

**«СТАРЫЙ АД, ПРЕТВОРЕННЫЙ В НОВОЕ ЧИСТИЛИЩЕ»:
ТРЕВОЖАЩИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ В РОМАНЕ
«ОТЕЛЬ С ПРИВИДЕНИЯМИ» У. КОЛЛИНЗА**

Р. Е. Соколов¹, А. Г. Степанов²

¹ Россия, Чебоксары

² Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева,
Россия, 428000, г. Чебоксары, ул. К. Маркса, 53

Поступила в редакцию 17.07.2025 г.

Принята к публикации 15.10.2025 г.

doi: 10.5922/2225-5346-2026-1-8

Цель статьи состоит в выявлении репрезентативных возможностей готического текста на примере повести Уилки Коллинза «Отель с привидениями: мистерия современной Венеции» (1878). При анализе произведения авторы опираются на герменевтическую методологию, направляя основное внимание на исторический подтекст повести, выраженный в ее образном строе, а также во множестве содержащихся в ней аллюзий и реминисценций, имеющих ярко выраженное историческое наполнение. Необходимость применения такой методологии продиктована основной задачей исследования: продемонстрировать возможность истолкования повести Коллинза как специфической исторической репрезентации. В результате анализа эксплицировано забуа-лированное историческое содержание повести, благодаря которому ее можно рассмат-ривать как специфическую репрезентацию исторической реальности, близкую к ре-презентации онейрической: исторические персонажи и события в ней претерпевают процесс символизации, напоминающий работу сновидения по Фрейдю, а само истори-ческое редуцируется до «семейного». Хотя такая редукция исключает историю как таковую, она предоставляет большие возможности для репрезентации смысла истори-ческих событий посредством изображения определенного исторического опыта. Наряду с фрагментарным готическим нарративом графини Нароны именно истори-ческий опыт (термин Франклина Р. Анкерсмита), присутствуя в повести подобно «сновидению в сновидении», раскрывает истину этого произведения с загадочным фи-налом. Финал повести, в котором открыто декларируется невозможность раскрытия «тайны отеля», играет роль триггера для иносказательного прочтения повести, ко-торое и предпринято в статье.

Ключевые слова: *викторианская литература, вытесненный исторический опыт, готическая фантазия, готические элементы в сенсационной литературе, катастро-фическое письмо, образ прошлого, онейрическая репрезентация, репрезентативные воз-можности реминисценции*

1. Введение

Степень соответствия между миром литературного текста и исто-рической реальностью является важным критерием дифференциации литературных жанров в связи с их способностью представлять челове-ческую историю. Так, исторический роман в этом отношении макси-



мально репрезентативен, поскольку его мир максимально приближен к миру реальной истории. Меньшая, но достаточно высокая репрезентативность отличает реалистические произведения. Еще меньшей репрезентативностью обладают произведения романтизма. И наконец, минимальная или даже нулевая репрезентативность у фантастической литературы, так как она предлагает «описание фантастического универсума, который не имеет... реальности вне языка» (Годоров 1999, с. 80). Эта простая схема, однако, перестает работать, когда мы говорим о репрезентации *смысла* исторических событий, поскольку его представление вовсе не предполагает буквальной передачи самих событий, а может происходить путем иносказания. В плане представления прошлого фантастическая литература в известном смысле даже *дополняет* исторические и реалистические литературные жанры, поскольку имеет в своем распоряжении целый арсенал художественных средств, которые у этих жанров отсутствуют. С их помощью писатель создает фантастический мир, отчасти напоминающий мир онейрических образов. В произведении реальные события переводятся в образный план, обретают символическую форму, «шифруются» и выступают своеобразным бэкграундом фантастических мотивов и сюжетов. Специфика таких произведений заключается в том, что они способны представлять *вытесненный исторический опыт*, подобно тому как в сновидении могут обретать манифестацию вытесненные желания. Благодаря наличию символической формы, маскирующей историческое содержание, у этих произведений появляется возможность обходить цензурные запреты — налагаемые не только обществом, но и самим автором, не позволяющим «себе затрагивать некоторые табуированные темы» (Там же, с. 127), — и говорить о наиболее травматических событиях, снимая их болезненный характер простым переводом в пространство фантастического и ирреального. Теоретически такой перевод может осуществляться и бессознательно, но, как правило, автор все-таки производит процесс символизации вполне осознанно и отдает себе отчет в том, какие исторические аллюзии и реминисценции содержатся в его творении.

Определение «исторического источника» такого рода сочинений путем герменевтической расшифровки их образного строя позволяет рассматривать эти сочинения как специфические *исторические репрезентации*. При этом важно не только установить связь между образом и его историческим референтом, но и определить характер отношений между имплицитно представленным в произведении прошлым и тем настоящим, из которого оно видится, чтобы понять, как в произведении осуществляется так называемый *исторический опыт*.

Понятие исторического опыта было разработано одним из представителей современной аналитической философии Франклином Р. Анкерсмитом. С его помощью он пытается решить сложную проблему — освободиться от «тирании» лингвистической парадигмы, господствующей ныне в историческом дискурсе. По мнению нидерландского философа, «лингвистический поворот», определивший вектор развития исторического знания в XX веке, привел к тотальной редукции истории



к текстам, то есть к забвению живого и конкретного характера исторической реальности. Для выхода из этого когнитивного тупика Анкерсмит предлагает вернуть уже «забытое» понятие *опыт*, наделив его историческими коннотациями. На взгляд философа, именно *исторический опыт* доносит до историка тот смысл, из которого рождаются затем его нарративы. Исторический опыт Анкерсмита можно сравнить с опытом, описанным в романе «В поисках утраченного времени». Разница лишь в том, что у Пруста содержанием описанного опыта является индивидуальное прошлое субъекта, возвращающееся к нему в «очищенном» виде вследствие случайной чувственной ассоциации, у Анкерсмита же в качестве содержания такого опыта выступает «аромат» ушедшей эпохи, улавливаемый историком как некое «историческое ощущение» в ходе восприятия им различных артефактов. Однако в некоторые переходные эпохи, когда социальные изменения обретают стремительный характер, исторический опыт могут испытывать не только историки, но и обычные люди. Но и в том и в другом случае речь идет об опыте «внутреннего раскола» между прошлым и настоящим, которые лишь на краткий миг могут сблизиться друг с другом, никогда полностью не сливаясь и в конечном счете дивергируя. Вот почему исторический опыт — это опыт «ностальгии» по утраченному прошлому, опыт невозможности соединиться с объектом своей «любви».

Однако прошлое далеко не всегда заключает в себе только «приятные моменты», оно, как нам всем известно, может быть также темным, тревожащим и даже пугающим. Радикальные изменения, происходящие в мире в периоды революционных потрясений, воспринимаются абсолютным большинством людей как катастрофические, несущие угрозу установившемуся в мире порядку и чреватые непредсказуемыми последствиями для их жизни. В истории Европы таким катастрофическим событием, совпавшим к тому же со стремительным развитием техники, была Французская революция 1789 года. Именно совпадение сразу двух революций (Французской и индустриальной), названное Хобсбаумом «двойственной революцией» (1999), оказало решающее влияние на историю западных стран.

Изменения, произошедшие в западном мире в период между 1789 и 1848 годами, привели к тому, что «впервые в истории прошлое обрело почти осязаемую реальность, а потому стало неизбежным предметом исследования» (Анкерсмит 2007, с. 209). Реакцией на катастрофический исторический опыт, поначалу казавшийся воплощением вековых надежд человечества, а затем обернувшийся чередой кошмарных событий, «стал историзм, предложивший способ обращения с таким незаурядным предметом опыта» (Там же, с. 210).

На протяжении XIX века историзм постепенно проникает во все области культуры, он не только находит свое выражение в исторических концепциях, возникших в этот период, но и окрашивает собой такие интеллектуальные сферы, как философия и литература. Причем речь идет не только об элитарных творениях (типа «Феноменологии духа» Гегеля), но и о продуктах массовой культуры. Одному из них — готиче-



ской повести Уилки Коллинза «Отель с привидениями: мистерия современной Венеции» (1878) — и посвящена данная статья. Проводя анализ этого произведения в качестве специфической исторической репрезентации, мы намерены продемонстрировать, как историзм вторгается в самые, казалось бы, далекие от него сферы культурного сознания, как он в них трансформируется и какое место здесь отводится *возвышенному историческому опыту*; на возвышенный характер этого опыта указывает, в частности, та литературная форма, в которой он представлен: готическая фантазмагория, ибо «обращение к воображению и неправдоподобию... является частью новой концепции... модерного возвышенного» (Павел 2025, с. 169).

Избрав для своего нового творения жанр готической повести с элементами детектива, Коллинз наверняка отдавал себе отчет в репрезентативных возможностях этого жанра, не допускающего подробного (реалистического) описания самих исторических событий, но в то же время позволяющего очень выразительно представить опыт их переживания, передав с помощью такого «обходного маневра» как сущность этих событий, так и собственное отношение к ним. Иными словами, жанр готической повести наилучшим образом подходил для передачи того тревожного или даже катастрофического опыта, которым стало для многих европейцев событие Французской революции. О катастрофическом характере этого события говорит хотя бы тот факт, что оно оставило «неизгладимый, травмирующий отпечаток на психике целого поколения» (Steinberg 2015, p. 39). Это нашло выражение как в общей невротизации населения Франции в этот и последующий периоды, так и в росте числа убийств, совершенных людьми, «чье детство прошло у подмостков Террора» (Ibid.). Разумеется, произошедшее тогда во Франции не оставило равнодушными и жителей других европейских стран (особенно тех, что располагаются по соседству), поскольку Французская революция не была локальным событием, а определила всю дальнейшую историю Европы. Сегодня хорошо известно, как эти события воспринимались на родине Коллинза, в Англии. С одной стороны, сама революция виделась англичанам как бы издалека, с безопасного расстояния; но с другой — ее результатом стало то, что их собственная страна оказалась вовлеченной в череду трагических событий (включая войну, бедствия, голод и связанный с ними усиливающийся раскол в обществе), грозящих не только ее благополучию, но, быть может, и самому ее существованию в качестве монархического государства.

В целом рецепцию Французской революции в Англии в этот период можно разделить на два этапа: 1) после взятия Бастилии: первоначальная эйфория и резкий подъем реформаторского движения и 2) после казни Людовика XVI: шок от этого известия и начало Континентальной войны. И в том и в другом случае сообщения о происходившем по ту сторону Ла-Манша вызывали в английском обществе сильный эмоциональный отклик. «Новости о событиях во Франции потрясли англичан, не ожидавших крушения монархии и разгула мятежей. Некоторые восприняли известия о Французской революции с подозри-



тельностью и тревогой, однако многие с нескрываемой радостью приветствовали поражение деспотизма и восстановление свобод. Многие усматривали сходство со “Славной революцией” 1688 года, когда был свергнут король Яков II из династии Стюартов. Вдобавок многие надеялись, что Франция будет слишком занята внутренними проблемами, а значит, не будет представлять угрозу английским интересам и торговле» (Акройд 2021, с. 460). Однако вскоре эти эйфорические ожидания сменились глубоким потрясением и «священным ужасом» (Томас Джефферсон), вызванным казнью французского короля 21 января 1793 года. «Лондонские театры закрылись, а все, кто мог позволить себе черное, облачились в траур. Даже Фокс, убежденный франкофил, назвал случившееся “возмутительным примером жестокости и несправедливости”. На каждом углу глашатаи кричали о новых и новых убийствах и бесчинствах во Франции. Когда король Георг III выехал из дворца, толпа встретила его с криками “Война с Францией!”. Сообщалось, что Парижем правят тигры» (Там же, с. 475).

Такая реакция на события во Франции может быть объяснена, с одной стороны, культурными особенностями Англии, а с другой — тем, что эти события воскрешали в памяти ее собственный травматический исторический опыт — революцию 1640–1649 годов, сопровождавшуюся казнью короля, гражданской войной, репрессиями и диктатурой Кромвеля. Как показывает представленный ниже анализ произведений Коллинза с революционной тематикой, несмотря на свою приверженность социалистическим идеям и «радикальную» позицию в вопросе прав женщин, в своей оценке революции писатель придерживался типично «английского», консервативного подхода к этому вопросу, не допускавшего оправдания никакого революционного террора. По словам Питера Акройда, «многие англичане едва ли последовали бы за Дантоном, Робеспьером и даже Бонапартом. Народ в своем большинстве поддерживал Георга III и Уильяма Питта, отстаивал поллюбовное сосуществование короля и его подданных, пусть даже король сошел с ума, а страна находилась в бедственном положении» (Там же, с. 486). Думается, что отношение большинства англичан к Французской революции лучше всех выразил Эдмунд Бёрк, который связывал ее «с великим кризисом, затрагивающим не одну Францию, но и всю Европу, а может быть, и не только Европу» (Бёрк 2023, с. 16) и определил как «самое удивительное событие из всех случившихся в мире до сего времени» (Там же).

2. История вопроса

«Отель с привидениями» не принадлежит к числу самых известных произведений Уилки Коллинза, поэтому существует не так много работ, специально посвященных данному тексту. Среди них нет ни одной, в которой повесть Коллинза рассматривалась бы как попытка говорить об истории. Тем не менее имеется ряд трудов, которые помогли нам лучше увидеть имплицитную историческую проблематику данной



повести. Прежде всего следует назвать статью американской специалистки по викторианской литературе Ланьи Ламурии (Lamouria 2010), анализирующую некоторые тексты Коллинза, так или иначе затрагивающие недавнюю «революционную» историю, важнейшим из которых, по ее мнению, следует считать роман «Женщина в белом», поскольку именно в нем Коллинз показывает тот кардинальный исторический сдвиг, который отделяет эпоху революций от современной ему «эпохи частной жизни», в то же время отмечая парадоксальное сходство двух этих эпох. Ламурия обращает внимание на такие представленные в произведениях Коллинза темы, как насилие и террор в годы революции и Наполеоновских войн, отношение викторианских аристократов к Французской революции, судьбы бывших бунтарей в постреволюционном мире и, самое главное, «семейный террор», который, согласно Ламурии, был для самого Коллинза «субститутом» революционного террора в викторианском обществе.

Анализируя рассказ «Девять часов», Ламурия приходит к важному выводу, что Коллинз «задумал» это произведение «как средство исследования идеи о том, что Царство террора превратило готический мир сверхъестественной тайны и насилия в историческую реальность» (Ibid., p. 303). Коллинз сосредоточивает основное внимание на травматическом характере революционных событий, соединяя исторический нарратив с семейным (мотив родового проклятия) и представляя революцию в терминах готического хоррора. Преобразуя историческое повествование в готическое, он в действительности не удаляется от исторической реальности, а вскрывает ее подлинное травматическое содержание. «Умная готическая адаптация Коллинза напоминает нам, что Террор сделал истребление целых семей политическим императивом... он использует эту историю, чтобы продемонстрировать, что Революция превратила элементы готического кошмара (в данном случае родовое проклятие) в черты реальной жизни» (Ibid.). Тот же подход мы можем обнаружить и в других произведениях Коллинза, непосредственно связанных с событиями Французской революции и революционного террора, — «Сестра Роза» и «Женитьба Габриэля». В них, как и в большинстве текстов писателя, готические элементы вступают во взаимодействие с реалистическими, но общее ощущение тревоги и мрачная атмосфера сохраняются. В других произведениях, где действие происходит уже в середине XIX века, Коллинз не без иронии демонстрирует разрыв между революционной эпохой и современным стабильным и безопасным настоящим, чья стабильность и безопасность, однако, оказываются под вопросом, так как революционный террор не исчезает совсем, а лишь меняет форму, обретая черты террора семейного. Таким образом, статья Ламурии позволяет нам сделать вывод о том, что Коллинз воспринимал Французскую революцию (а вслед за ней и революцию вообще) в первую очередь как травматическое событие. Революция для Коллинза (если судить по его произведениям) — это готический кошмар, а вовсе не способ установления на земле свободы, равенства и справедливости.



В статье американской исследовательницы творчества Коллинза Натали Б. Кол (Cole 2007) анализируются некоторые аспекты пространственной организации повести, важные для нас в плане экспликации *точки сборки* исторического опыта. Такой точкой сборки в «Отеле с привидениями» выступают два номера в итальянском отеле «Палас». Хотя историческая тема не затрагивается прямо в данной работе, последняя все же позволяет понять связь между некоторыми мотивами «Отеля с привидениями» и аналогичными мотивами в других произведениях Коллинза, в которых они более явно включены в развертывание исторического дискурса. Примером может служить рассказ «Ужасно странная кровать» (1852), в котором «странная кровать», служащая изощренной машиной убийства и расположенная в спальне одного из злых мест Парижа, становится местом жуткого исторического опыта, в ходе которого герой буквально переносится во времена инквизиции с ее пыточными устройствами и механизмами. Анализ Кол, таким образом, помогает лучше понять, как в творчестве Коллинза осуществляется связь между готическими и историческими элементами текста.

Большой вклад в понимание скрытого смысла повести вносит книга американского филолога Элеанор Салотто (Salotto 2006, p. 200). Несмотря на наши расхождения с предпринятой ею феминистской трактовкой «Отеля с привидениями», ее блестящая деконструкция данного текста во многом способствовала нашему прочтению произведения Коллинза как имплицитной манифестации исторического опыта, о чем более подробно будет сказано непосредственно при анализе повести.

Не менее важной для нашего анализа произведения Коллинза стала концепция «готической фантазии» Уильяма Патрика Дэй (Day 1985, p. 210). В ней, в частности, содержится объяснение того, почему «обособленность» готического мира, его замкнутость в самом себе и оторванность от исторической реальности не препятствуют его рассмотрению как своеобразной репрезентации этой реальности. Именно Дэй подвел нас к идее понимания готических текстов как онейрических репрезентаций исторического опыта, обратив внимание на тесную связь между содержанием этих текстов и полуосознанными страхами и тревогами, испытываемыми «читателями девятнадцатого века» (Ibid., p. 5).

Другой важный для нас тезис Дэй состоит в том, что исторические феномены могут быть представлены в готическом произведении лишь путем их редукции к «семейным» феноменам, последние же, становясь частью готического сюжета, неизбежно подчиняются той «логике кошмара», которая движет этим сюжетом. Но, как будет показано в данной статье, такой редуцированный формат не мешает готическим текстам служить средством передачи определенного исторического опыта.

На преимущественно «готический» характер «Отеля с привидениями», в числе прочих, обращает внимание специалистка по творчеству Коллинза Дженни Бурн Тейлор. По ее мнению, в этой повести Коллинз



больше, чем где бы то ни было еще, следует готической традиции. Тейлор также подчеркивает, что «сверхъестественные мотивы играют в истории не меньшую роль, чем сенсация» (Taylor 2006, p. 87).

3. Методология исследования

Рассмотрение истории вопроса показало, что анализ «Отеля с привидениями» как репрезентации определенного исторического опыта сталкивается с рядом трудностей, преодоление которых предполагает обращение к герменевтической методологии. Следуя ее принципам, мы будем уделять внимание в основном не буквальному смыслу текста, а его «косвенному», или «скрытому», смыслу. Иначе говоря, будем исходить из установки, что изображенное в повести, не будучи «ясным и отчетливым, подобно чему-то очевидному, держится в непрозрачной светотени» (Wunenburger 2020, p. 36). Литературное произведение выходит за рамки своего буквального, непосредственно доступного содержания, «поскольку состоит из вложенного множества значений» (Ibid.). Наша задача — выявить определенную часть этого «множества». Для этого мы поместим произведение в определенный исторический контекст и прочитаем его с учетом этого контекста. Раскрыв таким образом репрезентативный смысл текста, мы будем трактовать его как манифестацию *вытесненного исторического опыта*, дошедшего до нас окольным путем готической фантазии.

4. «Отель с привидениями» как историческая репрезентация: герменевтический анализ текста

Центральным образом повести Коллинза (о чем говорит само ее название) является отель «Палас». Образ этого здания — это своего рода гибридное образование, соединяющее в себе признаки традиционного готического замка и современного отеля. И это неслучайно: именно благодаря такому «гибридному образу» происходит встреча двух нарративов в повести — готического (фантазийного) и реалистического (исторического). Будучи не чем иным, как «трансформацией» ветхого средневекового замка в современное фешенебельное здание, этот отель символизирует метаморфозу европейского мира: его переход от темного готического прошлого к новой буржуазной действительности, от средневековых суеверий к «рассчитывающему мышлению» (Хайдеггер 1991, с. 104) современного обывателя. Вот почему именно он становится местом протекания исторического опыта, причем речь в данном случае идет не просто о соприкосновении двух эпох европейской истории с разными ценностными ориентирами, но о встрече катастрофической эпохи, знаменующей собой агонию и гибель старого мира, с эпохой относительно стабильной и спокойной.

Однако прошлое в готическом нарративе, подобно графу Дракуле, умирает, не умирая (Day 1985, p. 33). Оно возвращается в виде призраков, которые так же внеисторичны, как и сам готический нарратив. По-



этому, говоря словами Г. Башляра, «все наше прошлое... оживает в новом доме» (2014, с. 42). Однако это прошлое существует не для всех обитателей отеля, а лишь для членов семьи Монтбарри. Только им довелось испытать тот жуткий «исторический опыт», который станет основным объектом нашего анализа. Такую избранность семьи Монтбарри легко объяснить с помощью мотива родового проклятия, имплицитно присутствующего в повести уже в силу ее причастности к готической традиции, но подспудно здесь проводится идея, что именно представители «проигравшего класса», как никто другой, способны глубоко ощутить всю катастрофичность исторического опыта. Здесь мы опять наблюдаем, как традиционный готический мотив обретает функцию исторической репрезентации, отсылая нас к реальному историческому феномену. Однако способность испытывать исторический опыт в данном случае — это не только проклятие, но и дар. Ибо она позволяет видеть ту сторону реальности, к которой слепы почти все остальные персонажи повести, живущие в плоском мире повседневных забот и денежных расчетов.

Тем не менее глубина исторического опыта и, главное, личное отношение к нему различаются у разных членов семейства Монтбарри. Определяющей здесь является степень погруженности в прошлое каждого из них. Чем выше эта степень, тем ярче и глубже оказывается их исторический опыт.

Первым из рода Монтбарри этот опыт испытывает Генри Уэствик. Остановившись в отеле «Палас», он поселяется в номер 14 — вероятно, число здесь намекает на дату взятия Бастилии — 14 июля, — постепенно подготавливая нас к пониманию того, что это место станет *точкой сборки исторического опыта*. Именно в этой комнате жил покойный лорд Монтбарри, затем она стала местом смерти подменившего его слуги Феррари. Несмотря на то что и уютная обстановка номера, и тихая венецианская ночь располагали «ко сну» (Collins 2023, p. 201), Генри так и не уснул, а наутро у него совершенно отсутствовал аппетит, который, однако, вернулся, как только он покинул отель.

Вторым членом семьи Монтбарри, ощутившим на себе таинственную власть прошлого, была миссис Норберри. Она тоже случайным образом оказалась в 14-м номере, но он подействовал на нее не так, как на брата Генри. Всю ночь ей снились кошмары, главным действующим лицом которых был ее брат, убитый лорд Монтбарри. «То его морили голодом в смрадной темнице; то за ним гнались убийцы и, догнав, закалывали ножами; то он тонул в темных пучинах; то лежал в постели, и его пожирал огонь; то какая-то призрачная фигура соблазняла его глотком воды, и он умирал от яда. Повторяемость этих ужасных видений так подействовала на нее, что она поднялась с рассветом и уже не решалась лечь в постель» (Коллинз 2021, с. 139). Затем миссис Норберри оставляет номер 14, сославшись на неудобство кровати, и при содействии управляющего переходит в номер 48 (бывшие апартаменты мнимого или настоящего брата графини Нароны, виновного в смерти ее мужа, лорда Монтбарри; очевидно, это число должно напомнить нам о



1848 году, когда революции прошли по всей Европе; более того, две эти даты — 14 июля 1789 года и 1848 год, — по всей вероятности, были для Коллинза реперными точками, отмечавшими границы «эпохи революций» — ее начало и конец). Кошмарные видения не оставляют миссис Норберри и здесь, и она посреди ночи выбегает из своей комнаты, разбудив при этом немало озадаченного швейцара. В чередке этих «встреч с прошлым» каждая последующая оказывается *интенсивнее* предыдущей, обнаруживается определенная *градация*, которая достигает наибольшей степени в кульминации повести.

Третьим исторический опыт переживает Фрэнсис Уэствик. Он отправляется в Венецию, уже зная о тех «испытаниях», которые перенесли его брат и сестра, и, будучи владельцем собственного театра, предвкушает создание готической драмы, название для которой — «Отель с привидениями» — он придумывает еще в вагоне поезда. В отеле его поселяют в тот же 14-й номер, но с новой табличкой — «13А», подразумевающей традиционный символ всего несчастливого и inferнального.

То, что пришлось пережить Фрэнсису, наиболее близко к тому описанию исторического опыта, которое дает Ф. Анкерсмит. Ибо, несмотря на то что нидерландский философ истолковывает исторический опыт как *интеллектуальный*, он в то же время всячески подчеркивает, что ключевую роль в этом опыте играет *ощущение*. Последнее, впрочем, интерпретируется им скорее как смутное предчувствие, в котором схватывается целостный дух той или иной эпохи, ее «аромат» (Анкерсмит 2007, с. 173). Хотя Коллинз, естественно, не мог читать Анкерсмита (а также Й. Хёйзингу, автора термина «историческое ощущение» (Huizinga 1950, p. 71), он тоже описывает исторический опыт в терминах ощущений, но уже в прямом и конкретном смысле, создавая гротескный и шокирующий образ такого опыта. Словно материализуя метафору Анкерсмита, он превращает его концепт в фантазмагорическое представление.

Фрэнсис один вошел в комнату. Вот она, роспись на стенах и потолке, о которой он столько слышал! Он уяснил это себе с первого взгляда, и в ту же минуту случилась такая мерзость, что он мог теперь заниматься только своими ощущениями. Он вдруг почувствовал, как комната наполнилась непонятно откуда взявшимся зловонием, гадже которого он в жизни своей не знал. В его состав, если такое возможно, входили два вполне различных запаха: слабый и малоприятный душок, замешанный на тошнотворном смраде. Не в силах вынести эту отраву, он распахнул окно и высунул голову наружу (Коллинз 2021, с. 146).

Интересно, что отвратительное зловоние, которое ощущает Фрэнсис Уэствик, состоит из двух запахов. Такой же двойной (но уже вполне *реальный*) запах ощущают члены назначенной после кончины лорда Монтбарри комиссии, расследующей обстоятельства этой кончины, когда спускаются в подвал замка. «Этот запах действовал как бы в два приема. Поначалу он был даже ароматный, но потом делался откоро-



венно тошнотворным» (Там же, с. 68). Поскольку запах здесь явно обретает символическое значение, то естественно предположить, что речь идет о двух периодах прошлого — «ароматной» эпохе революции, пробудившей идеалистические надежды на построение справедливого общества, и «тошнотворном» времени революционного террора, полностью похоронившего эти надежды. Мы видим, как за готическими элементами повести проступают черты исторического опыта европейцев (в частности, англичан) — эйфория, связанная со взятием Бастилии, и потрясение, вызванное известием о казни Людовика XVI. В пользу подобной трактовки говорит и еще одно «реальное» появление этого зловония в сцене нахождения отрубленной головы Монтбарри, когда из темного провала «потек и наполнил комнату тот дикий тошнотворный запах, что прежде отмечался в подвале палатки и спальне этажом ниже» (Там же, с. 198). Таким образом, мотив inferнального зловония — это очередной этап конкретизации манифестирующегося в повести исторического опыта. Перед нами постепенно прорисовываются контуры тех событий истории, на которые намекает этот одновременно таинственный и «тошнотворный» опыт, хотя сами эти события даже не упоминаются. Историческое здесь полностью перенесено из текста в подтекст.

Не все родственники лорда Монтбарри способны испытывать исторический опыт. Весьма далек от этого племянник Стивена Монтбарри, старший сын его сестры леди Барвилл, Артур Барвилл. Артур вместе со своей невестой, леди Холдейн, составляют счастливую пару, совершенно не связанную с inferнальным прошлым и принадлежащую исключительно настоящему. Эпоха исторических потрясений закончилась, началась эпоха частной жизни, в которой люди выглядят несколько «одномерными», но зато они счастливы. Рассказ о бракосочетании этой счастливой пары и описание того, как происходит обустройство венецианского «палатки», благодаря которому древний готический замок превращается в модную гостиницу, ведутся параллельно друг другу, как будто речь идет не о двух, а об одном событии, имеющем единый смысл. Сам Стивен, новый лорд Монтбарри, возможно, испытал бы исторический опыт, если бы оказался в одной из двух таинственных комнат, однако он представляет здесь тип человека, не только всячески избегающего исторического, но и старающегося оградить от него других: для него предпочтительнее все забыть, нежели хранить верность прошлому. В финале повести он бросает в огонь пьесу-исповедь графини Нароны, единственное свидетельство разыгравшейся в замке трагедии. Однако его старшая дочь, будучи еще ребенком, все же испытывает исторический опыт, случайно оказавшись в номере Агнес. Увидев бурое пятно на потолке, она испускает «воплъ ужаса», решив, что это кровь (Там же, с. 177–178).

Кульминационным моментом повести становится опыт, испытываемый одновременно Агнес Локвуд и графиней Нароной. Обе эти героини — одна из которых, видимо, олицетворяет старое «дворянство шпаги», которое было, по сути, предано Людовиком XVI, когда он со-



звал генеральные Штаты, другая же, напротив, символизирует новое «дворянство мантии», в конечном счете погубившее короля, подвигнув его на преобразования и допустив к власти Робеспьера, — изображаются как прочно связанные со своим прошлым, а следовательно (в подтексте), с европейской историей вообще. Агнес Локвуд хранит память о лорде Монтбарри, несмотря на то что он ее бросил. Точно так же графиня, даже в своем полубезумном состоянии, верна барону Ривару и как бы по его просьбе пишет пьесу, в которой объясняет обстоятельства совершенного вместе с ним преступления. На прочную связь Агнес с катастрофическим прошлым указывает также ее путешествие в Италию. Во-первых, сами «поездки» в эту страну для многих европейцев в XIX веке «были... еще и путешествием в прошлое, — в этом смысле выражение “опыт прошлого” мог иметь для них почти буквальный смысл» (Анкерсмит 2007, с. 214—215). Во-вторых, маршрут этого путешествия проходит по наиболее революционным пунктам Европы — Ирландии (как самого непокорного региона Великобритании, на всем протяжении своей истории не желавшего подчиняться английской короне), Парижа (объяснения излишни), Венеции (области Италии, дольше всего сопротивлявшейся австрийским войскам при подавлении восстания 1849 года, откликом на которое стало обращение Коллинза к революционной тематике). В-третьих, в Париже Агнес пребывает в состоянии подавленности, словно она перенеслась в прошлое этого города с его террором и убийствами. В ответ на очередное предложение Генри Уэствика заключить с ним брак она произносит фразу, имеющую двойной смысл: «Неужели ты не видишь, что это оставило след во мне на всю жизнь?» (Коллинз 2021, с. 132). В-четвертых, когда Агнес приезжает в отель «Палас», ее беспокойство еще больше усиливается, а сама она претерпевает настоящую метаморфозу, как будто через нее начинает говорить прошлое: она переживает те эмоции, которые были в ней подавлены.

Жуткий исторический опыт, который Агнес переживает в номере 13А, проходит как бы в несколько этапов. На первом она пересекает границу, отделяющую явь от сна, «проваливается в сон»: переходит из рационального мира в мир кошмара и мрака. То, что происходит вслед за этим, по своему содержанию напоминает галлюцинацию и могло бы ей быть, если бы не происходило в реальности. Агнес внезапно просыпается, не понимая, что ее разбудило. Она ощущает вокруг себя абсолютную тьму и какой-то «сумбур» в голове. Вдруг ее охватывает ужас — она обнаруживает, что в комнате не одна, что кто-то сидит в кресле; приглядевшись, она узнает спящую графиню Нарону. Попытки разбудить ее остаются безрезультатны. Агнес видит, что графиню «терзает кошмар». Затем она замечает в комнате еще одного «гостя», внешность которого говорит нам о том, что перед нами действительно описание *исторического опыта*, а не просто история в стиле хоррор: «Отделившись от потолка, над ней нависла словно ножом гильотины отрубленная голова» (Там же, с. 185). Упоминание гильотины здесь явно не случайно, оно вводит в готический нарратив историческую тему. Далее



следует подробное описание мертвой головы, которая начинает медленно опускаться на «простертую Агнес», и одновременно с этим «так же медленно стало заполнять комнату то сдвоенное зловоние, которое члены комиссии обнаружили в подвале палатцо, а Фрэнсис Уэствик, рискуя здоровьем, вдыхал в спальне нового отеля» (Там же, с. 186). В конце сцены призрачная голова, разлепив веки, с грозным видом устремляется к спящей женщине, и та просыпается. «Агнес видела этот взгляд, видела, как у живой так же медленно, по-мертвому разлепились веки, видела, как та поднялась, словно повинувшись безмолвному распоряжению, — и дальше она ничего не видела» (Там же).

Исторический опыт Агнес обрывается именно на том месте, где он мог что-то прояснить, поэтому он ничего не прояснил, а лишь оставил ощущение жути и ужаса. Как замечает исследователь викторианской литературы Стивен Прикетт, такая непроясненность вообще характерна для готической литературы, поскольку в роли нарратора выступает здесь «литературный посредник, который не рассказывает нам историю, а скорее предлагает словесные образы. Готика боролась против чрезмерной рациональности строителей систем восемнадцатого века не с помощью последовательных аргументов, а с помощью вспышек, которые преследуют бодрствующий разум, как образы снов» (Prickett 2005, p. 74). Коллинз сохраняет этот идеологический критицизм в повести, неоднократно демонстрируя нам, что поведение людей подчиняется вовсе не их разуму, а темным инстинктам, и что подлинное знание о происходящем можно обрести лишь благодаря мистическому прозрению.

Отрицательное отношение к Просвещению в повести наиболее явно выражается при описании «Комнаты с кариатидами», в западном крыле отеля. Находящиеся под каминной доской фигуры кариатид, изготовленные в XVIII столетии, «в полной мере обличают тогдашний испортившийся вкус», а сам камин несет в себе «недобрую память» о «временах инквизиции» (Коллинз 2021, с. 193). Именно под этой комнатой Генри Уэствик обнаруживает секретный подвал, где находилась голова лорда Монтбарри, сохранившаяся лишь благодаря тому, что барон Ривар не успел растворить ее в кислоте вместе с остальными частями тела. Комнате, символизирующей здесь эпоху Просвещения, таким образом, отведена роль шкафа со скелетом, как, впрочем, и самому отелю — таинственной аллегории викторианской эпохи.

Редуцируя историю к семейной истории, а террор к семейному террору, Коллинз передает свое понимание отношения между «пристойным» викторианским настоящим и шокирующим «готическим» прошлым. Не выходя за рамки готического нарратива, он присваивает своим героям способность представлять обе эти эпохи: убитый лорд Монтбарри отсылает к казненному Людовику XVI, заключившему «мистический брак» со своим народом (Descimon 1992), но совершившему «предательскую» попытку бежать за границу; имеющий внешность типичного француза барон Ривар, пытающийся с помощью своих экспериментов добыть философский камень и очень нуждающийся в день-



гах, из-за чего и совершает преступление, отсылает равно к фигурам революционеров и просветителей; пассивная и верная старинным традициям Агнес Локвуд, обманутая своим женихом и бессознательно мстящая ему, невольно подталкивая к преступным действиям своих соперников, отсылает к «дворянству шпаги»; графиня Нарона, выступающая то как роковая женщина, то как жертва рока, олицетворяет не только «дворянство мантии», но и бежавших от революции аристократов, желавших донести до людей историческую правду в своих сочинениях о революции. Таким образом, все основные типы персонажей, заимствованные из арсенала готической литературы (такие как герой-злодей, невинная героиня в беде и т. п.), обретают определенную историческую коннотацию.

Одним из характерных приемов готического повествования является «рассказ в рассказе». Он также присутствует в повести, но выполняет здесь весьма специфическую функцию. Речь идет о незавершенной «пьесе» графини Нароны, которую Элеанор Салотто, анализируя викторианские нарративы в «дарвиновской парадигме», рассматривает как неудачную попытку женщины высказать свою правду о происходящем, вытесненную «мужскими нарративами». По ее мнению, текст «Отеля с привидениями» создавался Коллинзом как метанарратив, демонстрирующий подавление женского голоса в викторианском обществе. На наш взгляд, такая трактовка сужает смысл повести. Мы полагаем, что пьеса Нароны представляет собой не женский нарратив, а манифестацию исторического бессознательного, которое не может быть выражено в рациональном нарративе в принципе и требует иной формы выражения, например фрагментарного готического письма, практикуемого Нароной, само имя которой говорит о ее связи с *проблемой нарратива*, а в контексте нашего исследования — с проблемой соотношения *опыта и нарратива* и невозможности высказать в *письме истину опыта*. Поскольку, как показывает Анкерсмит, эта проблема встречается и у других писателей XIX века, в частности у Л. Н. Толстого (2007, с. 549), думается, что Коллинз тоже мог размышлять над этим вопросом и отразить свои размышления в данном произведении, введя в него «катастрофическое письмо» Нароны в качестве «безумного» нарратива, который рассказывает о таинственной стороне истории, недоступной рациональному пониманию. Включение в повесть этого нарратива по своей интенции сходно с включением в нее описания исторического опыта. Анализ последнего возвращает нас к «Толкованию сновидений» Фрейда — к тому месту, где объясняется феномен «сновидения в сновидении». Фрейд трактует его как «изображение реальности, истинное воспоминание; дальнейшее же сновидение — изображение лишь желаемого спящим» (2001, с. 304). В перспективе готического дискурса жизнь персонажей повести можно рассматривать как состояние сна, в том смысле что подлинная реальность, скрытая за приятным фасадом современной культуры, им неведома. Они обитают в своих невинных грезах, не задумываясь о том, какой «хаос» может «шевелиться» в основании этого здания. Их жизнь протекает в иллюзорном мире. Но есть и те, которые усвоили исторический опыт — увидели то самое «сновидение в сновидении».



дении», которое вернуло их к реальности. Обладая особым историческим чувством, они ощущают прочную связь с прошлым *адам*, и современный фешенебельный «дворец» для них не более, чем *чистилище*, предуготовленное для мучительной проработки катастрофического опыта прошлого.

5. Заключение

Наш анализ показывает, что исторической проблематике в «Отеле с привидениями» отводится центральное место. Будучи вынесен в подтекст повести, исторический дискурс придает ей ту идеологическую форму, благодаря которой проясняется как ее фантазмагорический сюжет, так и парадоксальный финал, что позволяет рассматривать данный текст как репрезентацию *смысла* определенных событий истории. Большое значение имеет здесь жанровое своеобразие повести. «Отедь с привидениями» — это готическое произведение с элементами детектива; неудивительно поэтому, что некоторые литературоведы считают его самым «страшным» произведением Коллинза. Как и в произведениях, непосредственно рассказывающих о временах революции, Коллинз прибегает здесь к повествовательным приемам и образности готических романов именно для того, чтобы воссоздать атмосферу ужаса, характерную для времен революционного террора. Готические элементы в этом смысле выполняют здесь репрезентативную (а не только экспрессивную или эмотивную) функцию. Более того, с помощью этих элементов осуществляется своеобразный «синтез без понятия» — от разговора об одной конкретной Революции автор переходит к разговору об «эпохе революций», то есть о революции вообще, уточняя основную проблематику повести, связанную с пониманием направления хода истории. В процессе репрезентации оказываются задействованы многие ключевые элементы готического нарратива: центральный символический образ отеля «Палас», основные персонажи (в значительной степени воспроизводящие традиционные готические амплуа), конфликт произведения (связанный с мотивом чудовищного преступления и наказания за него), мотив родового проклятия, фантастические сцены с участием призрака отрубленной головы с присущей им атмосферой жути и ужаса и т. п. Все эти элементы участвуют в репрезентации *смысла прошлого*. Помимо них на связь с историческими событиями указывает целая система реминисценций, отсылающих к историческому нарративу. Особое место в произведении занимает образ графини Нароны, чье понимание происходящего наиболее близко к авторскому и выражает идеологию повести: концепцию движения истории как «трансформации» «ада» прошлого в «чистилище» настоящего, управляемой не человеческим разумом, а темными и недоступными для нашего понимания силами. Нарона пишет пьесу (название которой совпадает с названием самой повести), полагая, что создает нечто вымышленное, хотя фактически описывает реальную историю. Вероятно, здесь Коллинз дает нам ключ к пониманию его готической сказки, намекая на то, как в действительности она должна быть прочитана.



Список литературы

- Акройд, П., 2021. *История Англии. Революция. От битвы на реке Бойн до Ватерлоо*. М. [Ackroyd P., 2021. *The history of England. The Revolution. From the Battle of the Boyne to Waterloo*. Moscow (in Russ.)].
- Анкерсмит, Ф., 2007. *Возвышенный исторический опыт*. М. [Ankersmit, F., 2007. *Sublime Historical Experience*. Moscow (in Russ.)] EDN: QOHHP.
- Башляр, Г., 2014. *Поэтика пространства*. Перевод Н. Кулиш. М. [Bashlyar, G., 2014. *The Poetics of Space*. Moscow (in Russ.)].
- Бёрк, Эд., 2023. *Размышления о революции во Франции*. М. [Burke, Ed., 2023. *Reflections on the Revolution in France*. Moscow (in Russ.)].
- Коллинз, У., 2021. *Отель с привидениями*. М. [Collins, W., 2023. *The Haunted Hotel: A Mystery of Modern Venice*. Moscow (in Russ.)].
- Павел, Т., 2025. *Жизнь романа: краткая история жанра*. М. [Pavel, T., 2025. *The Life of the Novel: A Brief History of the Genre*. Moscow (in Russ.)].
- Тодоров, Ц., 1999. *Введение в фантастическую литературу*. М. [Todorov, T., 1999. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Moscow (in Russ.)].
- Фрейд, З., 2001. *Толкование сновидений*. М.; Харьков. [Freud, S., 2001. *The Interpretations of Dreams*. Moscow; Kharkov (in Russ.)].
- Хайдеггер, М., 1991. *Отрешенность. Разговор на проселочной дороге: сборник*. М., с. 102–111. [Heidegger, M., 1991. *Detachment. In: A conversation on the back road: collection*. Moscow, pp. 102–111 (in Russ.)].
- Хобсбаум, Э., 1999. *Век революции. Европа 1789–1848*. Ростов н/Д. [Hobsbawm, E., 1999. *Century of Revolution. Europe 1789–1848*. Rostov-on-Don (in Russ.)].
- Cole, N., 2007. A Bed Abroad: Travel Lodgings and the “Apartment House Plot” in Little Dorrit and The Haunted Hotel. *Wilkie Collins Society Journal. New Series*, 10, pp. 3–12.
- Collins, W., 2023. *The Haunted Hotel: A Mystery of Modern Venice*. Moscow.
- Day, W.P., 1985. *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*. Chicago; London.
- Descimon, R., 1992. Les fonctions de la métaphore du mariage politique du roi et de la république en France, XV–XVIII siècles. *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 1, pp. 1127–1147.
- Huizinga, J., 1950. De taak der cultuurgeschiedenis. In: *Verzamelde Werken 7: Geschiedwetenschap, Hedendaagsche Cultuur*, pp. 35–94, <https://doi.org/10.18352/bmgn-lchr.4731>.
- Lamouria, L., 2010. The Revolution Is Dead! Long Live Sensation!: The Political History of “The Woman in White”. *Dickens Studies Annual*, 41, pp. 299–321.
- Prickett, S., 2005. *Victorian Fantasy. Second Revised and Expanded Edition*. Waco.
- Salotto, E., 2006. *Gothic Returns in Collins, Dickens, Zola, and Hitchcock*. New York, <https://doi.org/10.1007/978-1-137-11770-0>.
- Steinberg, R., 2015. Trauma and the Effects of Mass Violence in Revolutionary France. *Historical Reflections*, 41 (3), pp. 28–46, <https://doi.org/10.3167/hrrh.2015.410303>.
- Taylor, J., 2006. The later novels. In: *The Cambridge Companion to Wilkie Collins*. Cambridge, pp. 79–96.
- Wunenburger, J.-J., 2020. *L'imaginaire*. Lyon.



Об авторах

Роман Евстратьевич Соколов, кандидат философских наук, доцент, без аффилиации, Чебоксары, Россия.

ORCID ID: 0009-0006-5958-3804

SPIN-код РИНЦ: 5616-4084

E-mail: stalex73@bk.ru

Алексей Георгиевич Степанов, кандидат философских наук, доцент, Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева, Чебоксары, Россия.

ORCID ID: 0000-0001-8001-1911

SPIN-код РИНЦ: 3755-2987

E-mail: stalex73@bk.ru

Для цитирования:

Соколов Р.Е., Степанов А.Г. «Старый ад, претворенный в новое чистилище»: тревожащий исторический опыт в романе «Отель с привидениями» У. Коллинза // Слово.ру: балтийский акцент. 2026. Т. 17, №1. С. 114–131. doi: 10.5922/2225-5346-2026-1-8.



ПРЕДСТАВЛЕНО ДЛЯ ВОЗМОЖНОЙ ПУБЛИКАЦИИ В ОТКРЫТОМ ДОСТУПЕ В СООТВЕТСТВИИ С УСЛОВИЯМИ ЛИЦЕНЗИИ CC BY-NC 4.0 Attribution-NonCommercial 4.0 International Deed ([HTTPS://CREATIVECOMMONS.ORG/LICENSES/BY-NC/4.0/DEED.RU](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.ru))

“OLD HELL TRANSFORMED INTO A NEW PURGATORY”: THE DISTURBING HISTORICAL EXPERIENCE IN THE NOVEL “THE HAUNTED HOTEL” BY WILKIE COLLINS

Roman E. Sokolov¹, Alexey G. Stepanov²

¹ Cheboksary, Russia

² Chuvash State Pedagogical University named after I. Ya. Yakovlev,
53 K. Marx St., Cheboksary, 428000, Russia

Submitted on 17.07.2025

Accepted on 15.10.2025

doi: 10.5922/2225-5346-2026-1-8

The aim of the article is to identify the representative possibilities of the Gothic text using the example of Wilkie Collins’s story “The Haunted Hotel: A Mystery of Modern Venice” (1878). The authors rely on hermeneutic methodology, directing their attention to the historical subtext of the story, expressed in its figurative structure, as well as in the many allusions and reminiscences contained in it, which have a clearly expressed historical content. The need for such a methodology is dictated by the main objective of the study: to demonstrate the possibility of interpreting Collins’s story as a specific historical representation. As a result of the analysis, the veiled historical content of the story was explicated, thanks to which it can be considered as a specific representation of historical reality, close to oneiric representation: historical characters and events in it undergo a process of symbolization reminiscent of dream work, according to Freud, and the historical itself is reduced to the “family”. Although such a reduction excludes history as such, it provides great opportunities for representing the



meaning of historical events through the depiction of a certain historical experience. It is precisely this historical experience (Franklin R. Ankersmit's term), along with the fragmentary Gothic narrative of Countess Narona, present in the story like a "dream within a dream", that reveals the truth of this work with its puzzling ending. The story's ending, which explicitly declares the impossibility of uncovering the "secret of the hotel," functions as a trigger for the allegorical interpretation developed in this article.

Keywords: *catastrophic writing, gothic elements in sensation literature, gothic fantasy, image of the past, oneiric representation, representative possibilities of reminiscence, repressed historical experience, Victorian fiction*

The authors

Dr Roman E. Sokolov, Associate Professor, Cheboksary, Russia.

ORCID ID: 0009-0006-5958-3804

E-mail: stalex73@bk.ru

Dr Alexey G. Stepanov, Associate Professor, Chuvash State Pedagogical University named after I. Ya. Yakovlev, Cheboksary, Russia.

ORCID ID: 0000-0001-8001-1911

E-mail: stalex73@bk.ru

To cite this article:

Sokolov, R.E., Stepanov, A.G., 2026, "Old hell transformed into a new purgatory": The disturbing historical experience in the novel "The Haunted Hotel" by Wilkie Collins, *Slovo.ru: Baltic accent*, Vol. 17, no. 1, pp. 114 – 131. doi: 10.5922/2225-5346-2026-1-8.

