

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМУНИТАРНО-  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

Кафедра английской филологии

**Выпускная квалификационная работа**

**ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА Р.Л.СТИВЕНСОНА  
«СТРАННАЯ ИСТОРИЯ ДОКТОРА ДЖЕКИЛА И МИСТЕРА ХАЙДА»**

*(филологическое обоснование к элективному курсу английского языка)*

Работу выполнила:  
Студент группы Z751/2  
направление 44.03.01  
«педагогическое образование»,  
Профиль «иностранный язык»  
Прибыткова Ольга Сергеевна

\_\_\_\_\_  
(подпись)

«Допущен к защите в ГЭК»  
Зав.кафедрой:

\_\_\_\_\_  
(подпись)

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20 \_\_\_\_ г.

Руководитель:  
канд. пед. наук, доцент кафедры  
английской филологии  
Романова Татьяна Николаевна

\_\_\_\_\_  
(подпись)

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	0
ГЛАВА 1.Предпосылки возникновения неоготического романа .....	5
1.1 Развитие жанров английской литературы на рубеже XIX-XX вв.....	5
1.2 Характерные черты и особенности восприятия неоготической литературы.....	11
Выводы по главе 1 .....	14
ГЛАВА 2.Жанровое своеобразие романа Р. Л. Стивенсона “Странная история доктора Джекила и мистера Хайда” .....	15
2.1 Эстетические принципы Р.Л. Стивенсона.....	15
2.2 Проблематика романа «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» .....	20
2.3 Жанровые признаки романа «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда».....	29
Выводы по главе 2.....	35
Заключение .....	37
Список литературы и источников .....	39

## Введение

Роберт Луис Стивенсон – английский (шотландский) писатель и поэт, вошёл в историю литературы как автор всемирно известного «Острова сокровищ» (*Treasure Island*, 1883).

Однако в его творчестве есть ещё одно произведение, которому исследователи творчества Р. Л. Стивенсона отводят особое место, подчёркивая его нравственно-философскую глубину, оригинальность художественного метода, включающего и детективный сюжет, и фантастику, и мистицизм, и углубленный психологизм. Это роман «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886).

В романе крайне интересен подход Стивенсона к исследованию темы противоположных начал добра и зла. За «странной» в полном смысле этого слова историей двух персонажей, окутанной загадочным и мистическим ореолом взаимосвязи знакомого и неведомого, науки и магии, с корнями, уходящими в алхимию, прослеживается глубокий философский, этический и психологический подтекст.

**Актуальность** исследования состоит в том, чтобы раскрыть роман Р. Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886) с точки зрения жанра готической литературы.

Творчеству Р. Л. Стивенсона в целом посвящено множество научных работ в литературе. Основное внимание исследователей концентрируется на романе «Остров сокровищ». В некоторых работах поднимается вопрос раскрытия Стивенсоном мотива двойственности в сфере подсознательного, подводящего к теме противоречия добра и зла в человеческой природе (Е. Е. Амелина, Л. Г. Дорофеева, Р. Л. Леонов, В. В. Набоков, И. В. Попова и др.). При этом отмечается, что идея двойников была заимствована писателем у Э. По («Вильям Вильсон», 1839) и Фёдора Достоевского («Двойник», 1846), оказавших на его творчество значительное влияние в целом. В других

исследованиях внимание отводится связи этой темы с романом Ф. Достоевского «Преступление и наказание», где главный герой также являлся противоречивой личностью (Е. Д. Сарычева, К. А. Тримасова и др.). О разработке темы двойника в «Джекиле и Хайде» писал ещё М. Урнов. Зарубежные исследователи Р. Кили и Д. Дейчис рассматривают вопрос эстетических принципов, которыми руководствовался Р. Стивенсон в своем творчестве. Э. Эйнер пишет о романтической традиции как неизменной составляющей творчества писателя. Авторы различных научных работ некоторым образом обозначают направление развития мотива двойничества в творчестве Стивенсона, его попытку художественно изобразить чередование добра и зла в человеческой душе, подходя к данной теме с разных сторон. Однако специального, отдельного исследования, посвящённого теме добра и зла в человеческой природе героев Р. Л. Стивенсона ещё не написано, что подчёркивает необходимость дальнейшего её изучения. Наличие этих аспектов характерны для готического романа.

**Объектом** исследования выступает роман Р. Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда».

**Предмет** исследования – жанровые характеристики готического романа в произведении Р.Л.Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда».

**Цель** дипломной работы – определить жанровую специфику романа «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда».

Данная цель достигается решением следующих **задач**:

- рассмотреть эстетическую составляющую творчества Стивенсона и историю создания романа «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда»;
- выявить жанровые составляющие такой разновидности литературного произведения как неоготический роман;

- проследить развитие мотива двойственности человеческой природы в истории неоготической литературы;
- проанализировать произведение на предмет наличия в нем жанровых признаков неоготического романа.

**Материалом** исследования послужил текст романа Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», а также дневники и статья писателя.

**Методами** исследования в данной работе являются культурно-исторический, герменевтический, социологический и психологический метод.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, выводов по каждой главе, заключения и библиографического списка.

В первой главе, опираясь на различные источники, дается определение жанр, рассматривается развитие жанров английской литературы XIX – XXвв., анализируются характерные черты жанра неоготической литературы.

Вторая глава посвящена роману Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда». В ней рассматриваются эстетические принципы написания романа, проблематика и жанровая характеристика произведения.

В заключении подводятся общие итоги проведенной исследовательской работы.

В конце работы приводится библиографический список.

**Практическая ценность** исследования заключается в том, что полученные материалы могут быть использованы для дальнейшей разработки вопросов, связанных с данной проблематикой, а также они могут быть использованы на занятиях по интерпретации текста и зарубежной литературы.

## **ГЛАВА 1. Предпосылки возникновения неоготического романа**

### **1.1 Развитие жанров английской литературы на рубеже XIX-XX вв.**

Дадим определение понятию литературного *жанра*.

Жанр – (от франц. *Genre* – род, вид) – форма, в которой реализуются основные роды литературы: эпос, лирика и драма, характеризующаяся теми или иными общими сюжетными и стилистическими признаками. Различают следующие литературные жанры: в эпосе – роман, повесть, рассказ, очерк, сказка, былина и др., в лирике – стихотворение, ода, элегия и др., в драме – трагедия, комедия, драма и др. Каждому жанру свойственно определенное "жанровое содержание" (тематика, проблематика, масштаб охвата изображаемого мира). Жанр может иметь типологические разновидности [1, с.14].

Рассмотрим исторические предпосылки развития жанров литературы на рубеже XIX – XXвв.

Британия в это время постепенно утрачивает свое могущество, уступая США и Германии. То же самое касается множества других сфер, например, промышленности и торговли, монопольного положения великой страны в них.

На смену уходящего викторианского века приходил век новый, наполненный противоречиями, нестабильностью, переменчивостью в политическом строе страны. Он был переломным в её истории, и это не могло не найти отражения в британском искусстве, в литературе времени, когда писатели стремились прийти к общему духовному началу. Однако главенствующее место в системе жанров по-прежнему занимал роман. Рассказ и драма так же, как и он, во многом преобразуются, по-новому дополняя и разворачивая события, описываемые в духе реализма. Символизм, эстетизм, декаданс, неоромантизм показывают читателю свое видение мира, реальность, образно акцентируя его внимание на проблемах борьбы, непрерывно происходящей внутри человеческой души. Новая литература наполнена глубоким психологизмом, внутренними исканиями, во

многим – драматичностью, разбавляемой горькой иронией. Происходит интеллектуализация литературы, и данные тенденции особенно отчетливо отражаются в английском романе.

Появление такого направления литературы, как **декаданс** (70е – 80е гг.) возникает вследствие кризиса западноевропейского гуманизма с присущими ему чертами общепринятой морали (в том числе с точки зрения религии) как образа мышления и жизненной философии.

Английские критики анализируют русские романы, выявляя общие черты с англоязычными произведениями, вдохновленные их идейностью и содержанием.

Мэтью Арнольд, известный английский публицист и критик, подчеркивает в своих работах тот факт, что на литературу его страны все меньшее влияние оказывает творчество французских писателей, и все больше – русских, чьи произведения заслуживают особого внимания и справедливо становятся известнее среди читателей разных стран мира[2, с. 17].

Большим влиянием среди декадентов пользовался писатель и критик Уолтер Пейтер, сторонник субъективизма в искусстве, которое рассматривалось вне этического содержания. Позицию эстетского субъективизма Пейтер противопоставлял реалистическому творчеству.

**Эстетизм**, также популярный в конце XIX в., придерживался принципов того, что самое главное и самое прекрасное, что должна отразить литература – красота.

Мораль в обществе всегда разная, ее принципы и ценности переменчивы, ей свойственны зависимые движения в течение времени, тогда как искусство и красота вечны, и ни одно из этих явлений не идет на поводу морали или чего-либо, свойственного общественным принципам. Красота и искусство стоят выше, они становятся протестом тому, в чем тонет общество, показывая и провозглашая новые идеалы. С точки зрения эстетизма даже в пороке можно увидеть нечто прекрасное. Как и символизм, эстетизм выступал против материальных ценностей, сосредоточивая внимание

читателя на чувствах и мыслях героев, на красоте мира. Эстеты обесценивали самодовольство викторианской эпохи, принципы позитивизма и натурализма, как философские течения, поддерживающие материальное начало, научное объяснение происхождения мира и человеческих чувств. Они считали подобные объяснения вульгаризированными и поверхностными, как и учение Ч. Дарвина [6, с. 74].

Порок героя, которому *все дозволено*, подразумевал собой смелость, воспевал безумство храбрости, демонстрировал виртуозный, искусный скандал. Недозволенное совершается как свободный выбор героя-гения. Эстетизму, отрицавшему познавательную функцию искусства, наряду с иррационализмом, культом подсознательного в творчестве, признанием приоритета интуитивного начала в искусстве, присущи сочетание религиозного скептицизма с мистикой, напоминающее о прерафаэлитях.

Своеобразие эстетизма в том, что он порочен, но «не греховен», находясь в сфере интеллектуально-чувственных, демонических соблазнов, вне рамок обыденной морали.

На становление эстетизма в английской литературе XIX в. оказывает влияние предшествующий ему символизм (60е гг.), в основе которого располагается модель двоемирия, а мир идей постигается исключительно интуицией. Символизм так же, как и эстетизм стал протестом натурализму с точки зрения философии. Стихи поэтов–символистов выражали бунт, демонстрируя противоречащие устоявшемуся образу общественной мысли идеи и мировоззрение.

Именно **символизм**, изначально зародившийся в творчестве французских писателей, стал основой декадансу, эстетизму и неоромантизму.

**Неоромантизм**, возникший как литературное направление конца XIXв., сочетал в себе идеи А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. Оба философа верили в образ *сверхчеловека*, способного владеть своей природой. Сверхчеловек – творец, могущественный, способный на риск и экстремальные проявления собственной сущности, эгоцентрик и мизантроп,

сосредоточенный на собственном внутреннем мире и смотрящей на человечество с презрением. Термин был введен Ф. Ницше словами героя – антиморалиста в произведении «Так говорил Заратустра» [2, с. 68].

А. Шопенгауэр прославлял веру в мистицизм, иррационализм, также противоречащие религии. В его работах интеллект и внутренний мир стали главными идеями, ценностями, к которым должен стремиться любой человек. Именно эти принципы могли сделать его свободным как личность. Одиночество, в котором каждый мог найти себя, было ключом к достижению внутренней свободы, рассматриваемой как высшая жизненная и нравственная ценность.

В основе творчества неоромантиков лежал романтический разлад между действительностью и мечтой. Однако, используя романтический метод, неоромантики существенно отличаются от своих предшественников – романтиков. Для неоромантического направления характерно не противопоставление обычным людям исключительных героев, а поиски идеала в самой действительности, «открытие» героя в обыкновенном человеке. Неоромантики полагали, что все зависит от угла зрения, под которым рассматривается действительность, от умения человека увидеть красоту и необычность окружающего его мира. Именно поэтому для неоромантиков характерен культ приключения, стремление к необычному. Неоромантизм показывает, как человек, сумевший увидеть окружающий его мир свежим взглядом, открывает в нем таинственное, необычное. Стремление к опасностям, авантюрам, к столкновению с трудностями и их преодолению делает, по мнению неоромантиков, жизнь человека яркой, насыщенной. Искусство не только приподнимает человека над будничностью деловой жизни, не только показывает ему чудесный мир фантазии, но и дает ему ключ к пониманию смысла жизни, требует от своего читателя изменения собственной жизненной позиции. Для неоромантизма характерен оптимизм, утверждение безграничности человеческих возможностей, борьба за духовную красоту человеческой жизни.

В.М. Толмачёв, рассматривая различные связи неоромантизма с романтизмом и реализмом, констатирует следующее: "Суммарно неоромантизм можно обозначить как антиромантический романтизм и связать с ним попытку усложнения идеализма, его определенной рационализации, устранения того, что принималось в XX в. за "слабые" стороны романтизма в XIX в...". Ученый понимает неоромантизм как "воспроизводство романтизма на новых (заведомо неромантических), глубоко личных основаниях". Мы же полагаем, что романтизм и "неоромантизм" представляют собой различные типы искусства, на что указывала еще в середине 80-х гг. в своей монографии "Стивенсон и английская литература XIX в." Н.Я. Дьяконова [14, с. 43].

Неоромантизм связан с традициями романтизма, но возникает в иную историческую эпоху: это эстетический и этический протест против дегуманизации личности и реакция на натурализм и крайности декадентства. Неоромантики верили в сильную, яркую личность, они утверждали единство обыденного и возвышенного, мечты и действительности. Согласно неоромантическому взгляду на мир, все идеальные ценности можно обнаружить в обыденной действительности при особой точке зрения наблюдателя, иными словами, если смотреть на нее сквозь призму иллюзии.

Известно, что характер культуры определяется картиной мира, а картина мира – пространственно-временной структурой. Романтический мир – двусферный мир: мир конечного и бесконечного, реальности и сверхреальности. Пространственная двусферность диктует структуру и семантику всех компонентов художественного мира и, следовательно, структуру всего романтического произведения. Неоромантический мир в основе своей – односферный мир. Как в реалистической культуре, это мир реальности. Высшая сфера – сверхреальная, мифологическая, по отношению к которой земная сфера объективна, – в неоромантической картине мира отсутствует. Благодаря этому конститутивному обстоятельству, неоромантизм несравненно ближе реализму, чем

романтизму. В отличие от романтиков, в творчестве неоромантиков идеальное не отдалено во времени и пространстве, а находится рядом, хотя и требует от человека особых усилий для обнаружения.

Неоромантизм неоднороден: в каждой стране, где он утвердился, он приобретал специфические черты. Английский неоромантизм представляет собой сложный феномен. Существование неоромантической литературы сочетается с почти полным отсутствием «чистых» писателей-неоромантиков. Термин «неоромантизм» в английской литературе связан с разработкой таких жанров, как приключенческий (Дж. Конрад, Хаггард, Киплинг), исторический (Л. Стивенсон), детективный (Г. К. Честертон, А. Конан Дойл).

Неоромантизм в творчестве Роберта Луиса Стивенсона проявился в необычайно драматических ситуациях, в обостренном психологизме, в фантастических элементах и экзотичности обстановки. Писателя интересуют нравственные проблемы. В их решении он опирается как на традицию Романтиков, так и в определенной мере на творчество Достоевского.

В читательской памяти Роберт Луис Стивенсон нередко оказывается автором одной книги. Называют имя Стивенсона и вслед за ним, как исчерпывающее его пояснение, — «Остров Сокровищ». Особая популярность «Острова Сокровищ» в школьной среде укрепила за произведением Стивенсона репутацию книги открытой и очень доступной, а за ее автором — славу литератора, пишущего для юношества. Между тем сложнейшие узлы многих литературных проблем на английской почве сходятся как прежде, так и теперь к творчеству Р. Л. Стивенсона. Стивенсоновский неоромантизм противопоставлен своекорыстию буржуазного бытия, измельчавшего, бесцветного, придушенного делячеством, как откровенным, так и сдобренным либеральной фразой. В то же время ему чужд декадентский скепсис, снобизм, упадочные настроения эстетов. Не мирится он и с установками натуралистов, с их практикой

поверхностного бытописательства и с демоническими воспарениями и эгоцентризмом романтиков.

Представители этого течения противопоставляли злу буржуазного общества веру в человека, в сильную яркую личность, способную на героический поступок. Неоромантики возрождают традицию приключенческой литературы и вносят в нее поэзию странствий, мечту о дальних странах. Герой у неоромантиков ищет настоящей увлекательной жизни в экзотических местах земли. Уход от серой прозы буржуазного существования был формой протеста против социального зла. Неоромантики создали красочный, удивительный мир сильных страстей и чудесных приключений. Они выражают протест существующим в обществе шаблонам, говорят об относительности добра и зла, заставляя читателя задуматься о новом понимании окружающей реальности, обратившись к своему внутреннему миру и внутренней борьбе двух противоположных начал, *темного и светлого*. Также это характерно и для такого жанра, как неоготический роман, что нельзя не отметить.

## **1.2 Характерные черты и особенности восприятия неоготической литературы**

Явление неоготики в английской литературе впервые возникло более двухсот лет назад. Предпосылкой к появлению этого направления стал готический роман, в свою очередь, возникший в конце XVIII в., в момент, когда человеку заново пришлось переосмыслить социальные ценности, свое место в мире [2, с. 34]. Происходит кризис рационализма в философии и классицизма как художественного стиля. Все то, что имеет научное и рациональное объяснение, ничем не выдающиеся строгие классические черты, также философия Декарта терпит крах: теперь общество привлекает иррациональное, неизвестное, неизведанное и находящееся за пределами понимания рассудка и научных канонов. Переломный в истории Англии

момент, когда политическая власть была значительно усилена, а сама страна провозглашена конституционной монархией, когда многие общественные ценности и принципы менялись, и привычными порядками пришлось пожертвовать для развития торговли. В то же время – поражение в войне в Америке (1775–1783) и его последствия для территорий Британии – все это привело к развитию новых мыслей, мировоззрений и позиций в обществе, теперь стремящемся к демократии и независимости как выражениям большей свободы.

Неоготическая литература появляется наряду с аналогичным архитектурным направлением. Первым произведением становится *Замок Отранто* (1764) Горация Уолпола, основоположником жанра. Действие в романе разворачивается в средневековом готическом замке – мрачном замкнутом пространстве, в котором обитает герой, заключенный в фатуме. Замок нагнетает ужас, становится мрачным предзнаменованием.

*Замок Отранто* становится шокирующим и популярнейшим произведением, тенденции которого перенимают многие писатели-последователи, начиная с конца XVIII в. Неоготическая литература становится самой популярной как в Англии, так и во всей Европе [3, с.121].

Мэтью Льюис своим произведением *Монах* (1796) расширяет границы готического романа. В произведении появляется оживший труп, каббалистические ритуалы, насилие, настоящее торжество и отсутствие границ сил зла.

Для хронотопа готического романа также характерен композиционный прием *история в истории* [1, с.56].

Среди тенденций развития неоготической литературы описываемого времени необходимо отметить то, что если изначально она существовала в жанре романа и повести, то в дальнейшем классики неоромантизма писали и в жанре готического рассказа.

Фокус внимания смещался на человеческий разум, его психологическое состояние. Грани реальности и безумия в произведениях

Э.По размыты, происходящее подобно кошмарному сну. Действие происходит в старом замке, сверхъестественные силы преобладают, обстановка нагнетается. Творчеству писателя был в высокой степени свойственен эстетизм. Именно его книги оказали значительное влияние на манеру написания произведений Роберта Льюиса Стивенсона и более поздних писателей, творивших в данном направлении.

## Выводы по главе 1

Рубеж XIX–XX вв. в истории Великобритании стал переломным моментом. Менялась роль политики и общественного мнения, происходили потери колоний, страна утрачивала свое могущество. Несмотря на относительно небольшой временной промежуток, начиная с 1870 – 1914 гг., этот период является качественно новым этапом развития литературы.

Английский литературный процесс второй половины XIXв. – начала XXвв. характеризуется разнообразием течений (реализм, символизм, эстетизм, декаданс, «литература действия» и др.).

На рубеже веков социально-бытовое начало в литературе начинает сменяться философско-интеллектуальной, духовно-личностной проблематикой. Неоромантик Р.Л. Стивенсон поднимают нравственный вопрос относительности добра и зла, борьбы двух начал в каждом человеке, создавая удивительный мир, полный сверхъестественного и магических чар.

Явление неоготики в английской литературе впервые возникло более двухсот лет назад. Предпосылкой к появлению этого направления стал готический роман – жанр, имеющий определенную проблематику композицию и хронотоп.

В творчестве Р. Л. Стивенсона неготический роман занимает важную роль. Книга *«Странная история доктора Джекила и мистера Хайда»* становится произведением, демонстрирующим протест общественно-устоявшимся принципам и заставляющим читателя задуматься о природе добра и зла, о риске во имя идеи.

## ГЛАВА 2 Жанровое своеобразие романа Р. Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда»

### 2.1 Эстетические принципы Р. Л. Стивенсона

М. Урнов в книге *«Роберт Луис Стивенсон (Жизнь и творчество, 1951)»* приводит подробное описание эстетических принципов, которыми руководствовался Р. Л. Стивенсон в создании своих произведений.

М. Урнов, обращаясь к различным исследованиям литературы неоромантиков, доказывает, что эстетизм, по мнению Стивенсона, не является самоцелью литературного искусства. Эстетизм в его творчестве – важная составляющая, использованная для достижения цели совершенствования техники и стиля изложения. Эстетическая теория Стивенсона во многом неоднозначна, противоречива. Стивенсон неоднократно говорил о том, что в действительности жизнь уродлива и горька, а произведение искусства ясно и определено. И эта ясность, правдивость изображения жизненных явлений, создания определенной атмосферы и настроения достигается благодаря эстетизму. Неприятие жизни Стивенсоном было отражено во множестве его работ.

В автобиографичных работах (*«Воспоминания о самом себе»* и *«Книги, оказавшие на меня влияние»*) Стивенсон говорит о том, что с самых ранних лет интересовался литературой и всегда был необыкновенно начитанным, стремился быть в курсе литературных новостей. Среди множества авторов он особенно выделяет Шекспира – его произведения имели большой отклик в творчестве Стивенсона, благодаря Шекспиру зародился интерес к двойственности природы личности человека [19, с. 2].

Стивенсон с юных лет старался подражать Хэзлиту, Лембу, Вордсворту, сэру Томасу Брауну, Дефо, Готорну, Монтеню, Бодлеру и Оберману, многим знаменитым литераторам разных стран и эпох. Подражание было у него сознательным, оно стало личной установкой, он считал, что это – лучший способ научиться писать по-настоящему хорошо.

Однако, самобытности, по мнению автора, научиться нельзя, самобытным надо родиться.

В произведениях Стівенсона нельзя не заметить изощренности слога, осторожности в выборе слов и способов описания явлений и людей. Он непрерывно работал над собой, часами оттачивая мастерство письма, благодаря чему обрел идеальное чувство гармонии и ритма, меры. Со временем он выработал собственную, узнаваемую технику письма. Автор стремился к совершенству формы, ориентируясь на высокие образы, чего ему удалось достичь [8, с. 18].

Стівенсон и романтика сами собою соединяются в читательском представлении, его личность и творчество овеяны духом романтики. Шотландская родословная, уходящая корнями в глубь национальной истории, стремление к путешествиям, близость к морю как семейная традиция, стойкость и мужество перед лицом смертельной опасности, книги, насыщенные приключениями, – многое в этом писателе способно воспламенить романтическое воображение.

Своеобразие его авторской позиции выразилось в поиске нравственного аспекта в поиске правды, пусть даже он содержал противоречие эстетизму.

Он считал, что писатель обязан видеть в жизни хорошее, добро и красоту, уметь показать их отчетливо, позволив читателю увидеть мир своими глазами. Писателю также не следует с беспощадной точностью изображать темные стороны жизни – добро и зло независимо от этого находятся в непрерывном взаимодействии.

Субъективное начало в подходе к созданию произведений имело высокий потенциал для Стівенсона. «...Всякое произведение искусства прежде всего повествует об авторском отношении к предмету...», — утверждал писатель. Литература не должна была способствовать переустройству общества, но имело важное значение в определении нравственных его принципов [1, с. 45]. Писателю были близки эстетские

теории У. Пейтера и О. Уайльда, писателя-современника, оказавшего большое влияние на его творчество. У. Пейтер считал, что подлинно ценностные элементы прекрасного следовало искать в индивидуальном восприятии явлений и его передачи, разница между содержанием и формой должны быть сведены к минимуму. Ценность любого творчество выражается в идее создания *искусства ради искусства*, а писатель должен быть одержим жаждой красоты, чтобы быть в достаточной степени убедительным, правдивым в своем стремлении описывать индивидуализированное, нетипичное восприятие окружающего.

Идеи Пейтера были развиты Оскаром Уайльдом. В 1882 г. он опубликовал лекцию «Возрождение английского искусства», где говорил о независимости искусства от жизни. Квинтэссенцией эстетских идей Уайльда явилось его эссе «Упадок искусства лжи» (1889). Являясь противником эстетики натурализма, Уайльд выступал против «чудовищного культа фактов». Однако он стремился исключить также социальное содержание искусства: «Мы вовсе не хотим, чтобы нас терзали и доводили до тошноты повествованиями о делах низших классов». Вопрос о взаимоотношении искусства и жизни решался Уайльдом с субъективно-идеалистических позиций: «Жизнь — очень едкая жидкость, она разрушает искусство как враг, опустошает его дом!.. Искусство никогда ничего не выражает, кроме себя самого. Вот основной принцип моей новой эстетики...»

Наглядное отражение сложившихся эстетических принципов содержит статья Стивенсона «Скромное возражение» (1884). Именно здесь мы встречаем высказывание Стивенсона относительно контраста между искусством и жизнью, которое звучит как своего рода парадокс: «Жизнь чудовищна, неопределенна, нелогична, резка и горька, в отличие от нее произведение искусства ясно, определено, сдержанно, разумно, плавно и лишено грубой силы». Далее писатель поясняет: «Роман, являющийся произведением искусства, существует не потому, что он обладает сходством с жизнью, но благодаря своему неизмеримому от нее отличию...» [2, с. 23] .

Стивенсон в своих произведениях действительно часто убегает от действительности в более прекрасный и совершенный мир, уводя за собой читателя и показывая лучшие стороны жизни, не всегда очевидные в повседневности.

Стивенсон, как и Уайльд, иногда тяготел к парадоксальному заострению своих мыслей. «Великий романтик — праздный ребенок», — таков один из ключевых выводов статьи «Разговор о романтике» (1882).

Их неприятие реальности определяет роль писателей в литературе неоромантизма и неоготики.

Романтический роман, по мнению Стивенсона, включал в себя поэтику обстоятельств, заложником которых часто становился главный герой. Характеры в данном случае второстепенны. Однако позже он все чаще размышляет над сложностью человеческой личности, в чем читатель может убедиться благодаря роману «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда». Стивенсон писал: «...как сложна человеческая натура... в одном и том же человеке соседствуют и упорно сохраняются вопиющие слабости и ослепительные достоинства» [3, с.134]. Тема расщепления личности, затронутая в романе, раскрывает данное утверждение с непривычных для читателя сторон. Писатель со временем все чаще обращается к эстетике трагического, однако он никогда не терял интереса к динамическим сюжетам. Эти традиции также отражены в романе, которому посвящена данная работа.

Р. Л. Стивенсон – основоположник и теоретик английского неоромантизма, провозгласил отказ от духовной инерции и нравственных шаблонов. Именно ему принадлежат слова: "Будем по мере сил учить народ радости. И будем помнить, что уроки должны звучать бодро и воодушевленно, должны укреплять в людях мужество". Свои эстетические воззрения Стивенсон изложил в статье "Скромное возражение", которая явилась откликом на полемику по проблеме развития романа между Генри Джеймсом и Уолтером Безантом. Отвергая "схему" романтической

литературы XIX века, он считал, что герой не должен быть исключительной личностью, которую непременно растаптывает общество; его персонажи стремятся отыскать родственную среду, они облечены одухотворенностью, богаты на чувства, но никогда не изолированы от реальной почвы. Стивенсон мечтал о сплаве "реалистического и идеального" в искусстве (статья "Замечание о реализме").

Творческий путь Стивенсона – дорога странствий и лишений, которые он, несмотря на слабое здоровье, преодолевал с завидным упорством, взяв в качестве жизненной заповеди собственную балладу "Вересковый мед", призывающую к жизнелюбию и оптимизму.

Однако особое внимание заслуживает произведение «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда». Писатель создает его после прочтения *Преступления и наказания* Ф. Достоевского. Как и в романе русского писателя, в центре внимания читателя находится борьба двух человеческих начал – добра и зла. Доктор Джекил, проведя в лаборатории опасный эксперимент, чтобы оставить в себе только доброе и нравственное начало, создает мистера Хайда, чьи поступки ужасны и жестоки. Это приводит к гибели, самоубийству главного героя – он понимает, что Хайд – его собственная темная часть личности, и остановить ее может только он сам. Герой рискует и теряет все. Данное произведение относится к неоромантизму, готической литературе потому, что оно переполнено глубоким психологизмом, внутренними исканиями, мрачностью, нагнетанием обстановки, сюжет разворачивается в замкнутом лабиринте, а лаборатория, в которой происходит нечто сверхъестественное, олицетворяет скрываемую от общества темную сторону личности Джекила. Произведению свойственен мрак, напряжение, нагнетание обстановки, приводящей к трагичному исходу.

## 2.2 Проблематика романа «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда»

Роман был написан в 1885 г. и стал попыткой переосмысления традиционного для романтиков мотива двойников (доппельгенгеров) в жанре зарождающейся фантастики. По словам Р. Л. Леонова, Стивенсон соединяет в романе философские размышления и развлекательное чтение.

Вторая половина XIX в. – время, когда был создан роман «Странная история...», – представляет особый интерес для исследователей как важный переломный период и в социально-историческом, и историко-литературном аспектах. На этом этапе происходят существенные изменения во многих литературных явлениях. Среди прочего, это относится и к указанному мотиву двойничества, представляющему собой ни что иное, как развитие темы добра и зла и духовной природе человека. Если в романтизме эта проблема зачастую решалась на уровне фантастики, выступающей средством познания жизни – расщепленного, раздвоенного мира, то в литературе конца XIX – начала XX вв. эта тема становится элементом психологической характеристики раздвоенного сознания персонажа.

Под непосредственным впечатлением от романа «Преступление и наказание» Стивенсоном был написан психологический этюд «Маркхейм» (1884), более известный нашему читателю под названием «Убийца». От «Маркхейма» открылся прямой путь к повести «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда».

Фэнни Стивенсон, жена писателя, подвергла критике черновой вариант романа, в котором Джекил с самого начала был показан как дурной человек, и превращение в Хайда имело «одну цель – маскировку». Фэнни будто бы указывала на то, что у Стивенсона вышла очередная история с преступлением вроде «Маркхейма», а ему стоит писать аллегорию о «дobre» и «зле». В итоге Стивенсон переписал всю историю заново в том виде, в каком она и вышла в свет в 1886 г.

Тема раздвоения личности, совмещения в одном человеке поражающих воображение крайностей Добра и Зла настолько занимала мысли Стивенсона, что он как бы проиграл её в двух вариациях. Первой была написанная совместно с Хенли пьеса «Церковный староста Броди» (1880), где использовалась реальная история о том, как всеми уважаемый краснодеревщик Броди попал на виселицу за то, что в ночное время предпринимал дерзкие грабежи и кражи со взломом. Двойная деятельность почтенного ремесленника полностью отражала представления Стивенсона о роковой двойственности человеческой природы, о нераздельном сочетании в ней добра и зла.

Это напрямую касается персонажей произведения, анализируемого в данной работе: участники пары Джекил/Хайд отличаются тем, что оба её представителя не лишены разума и имеют свойство затуманивать ум другой своей половине пространными рассуждениями, которые, однако, не лишены смысла. Хайд имеет огромное воздействие на Джекила, однако несмотря на все его усилия, в итоге оба погибают. То есть настоящая личность в любом случае одерживает верх. Ибо именно она изначально запрограммирована в сознании человека с рождения, и какая бы личность ни появлялась «по соседству» с изначальной, ей все равно суждено быть уничтоженной, а порой и забытой.

В докторе Джекиле скрывается возможность превращения, перенятая Стивенсоном из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», но представленная иначе. Самолюбивый герой Достоевского находит в себе силы, чтобы спастись «от слишком яркого сознания своего унижения», а герой Стивенсона в своей жажде познания самого себя так и не смог остановиться, ведь он находил весьма интересным свое перевоплощение в мистера Хайда [7, с.32]. «Я был сам собой и когда, отбросив сдержанность, предавался распутству, и когда при свете дня усердно трудился на ниве знания или старался облегчить чужие страдания и несчастья», – признается Джекил. Писатель здесь, безусловно, вступает в полемику с

Ф. М. Достоевским и проигрывает, поскольку нет ничего нового в таком подходе: оно старо как мир, поскольку большинство вероучений именно так и трактуют концентрацию зла [4, с.153]. Церковь тысячи лет утверждала догмат первородного греха, который являлся олицетворением животного начала в человеке. По мнению И. В. Поповой, «...религиозные деятели по мере сил пытались обуздать инстинктивную составляющую личности при помощи качеств, присущих разуму: воли, любви, сострадания, т.е. тех свойств, которые не встречаются у животных [5, с. 324]. Мистер Хайд же своим появлением на свет нарушает не только физический закон сохранения массы (он становится больше, чем доктор Джекил), но и противоречит первооснове религии, оставаясь человеком, но обладая чертами животного».

На протяжении жизни Стивенсона сопровождало ощущение, что между моралью, официально декларируемой, и моралью, реально практикующейся, зияет огромная и глубокая пропасть. Если бы общество не смотрело с таким лицемерным ужасом на естественные влечения и вожеления людей, им не нужно было бы скрывать свои инстинкты и поступки, не приходилось бы загонять глубоко внутрь свои естественные стремления, которые тем самым не принимали бы извращенной от постоянной маскировки формы.

В романе Роберта Льюиса Стивенсона «Странная история...» мастерски слиты воедино две идеи – предостережение об опасности научных исследований, лишённых нравственно-этических оснований, и исследование сущности Добра и Зла в человеческой природе [7, с. 24].

Цель Р. Л. Стивенсона заключалась в том, чтобы «фантастическая драма разворачивалась в присутствии заурядных здравомыслящих людей», в знакомой читателям обстановке, на фоне холодного лондонского тумана, уродливых домов, серьезных пожилых джентльменов, потягивающих выдержанный портвейн, семейных адвокатов и преданных дворецких, на фоне скрытых пороков, таящихся за стенами богатых особняков, в одном из которых живет Джекил, холодных рассветов и щёгольских кебов.

В исследуемом романе Стивенсон решает нравственно-психологические проблемы. Это, прежде всего, проблема соотношения добра и зла в человеке, и, как следствие, вытекающая отсюда проблема преступления и наказания. Для этого писатель применяет форму своеобразного диалога героя с двойником.

Эта аллегорическая художественная форма раздвоившейся личности воспроизводит соответствующую жизни психологическую драму, происходящую в одном и том же человеке. Речь здесь идет об основной двойственности человеческой природы, из-за которой мы боимся взглянуть прямо в глаза.

Двойственность вводится писателем именно в сферу морали. Н. А. Дьяконова считает, что источником представлений Стивенсона о двойственности человеческой природы является христианское учение о душе, которая всегда выступает полем борьбы двух начал – божественного и дьявольского, духовного и плотского, изначально греховного и подлежащего укрощению и подавлению, иначе говоря, Добра и Зла. Писатель стремится проникнуть в загадочные области души человека, чтобы показать «два лика, и оба искренние». Стивенсон, описывая своих персонажей с их противоречивым бытием, сочетающим в себе и добро, и зло, применяет приёмы двойственного изображения. Однако для писателя это качество, присущее каждому человеку изначально.

Стивенсон предлагает читателю чёткое и убедительное описание событий, излагая его словами скучных лондонских джентльменов. Однако с этим описанием контрастируют малопонятные, туманные и какие-то зловещие намёки на аморальные поступки и гнусный разврат где-то за границами изображаемого. Таким образом, с одной стороны, перед читателем предстаёт «реальность», с другой стороны – «мир кошмара».

Аттерсон, нотариус Джекила – добропорядочный, сдержанный, приятный, надежный, прямой и решительный человек. То, что подобные ему люди считают реальным, читатель тоже неизбежно сочтет реальным.

Друг Аттерсона, Энфилд, назван в романе «далеко не впечатлительным». Это крепкий молодой человек, откровенно скучающий. Именно неодолимая скука и сводит его с Аттерсоном.

Филантроп и учёный доктор Генри Джекил, придя к неутешительному выводу о двойственности своей природы («...назвать каждую из них своей я могу только потому, что и та и другая равно составляют меня...» [12, с. 507]), начинает искать средство разъединить части своей души. Его представление о человеке как о целом терпит крушение и завершается трагедией человека, потерявшего себя. В отличие от Маркхейма, героя одноименной повести, который был готов признать в себе одновременное существование сил Добра и Зла и покориться им, Джекил надеется перехитрить природу, загнав каждую из этих сил в отдельное тело.

Он стремится отделить от человеческой природы её злую составляющую, для того, чтобы оставшаяся добрая часть могла беспрепятственно вершить свой земной путь, сея добро. Джекил изобретает лекарство, под действием которого становится способен превращаться в злобного негодяя – мистера Хайда. И под этим именем доктор Джекил удовлетворяет свои низменные страсти. Однако эти развлечения заканчиваются убийством сэра Кэрю, совершённым Хайдом в припадке животной ярости. Этот поступок Хайда отрезвляет Джекила, который принимает решение навсегда расстаться с двойной жизнью [6, с.218]. Но организм доктора уже настолько привык к превращениям, а лучшая сторона его природы настолько ослабла, что лекарство, ранее дающее возможность Джекилу вновь становиться самим собой, сначала перестает действовать, а затем и вовсе заканчивается. Причём новый состав доктору получить не удаётся, несмотря на все его старания.

Джекил так и остаётся Хайдом, преследуемым законом за совершённое убийство и вынужден принять яд.

Всё это становится понятно из серии записок, оставленных нотариусу Аттерсону разными людьми, включая и самого Джекила.

Подобная повествовательная форма часто использовалась Стивенсоном в циклах новелл «Алмаз раджи» (The Rajah's Diamond, 1878) и «Клуб самоубийц» (The Suicide Club, 1878).

Стивенсон заставляет поверить в реальность повествования читателя, который с увлечением следит за развитием сюжета. Разумеется, изначальная цель доктора Джекила благородна. Он готов подвергнуть себя медицинскому эксперименту, опробовав изобретённый им препарат на себе. Джекил пишет в письме Аттерсону: «Я начал осознавать глубже, чем кто-либо осознавал прежде, всю зыбкую нематериальность, всю облачную бесплотность столь неизменного на вид тела, в которое мы облечены. Я обнаружил, что некоторые вещества обладают свойством колебать и преобразовать эту мышечную оболочку, как ветер, играющий с занавесками в беседке. Я знал, что опыт легко может кончиться моей смертью: ведь средство, столь полно подчиняющее себе самый оплот человеческой личности, могло вовсе уничтожить призрачный ковчег духа, который я надеялся с его помощью только преобразить, – увеличение дозы на ничтожнейшую частицу, мельчайшая заминка в решительный момент неизбежно привели бы к роковому результату. Однако соблазн воспользоваться столь необыкновенным, столь неслыханным открытием в конце концов возобладал над всеми опасениями» [5, с. 512].

Джекил описывает, как стремление скрыть свои юношеские развлечения переросло в пагубную привычку к двойной жизни. «Таким образом, я стал тем, чем стал, не из-за своих довольно безобидных недостатков, а из-за бескомпромиссности моих лучших стремлений – те области добра и зла, которые сливаются в противоречиво двойственную природу человека, в моей душе были разделены гораздо более резко и глубоко, чем они разделяются в душах подавляющего большинства людей». Его научные занятия, тяготевшие к области мистического и трансцендентного, в конце концов привели его к уяснению той истины, «что человек на самом деле не един, но двоичен».

Ужасный медицинский эксперимент Джекила оказался успешен: Эдвард Хайд стал *единственным среди всего человечества воплощением зла*. Однако мораль Джекила не может быть признана безупречной. Он представляется лицемером, тщательно скрывающим свои пагубные страсти. В некотором роде он злопамятен, поскольку даже в критический для него момент вспоминает о научных спорах с доктором Лэньоном, которого он так и не простил за расхождение во взглядах.

И всё же, несмотря на это, становится безумно жаль этого привлекательного и смелого человека, поставившего на карту всё: доброе имя, состояние, рассудок, здоровье, самую жизнь – и в результате проигравшего.

Лекарство, изобретённое Джекилом, действует не только на тело, но и на душу доктора. Доктор надеялся избавиться от зла в собственном теле, но в итоге избавился от добра в душе. Сам Джекил разъясняет, что он слишком долго и интенсивно подавлял в себе злые инстинкты, – поэтому они и вырвались наружу, материализовавшись в облике отталкивающего Хайда [14, с.30].

Зла в душе Джекила было меньше, чем добра, поэтому Хайд получился subtilнее Джекила. Но понемногу Хайд становится крупнее и выше ростом, поскольку зло начинает побеждать добро. Выходит, что проводить резкую границу между душой и телом, задаваясь вопросом, что первично, а что вторично, – бессмысленно. Душа и тело, материальное и духовное, Добро и Зло – всё это единое сущее, неразрывно связанное в природе человека.

Следует подчеркнуть важное обстоятельство: противостояние Добра и Зла в нравственно-ценностном пространстве романа Стивенсона превращается в конфронтацию добродетели и зла. При этом добродетель нисколько не указывает на поиск или способ достижения абсолютного добра, а остаётся самоцелью, самодостаточной ценностью для доктора Джекила [12, с. 359].

Эта невозможность разрешить назревший внутренний конфликт между Духом (или совестью, данной каждому человеку, взывающей к Истине и добру) и греховностью (злым началом, свойственным падшей природе человека) путём покаяния приводит героя к трагическому раздвоению личности.

Это раздвоение может быть разноликим, порождая разные типы двойственности. В классическом варианте человек может стать лицемером, если его истинным выбором становится зло, предопределяющее его внутреннюю жизнь и его настоящее лицо, а внешние поступки и речи становятся только прикрытием, обманом для окружающих. Цельность личности в этом случае обеспечивается конкретностью ценностного выбора, и, в сущности, внутреннего противоречия в человеке нет. Внешнее для лицемера формально, внутреннее – истинно. Здесь нельзя говорить о двойничестве в контексте исследуемой темы.

Гораздо более драматическим типом двойственности, или, точнее говоря, двойничества, является ценностно-осознанное отношение человека к двум началам внутри себя и необходимость выбора между ними. Один путь – возненавидеть в себе грех и Зло как таковое и возлюбить Добро как Абсолют – вне себя и в себе. Тогда это будет путь борьбы с двойником в себе – отрицание его прав на равноправие во внутреннем пространстве личности. Ядром личности в этом случае становится совесть, предопределяющая поступки. И тогда жизнь для человека становится постоянной борьбой с собой, со своим греховным началом.

Именно этот сюжет борьбы представлен в романе «Странная история...», когда Джекил, осознав в себе тёмное греховное начало, понимает его пагубность и старается его преодолеть, избавиться от зла в себе. И для этого доктор избирает путь медицинского эксперимента, чтобы, отделив злое начало и олицетворив его в другой личности, тем самым освободить себя от двойственности и необходимости борьбы со злом в себе: «Если бы только, говорил я себе, их можно было расселить в отдельные тела,

жизнь освободилась бы от всего, что делает ее невыносимой; дурной близнец пошел бы своим путем, свободный от высоких стремлений и угрызений совести добродетельного двойника, а тот мог бы спокойно и неуклонно идти своей благой стезей, творя добро согласно своим наклонностям и не опасаясь более позора и кары, которые прежде мог бы навлечь на него соседствовавший с ним носитель зла» [13, с. 508].

Таким образом, Стивенсон создаёт наглядный образ раздвоения и постепенной победы Зла над Добром не только в душе, но и в теле человека. По мнению Р. Л. Леонова, «...Тайна зла в человеке – в этой глубокой его сопряженности с добром, – и разум, и совесть, и свобода во многих людях присутствует, нам дано как бы видеть человека глубже духовного раздвоения его. Зло в человеке имеет, таким образом, корень в темной самости, которая и есть действие...».

В повести Р. Л. Стивенсона преобладает внутренний психологический конфликт человека. В «Странной истории...» Стивенсона доктор Джекил самостоятельно осознаёт степень своей вины, сам осуждает и сам наказывает себя [12, с.36].

В современный английский язык сочетание «Jekyll and Hyde», обозначающее противоречивое единство добра и зла в одном человеке, вошло благодаря важной сцене, впечатление от которой никогда не потускнеет. Это сцена превращения Джекила в Хайда, и её воздействие усиливается тем, что раскрывающий тайну рассказ о превращении приводится в письмах уже после того, как хронологическое повествование подошло к концу и найдено мёртвое тело Хайда.

### 2.3 Жанровые признаки романа «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда»

Ранее нами было сделано предположение о том, что в романе «*Странная история доктора Джекила и мистера Хайда*» присутствуют мотивы неоготической литературы. Ему свойственны такие черты, как нагнетание обстановки, стремление вызвать у читателя чувство страха, изображение в мрачных тонах, насыщенность произведения магическими животными и существами (летучие мыши, черные кошки, вороны). Герой в готическом романе является заложником обстоятельств, действие протекает в замке, на кладбище или даже в квартире, представляющей собой некий лабиринт, замкнутый круг, в котором оказался главный герой произведения. В произведении имеют место странные звуки, символизм, тени, отбрасываемые описываемыми предметами или людьми. Часто хронотоп представляет собой композицию рассказ в рассказе (история в истории), поскольку есть некая предыстория, описывающая прошлый опыт главного героя, приведший к описываемым в настоящем времени последствиям. Чувство тревоги пронизывает произведение, написанное в данном жанре. Герой заключен в фатуме, в романе и мире, иллюстрируемом им, царят свои законы, выходящие за рамки привычной для читателя реальности.

Рассмотрим роман Р. Стивенсона с точки зрения наличия в нем признаков жанра готического романа и их роли в создании определенного настроения и передачи идеи, авторского замысла.

Первые страницы романа содержат мрачные, насыщенные эстетизмом описания действительности, плавно подводящие читателя к ужасающим его событиям, в нашем случае – к истории об убийстве человека личностью – допфельгенгером. Приведем пример одного из таких описаний:

*«И наконец его терпение было вознаграждено.*

*Был ясный, сухой вечер, холодный воздух чуть покусывал щеки, улицы были чисты, как бальные залы, фонари, застывшие в неподвижном воздухе, рисовали четкие узоры света и теней. К десяти часам, когда закрылись магазины, улочка совсем опустела, и в ней воцарилась тишина, хотя вокруг все еще раздавалось глухое рычание Лондона. Даже негромкие звуки разносились очень далеко, на обоих тротуарах были ясно слышны отголоски вечерней жизни, которая текла своим чередом в стенах домов, а шарканье подошв возвещало появление прохожего задолго до того, как его можно было разглядеть. Мистер Аттерсон провел на своем посту несколько минут, как вдруг раздалась приближающиеся шаги, необычные и легкие»[21, с. 18].*

Мы видим, что действие разворачивается ночью. Улицы пусты, тишину нарушают только далекие звуки, доносящиеся из чьих-то домов, находящихся на другой стороне улицы. Фонари отбрасывают светотень, рисуя узор. Все магазины уже закрыты, мистер Аттерсон невольно опасается любого внезапного блика или приближающегося шага перед встречей с мистером Хайдом. Все это нагнетает ужас, вызывает чувство тревоги у читателя, а значит, усиливается желание узнать, что будет дальше.

Действие разворачивается в характерном для готического романа ключе.

*«Нотариус несколько минут продолжал стоять там, где его оставил мистер Хайд, и на лице его были написаны тревога и недоумение. Затем он повернулся и медленно побрел по улице, то и дело останавливаясь и потирая рукой лоб, точно человек, не знающий, как поступить. Быть может, задача, которую он пытался решить, вообще не имела решения.*

*Мистер Хайд был бледен и приземист, он производил впечатление уроды, хотя никакого явного уродства в нем заметно не было, улыбался он крайне неприятно, держался с нотариусом как-то противоестественно робко и в то же время нагло, а голос у него был сильный, тихий и прерывистый все это*

*говорило против него, но и все это, вместе взятое, не могло объяснить, почему мистер Аттерсон почувствовал до того ему неизвестное отвращение, гадливость и страх.*

*- Тут кроется что-то другое! в растерянности твердил себе нотариус. Что-то совсем другое, но я не знаю, как это определить. Боже мой, в нем нет ничего человеческого! Он более походит на троглодита. А может быть, это случай необъяснимой антипатии? Или все дело просто в том, что чернота души проглядывает сквозь тленную оболочку и страшно ее преображает? Пожалуй, именно так, да-да, мой бедный, бедный Гарри Джекил, на лице твоего нового друга явственно видна печать Сатаны» [21, с. 23].*

Данный фрагмент наглядно показывает то, как привычная для человека действительность постепенно нарушается появлением неизвестного, псевдочеловеческого существа, наводящего ужас на мистера Аттерсона, чей внутренний монолог также представлен неслучайно. Понимая, что это существо, имеющее дьявольскую природу, живет с его другом, Генри Джекилом, герой испытывает неподдельную жалость и тревогу, спеша узнать правду и предостеречь доктора.

Более того, портрет мистера Хайда представлен в мрачных красках. Он бледен, подозрителен, закрыт, даже разговаривает ломаным голосом, иногда вовсе сводящимся к шепоту. Данное описание символично с точки зрения жанра. Далее автор добавляет, что не только Аттерсон видит в Хайде нечто зловещее, ненормальное:

*«Они сходились только в одном: у всех, кто его видел, оставалось ощущение какого-то уродства, хотя никто не мог сказать, какого именно.»*

Доктор Джекил описан как противоположность Хайда:

*«Доктор Джекил не был исключением из этого правила, и теперь, когда он расположился по другую сторону камина крупный, хорошо сложенный, молоджавый мужчина лет пятидесяти, с лицом, быть может, не совсем*

*открытым, но, бесспорно, умным и добрым, вы легко заключили бы по его взгляду, что он питает к мистеру Аттерсону самую теплую привязанность.» [21, с. 25].*

Он выглядит спокойным и добрым, вызывает приятное впечатление, доверие у читателя, в отличие от своего антипода.

Автор сопоставляет портреты двух противоположных героев и в дальнейшем эпизоде:

*«И клерк, положив листки рядом, принялся тщательно их сравнивать. Благодарю вас, сэр, повторил он затем и вернул оба листка нотариусу. Это очень интересный автограф.*

*Наступило молчание, а потом мистер Аггерсон после некоторой внутренней борьбы внезапно спросил:*

*- Для чего вы их сравнивали, Гест?*

*- Видите ли, сэр, ответил тот, мне редко встречались такие схожие почерки, они почти одинаковы только наклон разный.*

*- Любопытно, заметил Аттерсон» [21, с. 28].*

Их почерки оказываются одинаковыми – разве что их наклон противоположен.

Данный фрагмент наводит читателя на размышления о двойственности личности одного и того же человека. Наклон символичен – он выступает отражением психологического портрета человека, одновременно сочетающего в себе противоположные (как стороны наклона подчерка) начала, добра и зла.

В романе встречается отсылка на прошлое Джекила как негативный опыт, последствия которого он должен вынести сам. Джекил винит себя в том, что с ним происходит. Он сознательно пожинает плоды собственной ошибки, о которой не хочет говорить даже близкому другу:

*«Я ни в чем не виню нашего старого друга, писал Джекил, но я согласен с ним: нам не следует больше встречаться. С этих пор я намерен вести*

*уединенную жизнь не удивляйтесь и не сомневайтесь в моей дружбе, если теперь моя дверь будет часто закрыта даже для вас. Примиритесь с тем, что я должен идти моим тяжким путем. Я навлек на себя кару и страшную опасность, о которых не могу говорить. Если мой грех велик, то столь же велики и мои страдания. Я не знал, что наш мир способен вместить подобные муки и ужас, а вы, Аттерсон, можете облегчить мою судьбу только одним: не требуйте, чтобы я нарушил молчание.»[21, с. 30]*

Таким образом, автором создается особый хронотоп, проходящий через настоящее и прошлое героя, содержащий композицию *история в истории*, что становится предпосылкой к дальнейшему развитию событий в судьбе Джекила. Заключительной главой произведения становится исповедь Джекила (*Henry Jekyll's Full Statement of the Case*), в которой он подробно описывает события, заставившие раскаяться, которые привели его к самоубийству, единственному способу остановить ужасные деяния Хайда. В своем письме Аттерсону он рассказывает всю свою историю с самого начала, описывает чувства, размышления и сложно-контролируемые желания, которые побудили его создать собственного двойника, исполняющего исключительно деструктивные побуждения души Джекила. Это позволило бы ему сохранить лучшие свои качества, успокоило постоянно противоречивые стремления души.

Но он не мог подумать, что Хайд окажется настолько сильным и непримиримо жестоким, способным на ужасные поступки, даже убийство. Он не подозревал, что все пойдет настолько далеко, однако, отдавал себе отчет в том, что может погибнуть в процессе проведения эксперимента. Но, как и любого ученого, его привлекала идея открытия, эксперимента, уникального в истории науки.

*«Следовательно, достаточно будет сказать, что я не только распознал в моем теле всего лишь эманацию и ореол неких сил, составляющих мой дух, но и сумел приготовить препарат, с помощью которого эти силы*

*лишались верховной власти, и возникал второй облик, который точно так же принадлежал мне, хотя он был выражением и нес на себе печать одних низших элементов моей души.*

*Я долго колебался, прежде чем рискнул подвергнуть эту теорию проверке практикой. Я знал, что опыт легко может кончиться моей смертью: ведь средство, столь полно подчиняющее себе самый оплот человеческой личности, могло вовсе уничтожить призрачный ковчег духа, который я надеялся с его помощью только преобразить, увеличение дозы на ничтожнейшую частицу, мельчайшая заминка в решительный момент неизбежно привели бы к роковому результату. Однако соблазн воспользоваться столь необыкновенным, столь неслыханным открытием в конце концов возобладал над всеми опасениями. Я уже давно изготовил тинктуру, я купил у некой оптовой фирмы значительное количество той соли, которая, как показали мои опыты, была последним необходимым ингредиентом, и вот в одну проклятую ночь я смешал элементы, увидел, как они закипели и задымились в стакане, а когда реакция завершилась, я, забыв про страх, выпил стакан до дна» [21, с. 38].*

Нравственная и философская составляющие, неотъемлемые в творчестве Р. Стивенсона, в данном романе отразились на примере идеи борьбы добра и зла в душе героя, а также границ, допустимых в науке – ведь ученый поплатился жизнью за то, что провел подобный опыт, создал человека путем проведения научного эксперимента.

Жанровые принципы готического романа, начиная с эстетизма и мрачности и заканчивая композиционным строем и трагичностью, выходом содержания за пределы обыденной реальности в сторону фантастичной, полностью отражены в произведении Р. Стивенсона.

## Выводы по главе 2

В исследуемом романе остро поднимается тема добра и зла, двух противоположных начал, одновременно существующих в человеке. Джекил признает, что слишком долго подавлял в себе темную сторону, поэтому, вырвавшись наружу, она совершала страшные поступки, оказавшиеся неожиданностью для самого героя. Доктор понимал, чем может обернуться риск, но не отказался от идеи – в этом проявляются черты, присущие неоромантизму, в рамках которого мечта, идея всегда преобладает над обыденностью и материальным миром.

Таким образом, проблематика произведения сосредоточена на вопросе допустимости риска во имя открытия, жертвы материальными благами ради духовного, в данном случае – науки. Автор не осуждает доктора за то, что тот решил осуществить свой замысел, обернувшийся необратимой трагедией. Стивенсон, как неоромантик, видит в этом проявление смелости героя, сумевшего выйти за рамки, существующие в обществе.

Жанровый анализ произведения показал, что в нем полностью соблюдены принципы, характерные для готического романа – стиль изложения, хронотоп, в котором реализуется обращение к прошлой жизни героя, выход за границы привычной и обыденной реальности путем создания ученым нового существа и его готовности совершить поступок, влекущий за собой непредсказуемые последствия.

Рассмотрев теоретические аспекты возникновения неоромантизма как направления в литературе, мы проанализировали произведение, в котором проявляются его черты – стремление увидеть в обыденности нечто, выходящее за границы реальности, стремление воплотить мечту или идею, несмотря на последствия и показать, что высшее человеческое начало преобладает над материальным миром. Неоромантисты провозглашали идею, которая возвышает человека над повседневным, веря, что в каждом человеческом существе можно разглядеть особенное.

Готический роман с точки зрения жанровой характеристики отражается в рассмотренном произведении мрачностью обстановки (описываемые действия зачастую происходили ночью или вечером, в темное время суток), квартира доктора стала для него лабиринтом, из которого нельзя выбраться (фатум, герой – заложник обстоятельств и своего прошлого), в романе появляется мистическое существо, созданное ученым как отражение своих негативных качеств. Описаниям характерны нагнетание обстановки, подчеркивание отбрасываемых предметами теней как средство поддержания мрачной атмосферы, удерживающей интерес читателя и подводящей его к развязке, которой свойственен драматизм. Композицией произведения является история в истории – одной из них является повествование со стороны автора, другой – со стороны героя (письмо, в котором доктор рассказывает о том, что привело его к проведению уникального эксперимента). В описании героев произведения Р. Стивенсон уделяет большое внимание внутреннему миру и образу, полностью соотносящемуся с ним.

## Заключение

На рубеже XIX-XX вв. в английской литературе зарождается множество новых направлений – декаданс, эстетизм, неоромантизм. Они появляются как общественная реакция на происходящие неоднозначные и неоднородные политические события, провоцирующие перемены в устоявшемся строе.

Готический роман становится основным жанром неоготической литературы. Первым и определяющим границы готического романа автором становится Гораций Уопол. В своем произведении, *Замок Отранто*, он вводит атмосферу страха и ужаса, нарастающей тревоги, противоречивого героя – заложника фатума, особый хронотоп произведений данного жанра.

В творчестве Р. Л. Стивенсона жанр готического романа занимает важную роль. Если сначала автор пишет о путешествиях, показывая читателю лучшие стороны мира, то в более позднем творчестве в своем стремлении донести философскую идею Стивенсон рассматривает вопрос борьбы добра и зла в человеке с помощью сложившихся в его творчестве эстетических принципов, заимствуя идеи о двойниках расщипленной личности, затронутую ранее в произведениях Э. По и Ф.М. Достоевского. Также большое влияние на его стиль оказывают О. Уайльд и У. Пейтер.

В романе *Странная история доктора Джекила и мистера Хайда* автор ищет ответы на вопросы о нравственной составляющей идеи создания двойника-антипода. Джекил сознает двойственность своей природы, наличие в ней не только добра, но и зла, с которым необходимо бороться. Его герой идет на риск, проводя эксперимент, который венчается успехом. Но последствия оказываются ужасными и необратимыми. Джекилу не остается другого способа остановить зло, как самоубийство.

Традиции готического романа в данном произведении находят огромный отклик. Атмосфера постоянно нагнетается мрачными, подробными описаниями окружающего мира-лабиринта. Хронотоп содержит композицию вида *история в истории*, притом откровение главного героя, причины, побудившие его на проведение эксперимента, приводятся в конце в виде

письма-исповеди. Эстетические принципы создания произведения содействует идейному авторскому замыслу.

Стивенсон уходит за пределы понятной и привычной для читателя реальности, создавая собственную ей альтернативу, что свойственно неоромантизму.

В данном исследовании нами были описаны эстетические принципы в создании произведений Р. Стивенсоном, определено понятие жанр, проанализировано произведение *Странная история доктора Джекила и мистера Хайда* с точки зрения наличия признаков готического романа. Мы рассмотрели становление мотива двойственности в истории мировой литературы для выявления общего нравственного аспекта и его влияние на особенности жанра. Все вышеперечисленное позволяет нам утверждать, что цель и задачи исследования были достигнуты.

## Список литературы и источников

1. Аникет А. История английской литературы. – М., 1976.
2. Бельский А.А. Неоромантизм и его место в английской литературе конца XIX а. // Из истории реализма в литературе Англии. – Пермь, 1980.
3. Гиленсон Б.А. Утопия // Краткая литературная энциклопедия: В 7. / Под ред. А. Суркова. Т.7. – М.: Сов.энциклопедия, 1972. – С. 853.
4. Горохов, П. А. Герои и антигерои английской готической прозы / П. А. Горохов // Вестник Оренбургского гос. ун-та. – 2005. – № 11. – С. 25.
5. Дейч А.И., Зозуля Е.Д. Жизнь замечательных людей.– М.: журн.-газетн. издание. Выпуск XX, 1993 –165с.
6. Дьяконова Н. Я. Стивенсон и английская литература XIX века.– Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1984.– 192 с.
7. Елистратова А.А. Английский роман эпохи Просвещения. – М.: Наука, 1966. – 472 с. – С.62-84.
8. Зарубежная литература XX века: учеб.для вузов / под ред. Л. Г. Андреева. – М.: Высш. шк., 2004. – С. 359.
9. История зарубежной литературы 18 века / Под ред. Неустроева, С. Самарина. – М.: МГУ, 1974.
10. История зарубежной литературы 18 века: Учеб.для вузов Е.М.Апенко, А.В.Белобратов и др.; под ред. Л.В.Сидорченко, 2-ое, испр. И доп.- М.: Высшая Школа, 1999.–335с.
11. Косиченко, Е. Ф. Концепты «Добро» и «Зло» и их отражение в прецедентных текстах (на материале сказок) / Е. Ф. Косиченко // Вестн. Московского гос. лингвистич. ун-та. – 2009. – № 557. – С. 88.
12. Леонов, Р. Л. Тема двойничества в повести Р. Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» / Р. Л. Леонов // Достижения науки за последние годы. Новые наработки: сб. ст. – Мичуринск, 2016. – С. 36.

13. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. Кожевникова, П. Николаева. – М., "Художественная литература", 1987. – С. 164.
14. Мортон А. Английская утопия. – М., 1956.
15. Нудельман Р.И. Фантастика // Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. Т. 7 / Гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Сов. энциклопедия, 1975. – С. 894.
16. Олдингтон Р. Стивенсон (портрет бунтаря). – М., 1973.
17. Олдингтон Р. Стивенсон: Портрет бунтаря / Послесл. Д. Урнова. – М.: Мол. гвардия, 1973. – 286 с.
18. Попова, И. В. Осмысление феномена зла в повести Р. Л. Стивенсона «Доктор Джекил и мистер Хайд» [Электронный ресурс] / И. В. Попова // Модели успеха: развлекательность, популярность, массовость как явления культуры: сб. материалов Междунар. конф. Рос. ассоц. преподавателей английской литературы. – Тамбов, 2001. – Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/popova-osmyslenie-fenomena-zla.htm>
19. Проскурнин Б.М. Английская литература 1900-1914 годов (Дж. Р. Кипплинг, Дж. Конрад, Р.Л. Стивенсон). Текст лекций. – Пермь, 1993.
20. Сарычева, Е. Д. Тема двойничества в произведениях Р. Л. Стивенсона и Ф. М. Достоевского / Е. Д. Сарычева // Слово, словесник, словесность: материалы межрегион. науч.-практ. конф. / отв. ред. А. А. Решетова, Т. В. Федосеева. – Рязань: Концепция, 2016. – С. 153.
21. Стивенсон, Р. Л. Странная история доктора Джекила и мистера Хайда // Стивенсон, Р. Л. Повести / Р. Л. Стивенсон. – М., 2010.
22. Теория литературы: В 3 кн. Кн.2. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М., "Наука", 1964.
23. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М., "Просвещение", 1971.
24. Уоттс Айэн. Происхождение романа (1957). Пер. О.Ю. Анцыфаровой // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 2001. – № 3.

25. Урнов Д.М. Робинзон и Гулливер: Судьба двух литературных героев. – М., 1973.
26. Урнов М.В. На рубеже веков. Очерки английской литературы. – М., 1970.
27. Урнов М.В. Роберт Луис Стивенсон (жизнь и творчество) – Собрание сочинений в пяти томах. – М., 1981.
28. Урнов М.В. Роберт Луис Стивенсон.- В кн.: Урнов М.В. На рубеже веков, М., 1970.– С. 247–311.
29. Raleigh W., R. L. Stevenson, 2 nd ed., L., 1896, 121 p.
30. Balfour G., Life of R. L. Stevenson, 2 vls, L., 1901, 20 th ed., L., 1922, 214 p.
31. Maier L., Die Abenteuerromane R. L. Stevenson, Marburger Diss, 1912, 98 p.
32. Stevenson R.L., The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, Signet Classics, 2003, 51 p.

