будто времени пришел конец» (745). Игры со временем связывают воедино пространственную структуру города и акройдовскую концепцию истории, подготавливая почву для авторской теории локальных императивов.

Непрерывность как характеристика образа Лондона

Уподобляя Лондон живому организму, П. Акройд конструирует повествование о развитии города. Изложение в «Лондоне. Биографии» в целом движется по хронологии от доисторических времен к миллениуму. Память тысячелетий, вся история города заключена в камень, отпечатана на мостовых и старинных фасадах. Для Акройда камни Лондона – неиссякаемый источник, хранящий миллионы историй о давно минувшем прошлом, о людях и событиях былых времен. Камень способен вынести и

пережить многое, поэтому для писателя он становится символом непрерывности, вечности.

Камень как материал, из которого «сделан» Лондон, метонимически становится символом города в целом. Так, П. Акройд обнаруживает в современном городе следы существования утраченной сегодня Лондонской Стены (одного из важных образов «Повести о Платоне»): «Даже разрушенная, стена продолжает жить: ее каменные бока составляют одно целое со стенами некоторых церквей и других общественных зданий... так более молодые дома танцуют на развалинах старого города» (45)²³¹. Внимание писателя приковывает к себе и мифический Лондонский Камень. «Это Лондонский камень. Много веков в народе верили, что Брут привез его с собой как талисман. «Покуда цел камень Брута, будет процветать и Лондон», – гласила одна лондонская пословица. Безусловно, этот камень очень древний. Он состоит из оолита, непрочного минерала, и потому едва ли мог сохраниться с доисторических времен, однако высшие силы даровали ему долгую жизнь» (39). Потерянные или просто не замечаемые за каждодневной суетой, камни города, словно стражи, хранят самое ценное, по мнению писателя, лондонское сокровище – его историю.

Постепенно древние камни сменяет более современный материал — кирпич: «Из этой глины путем прессования и обжига изготавливают так называемый лондонский кирпич особого желто-коричневого или красного цвета, послуживший материалом для постройки многих столичных домов. Он поистине воплощает собой *genius loci*» (29) (курсив автора). Здесь же прослеживается связь с мотивом земли и градоустройства, о котором мы подробно говорили, анализируя роман «Хоксмур».

«Лондон. Биография» насквозь пронизана мотивом памяти камня, памяти места. Акройдовская теория локальных императивов здесь

²³¹ Питер Акройд (или один из его ассистентов) сам предпринял попытку проследить стену в городе, о чем свидетельствуют многочисленные фотографии видимых ее участков или зданий, находящихся на месте стены, сделанные в период работы над книгой и хранящиеся в архивах библиотеки Бейнеке в Йельском университете.

выдвигается на первый план, позволяя взглянуть на город «в разрезе» истории, разглядеть следы прошлого в существующем пространстве. Хорошая или плохая энергетика места влияет на жизни горожан. Помимо главы о Кларкенуэлле, императив места организует главу «Лондонский адрес», где речь идет о Феттер-лейн. Когда-то по ней проходила внешняя граница территории города, сегодня здесь встречаются два района. Здесь же остановился Великий лондонский пожар 1666 года. Рубежный характер улицы привлекает сюда тех, кто живет «на грани».

Авторская теория локальных императивов подчеркивает важнейший элемент идентичности Лондона – непрерывность. Как отмечает П. Акرويد, «Наполнение может меняться, но форма остается той же. ... Так крохотная площадка, угол двух улиц, демонстрирует преемственность на всех уровнях – человеческом, социальном, природном, общинном» (752). Пространство «помнит»: «В некоторых местах города в неизменном виде сохранился первоначальный рисунок улиц римской эпохи; нынешние Чипсайд, Истчип и Крипплгейт пролегают все по тем же древним путям. На Милк-стрит и Айронмонгер-лейн, где миновало семь последовательных волн строительства, каждый раз использовались в точности одни и те же площадки» (753). И пространство задает направление развития истории; однажды заданное, оно не меняется со временем.

Непрерывность становится рефреном «Лондона. Биографии», практически каждая глава книги завершается напоминанием о связи с прошлым. Эти повторы выполняют несколько функций. Во-первых, они связывают в единое целое фрагментированное повествование книги, не давая образу города рассыпаться на мелкие кусочки. Во-вторых, идея памяти места позволяет наглядно продемонстрировать движение времени в Лондоне, где «[мы] чувствуем нерушимую преемственность, без чего нельзя почувствовать Лондон как таковой» (757).

Несмотря на то, что Акرويد отмечает в образе города постоянное движение и перемены, в основе своей Лондон, согласно теории писателя,

остается неизменным. Город – это живое эхо прошлого: «Лондонское же прошлое – род скрытой, но плодоносной памяти, где можно скорее ощутить, чем увидеть воочию присутствие прежних поколений. Лондон – город отзвуков, богатый тенями» (519). Для внимательного наблюдателя мегаполис – музей памяти, хранящий тени прошлого, где на каждом углу, в каждом камне можно разглядеть историю.

Итак, два взаимосвязанных мотива проходят через все повествование в «Лондоне. Биографии» и сквозь все творчество Акройда в целом – постоянная изменчивость в образе Лондона и идея непрерывности, динамика и статика. Как замечает сам писатель, «Парадокс Лондона в сочетании непрерывной изменчивости и скрытой глубинной неизменности; именно оно, это сочетание, служит источником антикварной страсти к постоянно преобразующемуся и расширяющемуся городу, который тем не менее остается своего рода эхо-камерой блуждающих воспоминаний и неисполненных желаний» (151). Образ города оказывается гибридным, сложенным из множества слоев и уровней. Вступая в противоборство друг с другом, эти лейтмотивы и создают неповторимый колорит в образе мегаполиса, объединяя разрозненные кусочки мозаики, сплетая воедино трехмерную реальность городского пространства с бесконечностью времени и истории (в акройдовском понимании).

Между тем, хронологическое изложение истории Лондона, характерное для традиционной истории города, не вполне отвечает авторским намерениям и заявленному в заглавии жанру биографии (пусть и только заявленному). Именно поэтому Питер Акройд намечает его пунктиром, а основное повествование выстраивает тематически. Книга поделена на 32 части и 79 глав, посвященных тому или иному аспекту Лондона или явлению городской жизни. Например, писатель прослеживает историю строительства, театра, торговли, уличного освещения, гастрономических и политических предпочтений лондонцев и многое другое. При этом повествование в каждой

отдельной части и главе выстраивается также хронологически, от начала времен до дня сегодняшнего.

Тематическая организация книги, а также внутренняя хронология каждого из разделов подчеркивают фрагментарный характер «Лондона. Биографии», что отражает раздробленность города как объекта биографии. Каждая часть книги может быть прочитана как самостоятельное произведение, автономно от общего повествования. «Лондон. Биография» одинаково легко читается с любого места и практически в любой последовательности, не следуя авторской организации текста. Таким образом, в духе постмодерна каждый читатель может собрать свой собственный коллаж из образов города, увидеть/прочитать свою биографию мегаполиса, что перекликается с утверждением П. Акройда о том, что «Возможно, каждый из горожан сотворил мысленно свой собственный Лондон, так что семь миллионов различных городов существуют одновременно» (870).

Заметим, что разделы и главы, на которые поделена книга «Лондон. Биография» соответствуют мотивам, лежащим в основе образа города в романах писателя, только в документальной по природе книге эти мотивы получают прежде всего реалистическое звучание. Остановимся на них подробнее и выявим основные слагаемые образа Лондона.

Лондон – это, прежде всего, физическая материя, состоящая из земных элементов. Поэтому в образе города, как и в его физическом облике, большую роль играют природные стихии. Важным мотивом в художественном образе Лондона и в истории города является мотив огня и пожара. Символично, что ярко-красный цвет пламени тесно связан с городской культурой. «Цвет Лондона – красный» (251). Красными были кресты-отметины, которые рисовались на пораженных чумой домах; пожарные Лондона носят красную форму. По городу ездят ставшие символами красные автобусы, до недавнего времени красными были и телефонные будки. «Этот цвет есть повсюду, даже в городской почве: светло-

красные прослойки окиси железа в лондонской глине хранят память о пожарах, бушевавших почти две тысячи лет тому назад» (252).

Окрашивающий город в красный цвет огонь играет активную роль в истории Лондона. В романах Акройда пламя пожара имеет, в первую очередь, символическую нагрузку, так как огонь несет с собой духовное очищение. Сила огня изначально привлекала писателя, и в его первом романе «Великий Лондонский пожар» пожар был одним из центральных сюжетообразующих элементов. Но если в художественном произведении пожар несет символическую нагрузку, становясь апокалипсисом, то в документальной книге Акройд рассматривает огонь как неотъемлемую составляющую природы города: «Лондон словно притягивает огонь и разрушение» (252). Пожары, какими бы великими и разрушительными они ни были, оказывается обыденным явлением: « “Великий Лондонский пожар” 1666 года считается самым крупным из всех пожаров, но на самом деле он был одним из целого ряда подобных бедствий. Например, пожары 60 и 125 годов н.э. разрушили большую часть города... Лондон горел в 764, 798, 852, 893, 961, 982, 1077, 1087, 1093, 1132, 1136, 1203, 1212, 1220 и 1227 годах» (252). Но факты, тщательно перечисляемые, иногда воссоздаваемые в развернутых исторических сценах, неизменно становятся для Акройда поводом для обобщений, претендующих на философичность или универсальное звучание. Для писателя в «Лондоне. Биографии» главной остается способность пламени приносить очищение, например, открывать утраченные сокровища истории. «Таким образом, пламя не только разрушает город, но и помогает воссоздавать его прошлое» (254). Для Акройда огонь – это откровение, как в духовном, так и в материальном плане. Как видим, и в документальной прозе проявляется самая характерная черта творческого мышления Акройда, которая уже была выявлена в его романах. Писатель не удовлетворяется внешней фактурой изображаемого, он отбирает места, времена и события, которым прямо приписывает трансцендентный смысл.

Пламя несет с собой не только разрушение. Прирученный и контролируемый, огонь дарит свет и изгоняет тьму. Истории света и темноты Питер Акройд посвящает отдельную главу «Биографии». Напомним, что в романах писатель говорил больше о свете духовном, нежели физическом, обращаясь к метафизической природе этого явления. Так, нравственно-философская проблематика романа «Дом доктора Ди» заключается в обретении света путем постижения истинного знания. А в «Повести о Платоне» действие разворачивается в кристально-прозрачном Лондоне, состоящем из мистического света. В «Лондоне. Биографии» Акройд оставляет эту тему в стороне, сосредотачивая свое внимание на свете и тьме как физических явлениях природы. Писатель беспристрастно рассказывает историю уличного освещения в городе от XV в. до наших дней, замечая лишь, что «к концу XX столетия город стал едва ли не *слишком* ярким» (508).

Разочаровавшись в идее идеального города света, которую он пытался воплотить в «Повести о Платоне», Питер Акройд возвращается к мысли о том, что истинную сущность Лондона можно познать только в темноте: «Этот город именно ночью делается вполне самим собой и вполне живым» (515). Опираясь на произведения Ч. Диккенса, биограф города заявляет: «Тьма в буквальном смысле владеет Лондоном» (141), – а ночная тьма со всеми ее опасностями и страхами заключает в себе важную сторону жизни мегаполиса.

С темнотой связан и мотив водной стихии. Главная река Лондона и всей Англии, могучая древняя Темза, представляется П. Акройду темной и мрачной. Эти качества заложены уже в самом ее имени – «название реки происходит от докельтского *tamasa* – темная река» (626). Здесь писатель цитирует Йена Синклера, который так описал Темзу в одном из своих романов: «не дает дышать – *циклична, неостановима*. Предлагает погрузиться, ослепнуть: темный глиняный компресс на глаза, чтобы навеки их запечатать, избавляя от страхов и судорог жизни» (628) (курсив мой – И.Л.). Обращая внимание на цикличность и непрерывность движения воды,

Акройд вновь подчеркивает трансцендентную связь реки и времени, вечности, которую мы отмечали в отношении романа «Великий Лондонский пожар».

Лондон немислим без Темзы, «[река] формировала характер города, его облик» (613). Трудно найти изображение города, на котором не было бы кусочка водной глади. Как справедливо отмечает Акройд, именно благодаря Темзе, транспортной артерии, Лондон стал коммерческой столицей мира: «Что ни день, на воде качалось около двух тысяч больших и малых судов, и три тысячи лодочников, о которых, впрочем, шла тогда не слишком лестная молва, перевозили людей и товары во всех направлениях» (616). Река служила источником заработка и обогащения для сотен и тысяч горожан: «На Темзе трудились лодочники, чокмены, паромщики, матросы на лихтерах, багорщики, матросы морских судов, питермены, пейлингмены, серчеры, корабельне плотники, шаутмены, коперщики, тринкеры, речные бейлифы, перевозчики» (614). В «Лондоне. Биографии» Акройд соединяет мистические темные силы реки с ее способностью приносить городу богатство.

Природные стихии в образе Лондона создают его материальную основу. Лондон показан как город из камня, воды и света, сформированный и в некоторой степени укрепленный пожарами. Материальности (и наглядности) образу мегаполиса добавляют многочисленные карты разных времен, а также фотографии Лондона прошлого и настоящего. Однако Питер Акройд остается верен себе. Физическая материя города для него не важна. Для него первостепенную роль играет значение Лондона как центра английской культуры. Потому на первый план в повествовании выходят духовные аспекты городской жизни.

Книгу завершает глава об источниках, использованных автором в работе – их число переваливает за 150. Помимо документальных свидетельств, в повествование включены многочисленные городские легенды, народные песни, детские считалки и колыбельные. Но, что более важно, воссоздавая образ мегаполиса, П. Акройд обращается к «коллегам по цеху» и использует

художественное творчество великих английских писателей и поэтов, а также их дневники и мемуары наравне с документальными источниками. Практически все элементы социокультурной истории Лондона подаются через литературные источники, что доказывает постмодернистскую природу книги. В современном городе Акройд открывает читателю Лондон Чарльза Диккенса и Вильяма Блейка, Генри Джеймса и Вирджинии Вульф. Таким образом, в «Биографии» образ мегаполиса оказывается палимпсестом, соединяющим в себе лучшие образцы английской литературной традиции.

Приведем пример из главы о болезнях в Лондоне. Автор нагромождает свидетельства английских писателей об ухудшении здоровья по приезде в Лондон не по хронологии их появления, а по нарастанию их выразительности: «Джеймс Босуэл приехал в город в 1762 году. «Я стал опасаться, не поразит ли меня нервная лихорадка»... В комментарии издателя к выполненному Ларуном изображению уличных торговцев подчеркиваются следы беспокойства на их лицах, в особенности «пустые, испуганные глаза». В стихотворении Уильяма Блейка «Лондон» рассказчик, гуляя по улицам близ реки, признается: «На всех я лицах нахожу/ Печать бессилья и тоски», а затем слышит «плач напуганных детей... вздох солдата-горемыки... проклятие блудницы» и видит «слезы новорожденных». В своем рассказе о чуме 1664 и 1665 годов Дэниел Дефо сообщает, что в городе царят нервное возбуждение и страх. Кто-то сказал о Теккере: «Похоже, будто город – его болезнь, и он не может удержаться от перечисления ее симптомов» и добавил: «Это еще одна черта, по которой узнаешь истинного лондонца». В стихотворении Томаса Гуда лондонские камни кричат...» (233). История болезни и больного города становится более насыщенной и живой за счет цитирования разноприродного историко-литературного материала.

Для Питера Акройда английская культурная традиция немыслима без Лондона. Город – не просто сердце нации, но источник вдохновения для ее художников. Как утверждает писатель, «И английский театр, и английский роман – детища лондонского бытия» (871). Многовековая связь британской

столицы и литературы полнее всего находит выражение в творчестве писателей, чьим последователем считает себя Акройд, тех, кого он называет визионерами – Чосера, Блейка, Диккенса: «Все эти авторы – и многие другие, подобные им, – были захвачены образами света и тьмы. Все они были равнодушны к сцене и зрелищности. Они понимали энергию Лондона, его многоликость – и они понимали его мрак. Этим доподлинно городских художников более всего занимала жизнь внешняя, движение толп, великая общая драма человеческого духа. Они наделены ощущением энергии и великолепия, ритуала и зрелища» (871). Иными словами, писатели-визионеры обладают особым видением, чутьем к специфическим чертам лондонской жизни.

Именно визионеры, прежде всего Блейк и Диккенс, являются для писателя непререкаемым авторитетом, основателями и хранителями культуры, голосом Лондона. Для Питера Акройда творчество Блейка – символ особого склада восприятия (*sensibility*) английской нации, а также ее радикализма. Исследователи так говорят о месте города в жизни великого поэта XVIII столетия и в его творчестве: «[Он] трансформирует Лондон в «образ мыслей» и город одновременно, символ, в который мы вошли и из которого можем выйти»²³². В поэзии Блейка П. Акройда наиболее привлекает близкая ему повышенная символическая составляющая в образе города, его мифологическая основа. Продолжая блейковскую традицию, писатель представляет Лондон как одновременно физическое и мифическое пространство, «трансгисторический палимпсест, непрерывно пересекаемый поколениями лондонцев, превращенный ими в полноправный персонаж»²³³.

Акройд как историк по крупицам восстанавливает образ Лондона с доисторических времен. Тщательно, пусть и очень субъективно отбирая факты, он реконструирует историю британской столицы. Опираясь зачастую лишь фрагментами фактов и дошедшими до наших дней отрывками древних

²³² Onega Susana. *The Plato Papers: Peter Ackroyd's "Contrary" to Blake's Jerusalem*. P. 185.

²³³ *Ibid.* P. 185.

легенд, писатель свободно пользуется собственной фантазией, когда рассказывает, например, о восстании Боадисеи или о мистических практиках друидов, часто домысливая историю, высказывая догадки о том, «что могло бы быть».

Полнее всего писатель чувствует свою творческую силу, когда рассказывает о Лондоне последних четырех столетий. За это время город превратился в кипящий жизнью мегаполис. Непревзойденным мастером изображения лондонской жизни стал Чарльз Диккенс, к творчеству которого П. Акройд обращался в начале своей карьеры романиста (в романе «Великий Лондонский пожар») и обращается вновь в «Биографии».

Уже было показано, как с помощью пастиша Питер Акройд воссоздает на страницах «Великого Лондонского пожара» эпоху Диккенса, дух его романов и образ Лондона, сотворенный викторианским писателем. В документальной книге Акройд больше не примеряет на себя маски, не прибегает к «чревовещательству» и подражанию определенному стилю. Здесь он открыто вплетает голоса своих знаменитых предшественников в собственное повествование, помещая, например, диккенсовский Лондон бок о бок с мегаполисом начала нового тысячелетия.

Для П. Акройда ключевым аспектом творчества Диккенса становится его театральность. Лондон – театр жизни, на улицах которого, как на подмостках, разворачиваются бесчисленные драмы людских судеб. Игру судьбы Ч. Диккенс запечатлел на страницах своих романов. Питер Акройд пишет: «Для Диккенса [Лондон] был «волшебным фонарем», который наполнял его воображение диковинными драматическими образами и мгновенно возникающими сценами» (187).

Театральность Лондона, «его важнейшая черта» (187), продолжает во многом определять жизнь города. Зарождаясь на уличных ярмарках, театр проникает в тюремные застенки (казнь как представление, на которое неизменно собиралась толпа зрителей), в ряды торговцев, зазывающих покупателей, и в больничные покои (анатомические театры). П. Акройд

говорит: «Есть и другой вид театра, который представляется сродным натуре города. Сами улицы были постоянно действующей ареной. ... В начале XX века сцены из романов Диккенса разыгрывались на открытых повозках в тех самых местах города, где происходило их действие. Диккенсу, возможно, это понравилось бы – ведь сам он весь Лондон превратил в подмостки громадного символического спектакля» (193). Таким образом, Лондон сохраняет связь времен и свою идентичность (культурную и духовную) с помощью театральной игры.

Выстраивая свое повествование с опорой на лондонскую литературу и лондонских писателей, Акройд добавляет свой голос к многоголосице городской культуры. Так сквозь историческое повествование становится виден образ писателя-биографа.

Акройд – биограф Лондона. Образ автора

«Когда опускается занавес, появляется автор»²³⁴. Эти слова Й. Синклера справедливы по отношению к П. Акройду и его книге. За монументальным историческим исследованием, за многочисленными цитатами и ссылками, за томами фактов и страницами мифов образ автора видится с неожиданной для читателя Акройда стороны. В «Лондоне. Биографии» он впервые позволяет себе говорить открыто, от собственного лица. Писатель ранее появлялся на страницах своих романов (напомним финал «Дома доктора Ди»), однако он сохранял позицию стороннего наблюдателя. В «Лондоне. Биографии» Акройд впервые сближается со своим персонажем, сливается с городом. Авторская позиция зависит от жанра книги: автор прямо обращается к читателю как историк, психогеограф, читатель, философ. В сущности, образ автора является цементирующей основой распадающегося на тематические фрагменты повествования.

Лондон для писателя – не просто место жительства. В одном из интервью П. Акройд признается: «Я родился в Лондоне и всю жизнь провёл в

²³⁴ Iain Sinclair. *The Necromancer's A to Z*.

нём. И всё, что я делаю в жизни, так или иначе связано с воссозданием Лондона»²³⁵. На страницах документальной книги он говорит о том же: «Есть знаменитое выражение: “Лондон меня сотворил”» (872). Не удивительно, что писатель ассоциирует себя с городом.

Так как жизнь писателя тесно связана с Лондоном, то биография города становится для него в какой-то мере способом познания самого себя. Некоторые исследователи отмечают в книге черты саморефлексивного романа²³⁶. Цель Акройда – прочувствовать город, ощутить его, пережить (experience), а затем поделиться этим опытом с читателем. Как говорит сам писатель во введении к книге, «Я всего-навсего спотыкающийся лондонец и хочу провести других маршрутами, по которым ходил всю жизнь» (23).

Необходимо отметить, что Питер Акرويد в буквальном смысле «пережил» Лондон. Работа над книгой потребовала от писателя использования всех сил и ресурсов, как творческих, так и физических. Лондон истощил своего биографа настолько, что чуть не убил его. «В день, когда невообразимый труд был окончен, его автор пережил сердечный приступ. Лондон (материальное единство) не прощает тех, кто стремится объяснить и раскрыть его тайны»²³⁷. Лондон действительно «пожирал детей своих», в чем писатель убедился на собственном опыте.

Мы уже отмечали отсутствие в «Лондоне. Биографии» образа среднего лондонца, отдельной личности, которая могла бы стать символом Лондона, с которой мог бы идентифицировать себя читатель. По сути, образ автора становится единственным, с кем читатель может установить контакт (город как единица иного онтологического порядка на эту роль не годится). Таким образом история Лондона становится историей самого Питера Акройда. Как удачно сформулировал это Й. Синклер, «“Лондон. Биография” быстро

²³⁵ Питер Акرويد: «Не верю в утрату доминирующего положения английской культуры».

²³⁶ Шубина А.В. Биография города как новый тип исторического повествования (Питер Акرويد «Лондон: биография») // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №96. С. 230.

²³⁷ Iain Sinclair. The Necromancer's A to Z.

обращается в “Питер Акройд: автобиография”. Знаменитый писатель превратил себя в город памяти»²³⁸.

Подобное личное «проживание» города в повествовании, наполненном нетривиальными сведениями из его истории, полностью отвечает положениям постмодернистского урбанизма.

Итак, «Лондон. Биография» — итог более чем двадцатилетнего труда, исследовательской работы Питера Акройда. Этот «энциклопедический памятник Лондону»²³⁹ завершает собой подлинно оригинальный, самый значительный и плодотворный этап в творчестве писателя. Документальная книга вобрала в себя все, что было создано и впервые опробовано им в романах. «Лондон. Биография» — универсальная, но конечная история города. В этом поистине эпическом труде П. Акройд до конца исчерпал тот, казалось бы, бесконечный источник, который питал его творчество долгие годы. Выбрав до последней капли все, что мог дать ему Лондон, писатель ищет стимулов для работы воображения в мифологии других великих городов европейской культуры — в «матери всех городов» Трое, во владычице морей Венеции. «Лондон. Биография» идейно и формально становится финальной точкой в развитии авторского повествования о столице туманного Альбиона — но не буквально, потому что еще в трех романах XXI в. действие будет происходить в Лондоне, образ которого свидетельствует о возврате к принципам изображения мегаполиса в раннем творчестве писателя (интертекстуальность, мрачный исторический детектив).

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Onega Susana. “The Plato Papers”: Peter Ackroyd’s ‘Contrary’ to Blake’s “Jerusalem. P. 183.

Заключение

Подведем итоги. Лондон – главный герой книг Питера Акройда, развитие образа города является ключом к эволюции творчества писателя.

В раннем творчестве П. Акройда происходит становление авторской концепции города. В «Великом лондонском пожаре» писатель обращается к традиции «лондонских визионеров». В первом романе Акرويد опирается на творчество Ч. Диккенса, в частности на роман «Крошка Доррит», и использует прием пастиша для создания образа Лондона. Мастерство искусного стилизатора, «чревовещателя», помогает писателю воссоздать атмосферу викторианского Лондона и дух романов Диккенса. Современный город оказывается подобием, симулякром мегаполиса XIX в., принявшим форму картонных декораций для киноверсии «Крошки Доррит».

В «Великом Лондонском пожаре» П. Акرويد создает две оригинальные разновидности героя-визионера, проходящие через все его последующее творчество. Визионер как медиум городской среды наделен особой чувствительностью, внутренней восприимчивостью и способен видеть истинную суть вещей, подлинную природу города. Визионер как преобразователь города обладает мощным воображением и может с его помощью преобразовать окружающую реальность. Супружеская пара Летиции и Спенсера Спендера в первом романе является отправной точкой для последующей эволюции типов визионерства у Акройда.

В романе также намечаются основные мотивы, из которых складывается образ города у Акройда. Писатель уделяет большое внимание природным стихиям (огню, воде), противоборству тьмы и света, которые получают дальнейшее развитие в более поздних произведениях.

В «исторических детективах» одержимость Акройда Лондоном позволяет перейти в создании образа города от простой постмодернистской интертекстуальности к его оригинальной концептуализации. Образ Лондона

выходит на новый уровень в романах «Хоксмур» и «Дом доктора Ди», относящихся к жанру историографической метапрозы. Город здесь существует одновременно в двух временных пластах, прошлого и настоящего, которые взаимопроникают, переплетаются друг с другом. Это позволяет Акройду показать Лондон как трансцендентную сущность, вбирающую в себя вечность. Сама устремленность автора к подобной проблематике заставляет вспомнить о традициях средневекового мистицизма. Акройд в этом оказывается далек от постмодернизма, к которому его так часто относят: хилиастический тип сознания у него – не предмет иронии, пастиша и не средство постмодернистской развлекательной игры с читателем. Наше исследование показало, что мистический милленаристский порыв лежит в самом сердце зрелых романов Акройда, образ Лондона становится самым выигрышным полем для развертывания этой проблематики. Вот что коренным образом отличает Акройда от прочих постмодернистов с их тотальной релятивизацией любых ценностей – искренность и напряженность в поиске трансцендентного начала, к которому автор относится совершенно серьезно и который воплощается в образе «вечного града Лондона».

В «Хоксмуре» оформляется оригинальная концепция образа Лондона в творчестве писателя. Современный город XX в., хоть и воспроизведенный с картографической точностью, представляется раздробленным, фрагментированным. Кусочки мозаики мегаполиса не складываются в цельный образ Лондона, пространство города 80-х гг. остается туманным и размытым. Лондон XVIII века прописан несравненно ярче, потому что обитающий в нем Николас Дайер причастен к тайному знанию, которое в «Хоксмуре» связано с мрачной мистикой власти, индивидуального бессмертия, темными древними религиями и кровавыми ритуалами. Лондон предстает в романе столицей мирового зла, где совершаются человеческие жертвоприношения и оргиастические таинства. Обращаясь к мистицизму, к

темной стороне городской жизни, Акرويد на свой лад развивает общую постмодернистскую полемику с просветительским рационализмом.

В «Доме доктора Ди» структура образа Лондона сходна с той, что была найдена в «Хоксмуре», но уровень писательского мастерства в более позднем тексте значительно выше, а образ Лондона наполняется новым содержанием. Отчасти сохраняя его темную мистическую сторону, автор за счет усиления степени символизации городского пространства постепенно доносит до читателя идею Лондона как универсального вместилища всей человеческой истории, ее начала и ее цели. Финал романа представляет собой ослепительный апофеоз Лондона в творчестве Акроида, но автор недаром показывает, что единственный способ попасть в этот прекрасный город – смерть, освобождение души от оков земного существования. В целом в романе пространство, а не время оказывается ключом к развитию сюжета. В «Доме доктора Ди» вступает в действие оригинальная акرويدовская теория локальных императивов, согласно которой место обладает характером, памятью и способностью влиять на своих обитателей и происходящие события. Амбивалентность образа Лондона в этом романе, однако, оставляет писателю возможность для дальнейших экспериментов с образом, который питает его творческое воображение.

Логического завершения этот эксперимент достигает в «Повести о Платоне», где Акرويد воплощает идею совершенного города. Здесь становится реальностью видение из финала «Дома доктора Ди». Однако попытка создания утопии оборачивается в «Повести о Платоне» своей прямой противоположностью. Мир 3700-х гг., замерший в своем вечном совершенстве, отказавшийся от развития и покончивший историей, на поверку оказывается городом «живых мертвецов». В ослепительно ярком свете прячутся знакомые современному читателю недостатки: невежество, нетерпимость, авторитарность. Авторская утопия Лондона как трансцендентного благого символа культуры, истории, жизни, не выдерживает проверки художественным творчеством, проявляет свою

нежизнеспособность, терпит крах. Вместе с ней рушится и мифологическая картина мира, созданная П. Акройдом, и он закономерно утрачивает интерес к дальнейшим экспериментам с образом Лондона. В последующих романах он возвращается к проверенному, обкатанному в ранних романах рецепту создания образа Лондона (только однажды покидая его в романе «Падение Трои») – к сумрачно-мечтательному, опасно-равнодушному, зыбкому Лондону, сотканному из реминисценций к «лондонскому тексту» английской литературы. Но общий уровень повествования в романах XXI в. ощутимо падает: у читателя «Кларкенуэлльских историй» возникают не только запрограммированные повествованием ассоциации с Чосером, но и вряд ли планировавшиеся ассоциации с историко-религиозными бестселлерами Дэна Брауна, а «Журнал Виктора Франкенштейна» напоминает не столько о «Франкенштейне» М.Шелли, сколько о последних голливудских экранизациях сюжета, где содержание выхолощено ради кинематографических эффектов. Лондон остается пространством действия в романах Акройда, но, похоже, перестает питать его воображение романиста.

После «Повести о Платоне» можно было утверждать, что П. Акройд опробовал все возможные в рамках его максималистской, радикальной традиции комбинации в создании образа Лондона в жанре романа. Документально-художественная книга «Лондон. Биография» является логичным продолжением и своеобразным итогом многолетнего развития образа города. Здесь полностью раскрывается авторская концепция Лондона. Мегаполис предстает как целостная структура, существующая в вечности, как живой организм, который постоянно обновляется и остается неизменным. В образе Лондона подчеркиваются связь времен, особая роль пространства в истории (*genius loci*) и утверждается роль города как символа английской культуры.

В «Лондоне. Биографии» П. Акройд впервые обращается напрямую к читателю, говорит открыто как биограф города. Именно образ автора соединяет воедино разрозненные фрагменты истории Лондона.

Повествование в книге во многом опирается на личный опыт писателя. Можно сказать, что П. Акройд, истинный лондонец, создал собственную биографию и облек ее в форму истории родного города.

И здесь, отдавая должное поэтике постмодернизма, писатель оперирует глубинными смыслами, культурными символами и мифами, многими текстами английской культуры не ради демонстрации эрудиции и развлечения читателя, а потому, что таким способом он конструирует Лондон как воплощение полноты бытия, как универсальный город, проговаривая в документально-историческом произведении все то, что уже ранее содержалось в образах Лондона в его отдельных романах.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ackroyd, Peter. The Great Fire of London/ Peter Ackroyd. – Abacus, 1982.
2. Ackroyd, Peter. Hawksmoor/ Peter Ackroyd. – Abacus, 1985.
3. Ackroyd, Peter. The House of Doctor Dee/ Peter Ackroyd. – Hamish Hamilton, 1993.
4. Ackroyd, Peter. The Plato Papers/ Peter Ackroyd. – Chatto & Windus, 1999.
5. Ackroyd, Peter. London. The Biography/ Peter Ackroyd. – Vintage, 2000.
6. Ackroyd, Peter. Notes for a New Culture: an Essay on Modernism/ Peter Ackroyd. – Barnes & Noble Books, 1976.
7. Ackroyd, Peter. First Light/ Peter Ackroyd. – Abacus, 1990.
8. Ackroyd, Peter. The Last Testament of Oscar Wilde/ Peter Ackroyd. – Penguin Books, 1993.
9. Ackroyd, Peter. Chatterton/ Peter Ackroyd. – Penguin Books, 1993.
10. Ackroyd, Peter. English Music/ Peter Ackroyd. – Penguin Books, 1993.
11. Ackroyd, Peter. London Luminaries and Cockney Visionaries// The Collection: Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures/ ed. by Thomas Wright. – Vintage, 2002. – P. 341-351.
12. Ackroyd, Peter. Dan Leno and the Limehouse Golem/ Peter Ackroyd. – Minerva, 1995.
13. Ackroyd, Peter. The Collection: Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures/ ed. by Thomas Wright. – Vintage, 2002.
14. Ackroyd, Peter. Clerkenwell Tales/ Peter Ackroyd. – Vintage, 2004.
15. Ackroyd, Peter. The Lambs of London/ Peter Ackroyd. – Vintage, 2005.
16. Ackroyd, Peter. The Fall of Troy/ Peter Ackroyd. – Vintage, 2007.
17. Ackroyd, Peter. Thames: the Sacred River/ Peter Ackroyd. – Vintage, 2007.
18. Ackroyd, Peter. The Casebook of Victor Frankenstein/ Peter Ackroyd. – Vintage, 2009.
19. Ackroyd, Peter. Venice. Pure City/ Peter Ackroyd. – Chatto & Windus, 2009.
20. Ackroyd, Peter. London Under/ Peter Ackroyd. – Chatto & Windus, 2011.
21. Акройд, П. Дом доктора Ди/ Пер. с англ. В. Бабкова. — М.: Иностранка, Б.С.Г.-Пресс, 2000. – (Иллюминатор).
22. Акройд, П. Повесть о Платоне/ Пер. с англ. Л. Мотылева. – М.: Иностранка, Б.С.Г.-Пресс, 2002. – (Иллюминатор).
23. Акройд, П. Лондон. Биография/ Пер. с англ. В. Бабкова, Л. Мотылева. — М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2007.

24. Акройд, П. Лондонские сочинители/ Пер. с англ. И. Стам. – М.: Иностранка, 2008.
25. Акройд, П. Журнал Виктора Франкенштейна/ Пер. с англ. А. Асланян. — М.: Астрель: CORPUS, 2010.
26. Акройд, П. Хоксмур/ Пер. с англ. А. Асланян. — М.: Астрель: CORPUS, 2011.
27. «Немного Акройда в дождливой Москве» //Российская газета. № 1446. 17 августа 2006.
28. Питер Акройд: «Не верю в утрату доминирующего положения английской культуры». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.chaskor.ru/p.php?id=6626> (дата обращения: 20.10.2010).
29. Onega, Susana. Interview with Peter Ackroyd // Twentieth Century Literature – Summer, 1996 [Электронный ресурс]. URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0403/is_n2_v42/ai_19259722/ (дата обращения: 05.05.2013)
30. Schütze, Anke. “I think after More I will do Turner and then I will probably do Shakespeare.” An Interview with Peter Ackroyd. – 1995. [Электронный ресурс]. URL: http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/articles/schuetze/8_95.html. (дата обращения: 17.02.2011)
31. Vekony, Attila. “I think real world escape from books”. Interview with Peter Ackroyd // Atlantis XIX (2), 1997 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.atlantisjournal.org/Papers/v19%20n2/v19%20n2-21.pdf> (дата обращения: 27.01.2012)
32. Vianu, Lidia. Peter Ackroyd: The Mind is the Soul. Interview with Peter Ackroyd // Desperado Essay-Interviews, 2006 [Электронный ресурс]. URL: http://www.e-scoala.ro/lidiavianu/novelists_peter_ackroyd.html (дата обращения: 27.01.2012)
33. Диккенс, Ч. Крошка Доррит/ Чарльз Диккенс. Собрание сочинений. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1960. – Т. 20, 21.
34. Зюскинд, П. Парфюмер. История одного убийцы/ Пер. с нем. Э. Венгеровой. – М.: Азбука-Классика, 2006. – (Азбука: The Best).
35. Краули, Дж. Египет/ Джон Краули. – М.: Эксмо: Домино, 2008. – в 3 т.
36. Майринк, Г. Ангел западного окна/ Пер. В. Крюкова. – М.: Энигма, 2008.
37. Памук, О. Стамбул. Город воспоминаний/ Пер. М. Шарова, Т. Меликова. – М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2006.

38. Поэзия английского романтизма XIX века. Пер. с англ. / Вильям Блейк, Вальтер Скотт, С.Т. Кольридж, В.Вордсворт, Р. Саути, Т.Мур, Дж.Г. Байрон, П.Б.Шелли, Дж.Китс. – М.: Художественная литература, 1975.
39. Эко, У. Маятник Фуко/ Пер. Е. Костюкович. – М.: Симпозиум, 2007.
40. Bowen, Marjorie. I Dwelt In High Places/ Marjorie Bowen. – Collins, 1933.
41. Eliot, T.S. The Waste Land/ T.S. Eliot. – Norton Critical Editions. – W. W. Norton & Company, 2000.
42. Goldstein, Lisa. The Alchemist's Door/ Lisa Goldstein. – Tor Books, 2003.
43. Jerrold, Ianthe. Love and the dark crystal/ Ianthe Jerrold –. Hale, 1955.
44. Postel, Claude. John Dee: Le Mage de la ruelle d'or/ Claude Postel. – Belles Lettres, 1995..
45. Sinclair, Iain. Lud Heat: A Book of the Dead Hamlets/ Iain Sinclair. – Skylight Press, 2012
46. Tyson, Donald. The Tortuous Serpent: An Occult Adventure/ Donald Tyson. – Llewellyn Publications, 1997.
47. Williams, Liz. The Poison Master/ Liz Williams. – Spectra, 2003.

Общие работы по теории литературы, философии, истории

Теория литературы

48. Eagleton, Terry. Literary Theory: An Introduction / Terry Eagleton. – Blackwell, 1996.
49. The Oxford English Dictionary. – 2nd edition. – Oxford University Press, 1989.
50. The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms/ ed. by Ross Murfin, Supria M. Ray. – 3rd edition. – Bedford, St. Martin, 2009.
51. The Routledge Dictionary of Literary Terms / ed. by Peter Childs, Roger Fowler. – Routledge, 2006.
52. The Merriam-Webster's Dictionary. – Merriam Webster Mass Market, 2004.
53. Киреева, Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе/ Н.В. Киреева. – М: Флинта, 2004.
54. Современная литературная теория. Антология/ Сост., пер., прим. И.В. Кабановой. – М.: Наука: Флинта, 2004.
55. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2007

Философия

56. Бодрийяр, Ж. Подобия и симуляции / Жан Бодрийяр // Современная литературная теория. Антология/ Сост., пер., прим. И.В. Кабановой. – М.: Наука: Флинта, 2004. – С. 160-170.
57. Бхабха, Х. Местонахождение культуры/ Хоми Бхабха // Перекрестки: Журнал исследований восточноевропейского пограничья. – № 3–4/2005. – С. 161-192.
58. Мангейм, К. Идеология и утопия/ Карл Мангейм // Утопия и утопическое мышление / Сост., ред. В.А. Чаликова. – М: Прогресс, 1991. – С. 113-169.
59. Barthes, Roland. Semiology and the Urban // Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory/ ed. by N. Leach. – Routledge, 1997. – P. 166-172.
60. Baudrillard, J. Simulacra and simulation/ Jean Baudrillard. – The University of Michigan, 1994.
61. Benjamin W. The Arcades Project/ Walter Benjamin. – Harvard University Press, 2002.
62. Boyne, R., Rattansi, A. Postmodernism and Society/ Roy Boyne, Ali Rattansi. – Macmillan, 1990.
63. Hutcheon, Linda. Review of Ingeborg Hoesterey. Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature // Comparative Literature Studies. – Vol. 42, No. 2. – 2005.
64. Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction/ Linda Hutcheon. –Routledge, 1998.
65. Hutcheon, Linda. Historiographic Metafiction. Parody and Intertextuality of History/ Linda Hutcheon. The John Hopkins University Press, 1989 [Электронный ресурс]. URL: <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10252/1/TSpace0167.pdf> (дата обращения: 13.12.2011).
66. Hutcheon, Linda. The Politics of Postmodernism/ Linda Hutcheon. – 2nd ed. – Routledge, 2002.
67. Jameson, Frederic. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism/ Frederic Jameson. – Duke University Press Books, 1991.
68. The Cambridge Companion to Postmodernism/ ed. by Steve Connor. – Cambridge University Press, 2004.

История

69. Монмутский, Гальфрид. История бриттов. Жизнь Мерлина/ Гальфрид Монмутский. – М.: Наука, 1984. Кн. 4.
70. Allinson, Ken. The Architects and Architecture of London/ Ken Allinson. – Architectural Press, 2008.

71. A Walk on the Wild Side [Электронный ресурс]. URL: http://www.philhine.org.uk/writings/rit_hawksmoor.html (дата обращения: 27.02.2013).
72. Christensen, Peter. John Dee and the Matter of Britain/ Peter Christensen // Conference “Fantasy, History, and Science Fiction”, 31.12.2010. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sf-foundation.org/publications/essays/christensen.html> (дата обращения: 19.04.2012)
73. Clulee, Nicholas. John Dee’s Natural Philosophy: Between Science and Religion/ Nicholas Clulee. – Routledge, 1988.
74. Coppens, Philip. London’s Celtic “heritage”/ Philip Coppens [Электронный ресурс] URL: http://www.philipcoppens.com/celtic_london.html (дата обращения: 27.02.2013).
75. Dailey, Donna, Tomedy, J. Bloom’s Literary Guide to London / Donna Dailey, John Tomdey. – Chelsea House Publications, 2005. (Bloom’s literary places).
76. French, Peter. John Dee: The world of an Elizabethan Magus/ Peter French. – Ark Paperbacks, 1987.
77. Johnson, Francis R. Astronomical Thought in Renaissance England. A Study of the English Scientific Writings from 1500 to 1645 / Francis R. Johnson. – The John Hopkins Press, 1937.
78. Metz, N. *Little Dorrit’s* London: Babylon revisited/ Nancy Metz // *Victorian Studies*. – №33 (Spring), 1990. – 465-486.
79. Sherman, William H. John Dee: The Politics of Reading and Writing in the English Renaissance/ William H. Sherman. – University of Massachusetts Press, 1995.
80. Taylor, Eva G.R. Tudor Geography, 1485 – 1583/ Eva G.R. Taylor. – Octagon Books, 1930.
81. Woolley, Benjamin. The Queen's Conjuror: The Science and Magic of Dr. Dee/ Benjamin Woolley. – Flamingo, 2001.
82. Yates, Frances. Giordano Bruno and the Hermetic Tradition/ Frances Yates. – University of Chicago Press, 1964.

Литература по теории города

Философия, социология

83. Беньямин, В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе/ Под ред. Ю.А. Здороваго. – М.: Медиум, 1996.
84. Беньямин, В. Шарль Бодлер: Поэт в эпоху зрелого капитализма // Маски времени: эссе о культуре и литературе. – СПб.: Симпозиум, 2004. – С. 47-234.
85. Вайль, П. Гений места / Петр Вайль. – М.: Издательство Независимая газета, 1999.

86. Вебер, М. История хозяйства. Город/ Макс Вебер. – М.: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2001.
87. Вирт, Л. Урбанизм как образ жизни/ Луис Вирт [Электронный ресурс]. URL: <http://www.urban-club.ru/?p=99> (дата обращения: 24.02.2012)
88. Дебор, Ги. Общество спектакля/ Ги Дебор. – М.: Опустошитель, 2011.
89. де Серто, М. По городу пешком/ Мишель де Серто // Социологическое обозрение. – Т. 7. №2. – 2008. – С. 24-38.
90. Зиммель, Г. Большие города и духовная жизнь/ Георг Зиммель // Логос. 3-4 (34), 2002. С. 23-34.
91. Лефевр, А. Производство пространства / Пер. с фр. С.А. Эфирова // Социологическое обозрение. – Т.2. – 2002. – № 3. [Электронный ресурс] URL: <http://www.sociologica.net/s5/05tra2.pdf> (дата обращения: 17.07.2012)
92. Парк, Роберт Э. Городское сообщество как пространственная конфигурация и моральный порядок/ Роберт Э. Парк // Социологическое обозрение. – Т. 5. – № 1. – 2006. – С. 11-18.
93. Ситуационистский Интернационал. О нищете студенческой жизни / Сост., пер. с франц., примеч. и послесл. С. Михайленко. – М.: Гилея, 2012.
94. Трубина, Е.Г. город в теории: опыты осмысления пространства/ Елена Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2011.
95. Шпенглер, О. Душа города // Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – Том 2. Всемирно-исторические перспективы/ Пер. с нем. и примеч. И. И. Маханькова. – М.: Мысль, 1998.
96. Щеглов, И. О новом урбанизме/ Иван Щеглов. [Электронный ресурс]. URL: http://psychogeo.spb.ru/page_44.html (дата обращения: 04.09.2013).
97. A Companion to the City/ ed. by Gary Bridge, Sophie Watson. – Blackwell, 2008.
98. Albright, Deron. Tales of the City: Applying Situationist Social Practice to the Analysis of the Urban Drama/ Deron Albright // Criticism. – Vol. 45, № 1, Winter 2003.
99. Donald, James. The Immaterial City: Representation, Imagination, and Media Technology// A Companion to the City/ ed. by Gary Bridge, Sophie Watson. – Blackwell, 2008. – P. 46-54.
100. Frisby, David. Cityscapes of Modernity: Critical Explorations/ David Frisby. – Polity, 2001.
101. Key Thinkers on Space and Place/ ed. by Phil Hubbard, Rob Kitchin, Gill Valentine. – SAGE, 2004.

102. Knabb, Ken. *The Situationist International Anthology/ Ken Knabb.* – Bureau Of Public Secrets, 2007.
103. Lefebvre, Henry. *The Production of Space/ Henry Lefebvre.* – Blackwell, 2009.
104. Lynch, Kevin. *The Image of the City/ Kevin Lynch.* – Harvard University press, 1960.
105. Mumford, Lewis. *Rise and Fall of the Megalopolis // The Social Animal: An Anthology for General and Liberal Studies/ ed. by H. Parkin.* – Routledge, 1969. P. 52-57.
106. Mumford, Lewis. *The City in History: Its Origins, Its Transformations and Its Prospects/ Lewis Mumford.* – Harcourt Inc., 1961.
107. Mumford, Lewis. *The Culture of Cities/ ed. by B. Turner.* – Routledge, 1997.
108. Mumford, Lewis. *What is a City // The City Cultures Reader/ ed. by Malcolm Miles, Tim Hall, Iain Borden.* – Routledge, 2004. – P. 28-32.
109. Park, Robert E. *The City: Suggestions for the Study of Human Nature in the Urban Environment/ Robert E. Park.* – University of Chicago Press, 1925.
110. *Philosophy and the City: Classic to Contemporary Writings/ ed. by Sharon Meagher.* – SUNY Press, 2008.
111. Sadler, Simon. *The Situationist City/ Simon Sadler.* – The MIT Press, 1999.
112. Schorske, C. *The Idea of the City in European Thought: Voltaire to Spengler // Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism/ Carl Schorske.* – Princeton, 1998. – P. 37-55.
113. Smith, Phil. *The contemporary dérive: a partial review of issues concerning the contemporary practice of psychogeography/ Phil Smith // Cultural Geographies – 17(1), 2010.* – P. 103-122.
114. *The Blackwell City Reader / ed. by Gary Bridge, Sophie Watson.* – Blackwell, 2010.
115. *The City Cultures Reader/ ed. by Malcolm Miles, Tim Hall, Iain Borden.* – Routledge, 2004.
116. *The City Reader/ ed. by Richard LeGates, Frederic Stout.* –Taylor & Francis, 2011.
117. *The New Blackwell Companion to the City/ ed. by Gary Bridge, Sophie Watson.* – Blackwell, 2011.
118. Wirth, Louis. *Urbanism as a way of life/ Louis Wirth // The American Journal of Sociology.* – Vol. 44. – No. 1 (Jul., 1938). – P. 1-24.

Литературоведение

119. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики/ М. М. Бахтин – М.: Худож. лит., 1975. — С.234-407.
120. Кабисов, А.Г. Теория урбанизма и практика модернизма/ А.Г. Кабисов // Известия Саратовского университета. Т.9. Сер. Социология. Политология. – Вып. 2, 2009. – С. 66-69.
121. Логос: Журнал по философии и прагматике культуры. – №3 (66) «Город», 2008.
122. Логос: Журнал по философии и прагматике культуры. – №3-4 (34) «Город», 2002.
123. Лотман Ю. М. Город и время // Метафизика Петербурга/ Отв. ред. Л. Морева. – СПб.: Эйдос, 1993. – С. 84-94.
124. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // История и типология русской культуры. — СПб: «Искусство-СПб», 2002. — С. 208-220.
125. Петровская, Е. Города Вальтера Беньямина/ Е. Петровская. [Электронный ресурс]. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_5_6/2000_5-6_02.htm (дата обращения: 04.09.2013).
126. Сойя, Э. Как писать о городе с точки зрения пространства?/ Эдвард Сойя // Логос: Журнал по философии и прагматике культуры. — №3 (66) «Город», 2008. — С. 130-140.
127. Топоров, В.Н. Петербургский текст русской литературы/ В.Н. Топоров — СПб.: Искусство-СПБ, 2003.
128. Топоров, В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура/ Отв. ред. Т.В. Цивьян. – М.: Наука, 1983. – С. 227-284.
129. Топоров, В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. — М.: Наука, 1987. — С. 121–132.
130. Турома, Санна. Семиотика городского пространства Ю.М. Лотмана: опыт переосмысления/ Санна Турома // НЛЮ. – 2009, №98 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/tu8.html> (дата обращения: 28.02.2013)
131. (Re-)mapping London: Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English/ ed. by Vanessa Guignery, François Gallix. — Editions Publibook, 2008.
132. Alter, Robert. Imagined Cities: Urban Experience and the Language of the Novel/ Robert Alter. — Yale University Press, 2005.

133. Bradbury, Malcolm. The cities of modernism // Modernism/ ed. by M. Bradbury, J. McFarlane. — Penguin, 1976. — P. 96-104.
134. Brand, Dana. The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature/ Dana Brand. — Cambridge University Press, 1991.
135. Brooks, Peter. The Text of the City/ Peter Brooks [Электронный ресурс]. URL: <https://www.msu.edu/course/ha/446/peterbrooks.pdf> (дата обращения: 28.02.2013)
136. Edwards, Sarah. Anonymous Encounters: The Structuring of Space in Postmodern Narratives of the City/ Sarah Edwards // Writing The Modern City: Literature, architecture, modernity/ ed. by Sarah Edwards, Jonathan Charley. — Routledge, 2012. — P. 167-177.
137. Germana, Monica. Beyond the Gaps: Postmodern Representations of the Metropolis/ Monica Germana // Land & Identity: Theory, Memory, and Practice. — Rodopi, 2012. — P. 213-234.
138. Gilbert, Pamela K. Imagined Londons/ Pamela K. Gilbert. — SUNY Press, 2002.
139. Groes, S. The Making of London. London in Contemporary Literature/ Sebastian Groes. — Palgrave, 2011.
140. Harding, Desmond. Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism/ Desmond Harding. — Routledge, 2003.
141. Imagining Cities: Scripts, Signs and Memories/ ed. by Sally Westwood, John Williams. — Routledge, 1996.
142. Lehan, Richard. The City in Literature. An intellectual and cultural history/ Richard Lehan. — University of California Press, 1998.
143. London in Literature: Visionary Mappings of the Metropolis/ ed. by Susana Onega, John Stotesbury. — University of Heidelberg Press, 2002.
144. Middleton, Peter, Woods, Tim. Literatures of Memory: History, time and Space in Postwar Writing/ Peter Middleton, Tim Woods. — Manchester University Press, 2000.
145. Phillips, Lawrence. London Narratives: Post-war Fiction and the City/ Lawrence Phillips. — Continuum, 2006.
146. Politics of Modernism: Against the New Conformists/ Raymond Williams. — Routledge, 2007.
147. Schwarzbach, F. S. Dickens and the City/ F.S. Schwarzbach. — Athlone Press, 1979.
148. Scott, Jamie S., Simpson-Housley, Paul. Eden, Babylon, New Jerusalem: A Taxonomy for Writing the City/ Jamie S. Scott, Paul Simpson-Housley // Writing the

- City: Eden, Babylon and the New Jerusalem/ ed. by Peter Preston, Paul Simpson-Housley. — Routledge, 1994.
149. The Image of the City in Literature, Media, and Society/ ed. by Will Wright, Steven Kaplan. — The Society, 2003.
150. Williams, Raymond. Metropolitan Perceptions and the Emergence of Modernism // Politics of Modernism: Against the New Conformists/ Raymond Williams. — Routledge, 2007. — P. 37-48.
151. Williams, Raymond. The Country and the City/ Raymond Williams. — Oxford University Press, 1975.
152. Williams, Raymond. When Was Modernism? // Politics of Modernism: Against the New Conformists/ Raymond Williams. — Routledge, 2007. — P. 31-35.
153. Wolfreys, Julian. Writing London: Inventions of the City/ Julian Wolfreys. — Palgrave, 2007. — Vol. 3.
154. Wolfreys, Julian. Writing London: Materiality, Memory, Spectrality/ Julian Wolfreys. — Palgrave, 2004. — Vol.2.
155. Wolfreys, Julian. Writing London: The Trace of the Urban Text from Blake to Dickens/ Julian Wolfreys. — Palgrave, 1998. — Vol.1.
156. Writing the City: Eden, Babylon and the New Jerusalem/ ed. by Peter Preston, Paul Simpson-Housley. — Routledge, 1994.
157. Writing The Modern City: Literature, architecture, modernity/ ed. by Sarah Edwards, Jonathan Charley. — Routledge, 2012.

Литература по современной британской прозе и творчеству П. Акройда

158. Бочкарева Н.С. «Парадокс об актере» в романе П. Акройда «Последнее завещание Оскара Уайльда» / Н.С. Бочкарева // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе: Межвуз. сб. науч. тр. / Перм. ун-т; отв. ред. Н.С. Бочкарева. Пермь, 2005. — С. 87-94.
159. Гребенчук, Я.С. Проблема «филологического романа» в английской литературе («Попугай Флобера» Дж. Барнса, «Чаттертон» П. Акройда, «Одержимость» А. Байет): дис. ... канд. филол. наук/ Я.С. Гребенчук – Воронеж, 2008.
160. Джумайло, О. А. За границами игры: английский постмодернистский роман 1980-2000 / О. А. Джумайло // Вопросы литературы. — 2007. — №5 [Электронный ресурс]. URL: <http://Magazines.Russ.Ru/Voplit/2007/5/Dzh2.Html> (дата обращения: 03.03.2013)

161. Зарубежная литература XX века / под ред. И.В. Кабановой. – М.: Флинта: Наука, 2007.
162. Кабанова, И.В. Английская литература после 1945 года // Зарубежная литература XX века / Под. ред. Толмачева В.М. – М.: Academia, 2003. – С. 453-458.
163. Клименко, Е. Образ дома в романе П. Акройда «Дом доктора Ди» // Материалы 53-ей научной студенческой конференции: Сб. статей. – Тюмень, 2003. – С. 23-26.
164. Клименко, Е.С. Образ города и гендерная идентичность героев в романе П. Акройда «Процесс Элизабет Кри» // XIX Пуришевские чтения: Переходные периоды в мировой литературе и культуре: Сб. статей и материалов/ ред. М.И. Никола. – М.: МПГУ, 2007. – С. 87-88.
165. Клименко, Е.С. Урбанистическое пространство: образ города-театра в романе П. Акройда «Процесс Элизабет Кри» // Мультикультурализм в современном художественном мышлении: Сб. научных статей / ред. Н.В. Горбунова. – Тюмень: Типография «Печатник», 2007. – С. 60-63.
166. Михальская, Н.П. История английской литературы/ Н.П. Михальская. – 3-е изд. – М.: Издательский центр «Академия», 2009.
167. Петросова, Е.Г. Концепция "английскости" в современном постмодернистском романе (Г. Свифт, П. Акرويد): дис. ... канд. филол. наук/ Е.Г. Петросова – М., 2005.
168. Райнеке, Ю.С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия): дис. ... канд. филол. наук/ Ю.С. Райнеке – М., 2002.
169. Соловьева, Н.А. Литература Великобритании // Зарубежная литература XX века. Под ред. Л.Г. Андреева. Москва: Высшая школа, 2000.
170. Соловьева, Н.А. Питер Экرويد — биограф нации и английского языка/ Н.А. Соловьева // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. — 2005. — № 5. — С. 47-63.
171. Струков В.В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда (к проблеме британского постмодернизма). – Воронеж: Полиграф, 2000.
172. Ушакова, Е.В. Литературная биография как жанр в творчестве Питера Акройда: дис. ... канд. филол. наук/ Е.В. Ушакова – СПб, 2001.
173. Хабибуллина, Л. Ф. Национальный миф в английской литературе второй половины XX в.: дис. ... доктора филол. наук/ Л.Ф. Хабибуллина – Казань, 2010.

174. Хабибуллина, Л.Ф. Игра как сюжетообразующий фактор в романе Питера Акройда «Процесс Элизабет Кри» // Литература Великобритании в европейском культурном контексте. – Нижний Новгород, 2000. – С.154–155.
175. Шишкина, С.Г. Истоки и трансформация жанра литературной антиутопии в XX в./ С.Г. Шишкина – Иваново: Ивановский гос. химико-технолог. ун-т, 2009.
176. Шишкина, С.Г. К вопросу об особенностях литературных жанров социальной прогностики: утопия – антиутопия – научная фантастика. Век XXI/ С.Г. Шишкина // Вестник гуманитар. фак-та ИГХТУ. 2012. Вып. 5. – С. 23-30.
177. Шишкина, С.Г. Образ истории в постмодернистской литературной антиутопии (Дж. Барнс, П. Акройд)/ С.Г. Шишкина // Вестник гуманитар. фак-та ИГХТУ. 2006. Вып. 1. – С. 196-202.
178. Шубина, А.В. Биография города как новый тип исторического повествования (Питер Акройд «Лондон: биография»)/ А.В. Шубина // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №96. – С. 228-231.
179. Шубина, А.В. Проблема биографического жанра в творчестве Питера Акройда: дис. ... канд. филол. наук/ А.В. Шубина – СПб, 2009.
180. Ahearn, Edward J. The Modern English Visionary: Peter Ackroyd's "Hawksmoor" and Angela Carter's "The Passion of New Eve" // Twentieth Century Literature. – Winter, 2000. [Электронный ресурс]. URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0403/is_4_46/ai_75141044. (дата обращения: 10.04.2009)
181. Bentley, Nick. Contemporary British Fiction / Nick Bentley. – Edinburgh University Press, 2008.
182. Bradford, Richard. The Novel Now: Contemporary British Fiction/ Richard Bradford. – Blackwell Publishing, 2007.
183. Cartier, Sophie. Peter Ackroyd's Representations of the Past: London as a Site of Memory/ Sophie Cartier // Etudes Britanniques Contemporaines. — Dec., 2005. — Vol. 29. — P. 123-132.
184. Charnick, David. The Trope of the Tramp: Ackroyd's Vagrants at the Heart of the City/ David Charnic // The Literary London Journal – Vol. 9 No. 2 (September 2011) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2011/charnick.html>. (дата обращения 25.02.2013).
185. Colton-Sonnenberg, Ana. Layer-Cake – the Representations of London in Penelope Lively's "City of the Mind" and Peter Ackroyd's "London: the Biography"/

- Ana Colton-Sonnenberg. – 2007. [Электронный ресурс]. URL: http://books.google.ru/books?id=3XEKkDimj_OC. (дата обращения 10.04.2009).
186. Fuller-Coursey, Freda J. A Review of London: The Biography, by Peter Ackroyd/ Freda J. Fuller-Coursey // Cercles, 17. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cercles.com/n17/special/fuller.pdf> (дата обращения: 15.05.2013).
187. Ganteau, Jean-Michel. “London: The Biography”, or, Peter Ackroyd’s Sublime Geographies/ Jean-Michel Ganteau // London in Literature: Visionary Mappings of the Metropolis/ ed. by Susana Onega, John Stotesbury. – University of Heidelberg Press, 2002. – P. 211-231.
188. Gibson, Jeremy, Wolfreys, Julian. Peter Ackroyd: the Ludic and Labyrinthine Text/ Jeremy Gibson, Julian Wolfreys. — Macmillan Press LTD, 1999.
189. Gioia, Ted. Hawksmoor (review). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.postmodernmystery.com/hawksmoor.html> (дата обращения: 27.02.2013).
190. Giovannelli, Laura. Le vite in Gioco: Le prospettive ontologica e autoreferenziale nella narrative di Peter Ackroyd/ Laura Giovannelli. – ETS Pisa, 1996.
191. Groes, Sebastian. 'In Preordained Patterns': Peter Ackroyd and the Voices of London // The Making of London. London in Contemporary Literature/ Sebastian Groes. – Palgrave, 2011. – P. 120-142.
192. Grundmann, Anke. The Concept of Time in Peter Ackroyd’s “Hawksmoor”/ Anke Grundmann. – 2000. [Электронный ресурс]. URL: <http://books.google.ru/books?id=tR73TOJ-CVYC>. (дата обращения 10.04.2009).
193. Hänninen, Ukko. Rewriting Literary History: Peter Ackroyd and Intertextuality/ Ukko Hanninen. [Электронный ресурс]. URL: <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/engla/pg/hanninen/contents.html>. (дата обращения 08.04.2011).
194. Hartung, Heike. Walking and Writing the City: Visions of London in the Works of Peter Ackroyd and Iain Sinclair/ Heike Hartung // London in Literature: Visionary Mappings of the Metropolis/ ed. by Susana Onega, John Stotesbury. — University of Heidelberg Press, 2002.
195. Head, Dominic. The Cambridge Introduction to Modern British Fiction 1950-2000/ Dominic Head. – Cambridge University Press, 2002.
196. Hermansson, Casie. The City as Intertext: London in Peter Ackroyd’s novel “Chatterton”/ Casie Hermansson // The Image of the City in Literature, Media, and Society/ ed. by Will Wright, Steven Kaplan. – The Society, 2003. – P. 204-207.

197. Lee, Alison. *Realism and Power: Postmodern British Fiction*/ Alison Lee. – Routledge, 1990.
198. Lewis, Barry. *My Words Echo Thus: Possessing the Past in Peter Ackroyd*/ Barry Lewis. – The University of South Carolina Press, 2007.
199. Link, Alex. “The Capitol of Darkness”: Gothic spatialities in the London of Peter Ackroyd’s “Hawksmoor”/ Alex Link // *Contemporary Literature*. — №3, 2004. – P. 516-537.
200. McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*/ Brian McHale. – Routledge, 1987.
201. Mergenthal, Silvia. “Whose City?” Contested spaces and contesting spatialities in contemporary London fiction/ Silvia Mergenthal // *London in Literature: Visionary Mappings of the Metropolis*/ ed. by Susana Onega, John Stotesbury. – University of Heidelberg Press, 2002. – P. 123-139.
202. Neagu, Adriana. Peter Ackroyd’s Englishness: a continental view/ Adriana Neagu // *Contemporary Review*. – Summer, 2006. [Электронный ресурс]. URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m2242/is_1681_288/ai_n16691318 (дата обращения 10.04.2009).
203. Onega, Susana. “The Plato Papers”: Peter Ackroyd’s ‘Contrary’ to Blake’s “Jerusalem” // *London in Literature: Visionary Mappings of the Metropolis*/ ed. by Susana Onega, John Stotesbury. – University of Heidelberg Press, 2002. – P. 183-209.
204. Onega, Susana. *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*/ Susana Onega. – Camden House, 1999.
205. Onega, Susana. *Peter Ackroyd. The Writer and his Work*/ Susana Onega. – Northcote House, the British Council, 1998.
206. Preston, Peter. Love Letter to London // *The Observer*. Sunday, 8 October, 2000. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.theguardian.com/books/2000/oct/08/biography.history> (дата обращения: 16.09.2011).
207. Rennison, Nick. *Contemporary British Novelists*/ Nick Rennison. – Routledge, 2005.
208. Saglam, Berkem. *Representations of London in Peter Ackroyd’s Fiction: “The Mystical City Universal”*/ Berkem Gurenci Saglam. – Edwin Mellen Press, 2012.
209. Sinclair, Iain. The Necromancer’s A to Z/ Iain Sinclair // *The Guardian*. – Saturday, 14 October, 2000. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.theguardian.com/books/2000/oct/14/history.peterackroyd> (дата обращения: 05.10.2012).

210. Stasio C. The Great Fire of London: Word and Image in Dickens and Ackroyd/
Clautilda deStasio // Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading. –
Unicopli, 2000. – P. 326-334.