

УДК 821(4/9)09

**ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА ДОКТОРА ДИ
(У. ЭКО, П. АКРОЙД)**

© Г. Г. Ишимбаева*, Н. Р. Ленкова

*Башкирский государственный университет
Россия, Республика Башкортостан, 450076 г. Уфа, ул. Заки Валиди, 32.***Email: galgrig7@list.ru*

Литература эпохи постмодерна решительно пересматривает традиционные ценности и представления, отказываясь от устоявшихся стандартов, давая вызывающе неканонические трактовки вечных образов мировой культуры. В настоящей статье эта тенденция анализируется на примере художественного осмысления образа Джона Ди в постмодернистских романах У. Эко «Маятник Фуко» (1988) и П. Акройда «Дом доктора Ди» (1994). У. Эко и П. Акرويد, каждый на свой лад, пересмотрели традиционную матрицу образа ученого фаустианского типа. Если у первого во вставной новелле «Маятника Фуко» иронический набросок истории Джона Ди, то у второго, в «Доме доктора Ди», – монументальное полотно об алхимике в контексте его и своего, авторского, времени. Но при этом оба писателя преследуют очевидную цель, показывая принципиальную многозначность рецептов и отсутствие абсолютной Истины, синтезируют разные, порой противоположные, мнения о Джоне Ди и деканонизируют традиционный образ мага, используя игровой модус повествования.

Ключевые слова: Джон Ди, У. Эко, П. Акرويد, «Маятник Фуко», «Дом доктора Ди», деканонизирование.

Литература эпохи постмодерна решительно пересматривает традиционные ценности и представления, отказываясь от устоявшихся стандартов, давая вызывающе неканонические трактовки вечных образов мировой культуры. Об этом пишут многие исследователи – П. Козловски [1], Л. Андреев [2], Д. Затонский [3], Г. Ишимбаева [4–5] и т.д. Рассмотрим эту тенденцию на примере художественного осмысления образа Джона Ди в постмодернистских романах У. Эко «Маятник Фуко» (1988) и П. Акройда «Дом доктора Ди» (1994). Их анализу необходимо предпослать некоторые замечания историко-философского характера.

Джон Ди (1527–1608) – знаменитый английский ученый фаустианского типа, алхимик, каббалист и герметист, астролог и астроном, математик и механик, географ, картограф и архитектор, ставший прототипом волшебника Просперо в «Буре» Шекспира. Один из титанов Возрождения, английский Фауст, он находился в вечном духовном поиске и представлял науку, которая в восприятии современников имела прямое отношение к черной и белой магии, волшебству и оккультизму. Джон Ди стремился к абсолютному познанию, был недоволен состоянием научной атмосферы в Англии, учился и преподавал в европейских университетах на континенте. После возвращения на родину, в эпоху правления католички Марии I Тюдор он был арестован за занятия математикой, что приравнивалось к колдовству, а попутно был обвинен в государственной измене (1555), но сумел оправдаться и избежать больших неприятностей. Его считали протестантским шпионом при католическом дворе; он был секретным агентом английской разведки, подписывавшим свои донесения кодом 007; он стал личным астрологом новой королевы Елизаветы I, восстановившей в правах протестантизм после

смерти Марии I Тюдор, и ее советником по науке. Он был главой неформальной академии герметизма, собрал самую значительную научную библиотеку елизаветинской эпохи, написал значительнейшие работы: «Иероглифическая монада» о геометрической магии и Каббале (1564), «Искусство навигации» (1577) о необходимости постоянного британского флота. Он перевел труды Эвклида и стал автором знаменитого «Математического предисловия» к первому изданию Эвклида на английском языке.

В 1582 г. произошло судьбоносное знакомство Джона Ди с медиумом Эдвардом Келли. К этому времени, разочаровавшись в возможностях современной ему науки и стремясь к всеобъемлющему постижению тайн природы, он увлекся идеей ангельской магии. За мистиком и алхимиком Эдвардом Келли (1555–1597) тянулся шлейф шарлатана, авантюриста и фальшивомонетчика, но Джон Ди воспринял всерьез его способности вызывать в хрустальный шар духов и трансмутировать неблагоприятные металлы в золото. Начались их совместные сеансы ясновидения, во время которых, как отмечал в своих дневниках ученый, происходили контакты с ангелами, основанные на нумерологии. Ангелы заставили их покинуть Англию и отправиться в Центральную Европу, где в Праге принудили Джона Ди к встрече с императором Рудольфом II, в Кракове – с королем Стефаном Баторием, чтобы просветить сильных мира сего в области герметической магии и выступить в качестве пророка и глашатая воли Божией.

Мессиянские странствия продолжались 6 лет (1583–1589), в течение которых Джон Ди с помощью Эдварда Келли регулярно общался с ангелами, дававшими ему указания по созданию системы «Енохианская магия». Открыто провозглашенная

светлыми духами цель этого предприятия заключалась в том, чтобы выполнить волю патриарха Еноха и научить людей истинной ангельской магии (*Примеч. 1*); внутренний смысл – в том, чтобы стимулировать процесс глобальных преобразований планетарного масштаба, подобный тому, что описан в «Откровении Иоанна Богослова». То есть суть «Енохианской магии», имеющей эсхатологический характер, сводится к наказанию грешного рода человеческого и земли, которая предоставляет пищу и кров воплощенным человеческим душам и падшим ангелам.

В мировоззрении Джона Ди причудливо переплелись идеи герметизма, платонизма и пифагорейства с верой истинного христианина, христианский гуманизм с трансцендентностью. Он был убежден, что основа и мера всех вещей в мире составляет число и что сотворение Вселенной Господом было «актом исчисления». Он верил, что люди способны обрести божественную силу и что божественности можно достичь через совершенное познание математики. Он мечтал о преодолении раскола между протестантской и католической церквями благодаря возвращению к теологии первых веков христианства и созданию всеобщей мировой религии на алхимических основаниях.

Интерес к личности и наследию Джона Ди, жизнь которого полна тайн и загадок, порожденных в том числе способами и результатами его научных изысканий, возродился на рубеже XIX–XX столетий, когда снова стали популярны эзотерика и каббалистика. Сегодня ему посвящены целые сайты и существует настоящая художественная «диана», которую представляют Густав Майринк (роман «Ангел Западного окна», 1927), Говард Ф. Лавкрафт (рассказ «Ужас Данвича», 1928), Михаил Кузмин (лирическая поэма «Форель разбивает лед», 1929), Майкл Муркок (роман «Глориана», 1978), Джон Краули (тетралогия «Египет», 1987–2007), Армин Шимерман (трилогия «Принц купцов», 2000–2003), Филиппа Грегори (роман «Дурак королевы», 2004), Фил Рикман (роман «Кости Авалона», 2010), Елена Михалкова (роман «Манускрипт дьявола», 2010) и т.д.

В этом ряду особое место занимают романы Умберто Эко «Маятник Фуко» и Питера Акройда «Дом доктора Ди». Следует отметить, что при всей изученности романа П. Акройда его версия образа Джона Ди исследована точно: либо в связи с сюжетом (его алхимической составляющей – С. Онега [6], его фаустианской основы – Н. Гумерова [7]), либо жанра (квеста за знаниями – М. Дж. Мартинес [8], детективного исторического готического романа – О. Ахманов [9]), либо хронотопа (В. Струков [10], И. Липчанская [11]). Что касается трактовки этого образа в романе У. Эко, то она не проанализирована, есть лишь упоминание факта присутствия образа Джона Ди в повествовании (как, например, в рецензии С. Кузнецова [12]).

До сих пор нет и компаративистских работ, в которых бы сравнивались особенности истолкования образа Джона Ди в романах У. Эко и П. Акройда. Между тем сравнение это необходимо и может быть обосновано не только тем, что в названных произведениях есть общий герой. Гораздо существеннее то, что оба писателя рассматривают образ алхимика сквозь призму темы искусственного человека, созданного лабораторным путем. У. Эко связывает его с Големом, героем еврейской мифологии, глиняным великаном, якобы оживленным в XVI в. раввином Левом и вышедшем из-под контроля своего создателя. П. Акройд – с гомункулулом, порождением древних и средних веков (Симон-маг и А. де Вилланова), ставшим необходимой частью Великого Деяния в эпоху Возрождения (Парацельс). Таким образом, научная новизна и актуальность настоящей статьи обусловлена тем, что здесь дается сравнительно-сопоставительный анализ двух рецепций одного образа, который У. Эко и П. Акройд препарировали с использованием одинакового инструментария.

В «Доме доктора Ди» П. Акройда образ гомункулула, не случайный в его творчестве (вспомним романы «Процесс Элизабет Кри» и «Дневник Виктора Франкенштейна») [13], наполнен реальным содержанием; он в этом смысле похож на героев М. Шелли («Франкенштейн, или Современный Прометей») и Г. Майринка («Голем»). Его создатель, Джон Ди, выступает одним из главных героев исторического плана повествования акройдовского романа, что обозначено уже на уровне его заголовка.

В романе У. Эко все не так очевидно и речь идет прежде всего о Големе в метафорическом смысле. И об этом надо сказать чуть подробнее. Трое друзей, работающих в издательстве, которое специализируется на книгах об оккультных теориях заговора, решают спародировать сочинения авторов-«одержимцев». Поэтому они приступают к разработке Плана, начатого как сатирическая интеллектуальная игра, в которой использовались рукописи издательства и компьютерные программы для создания нового текста по принципу свободных взаимосвязей исходных данных. В результате и возник этот новый текст, посвященный грандиозной теории Великого заговора реальных и вымышленных тайных организаций и возможности восстановления ордена тамплиеров, которые подчинят себе весь мир, используя специальную карту и маятник Фуко. Авторы этой мистификации настолько заигрались в оккультные игры, что сами поверили в реальность созданных ими фантазий и сумели внушить веру в нее другим «одержимцам», которые мечтают о мировом господстве и пытаются получить несуществующую карту тамплиеров. То есть искусственное создание группы итальянских интеллектуалов обрело самостоятельную жизнь и, более того, погубило в конце концов своих создателей, которые были поглощены Планом.

Джон Ди в этом романе, наполненном отсылками к эзотерике, алхимии, каббале, разнообразным теориям заговора и цитирующем сочинения Иоганна Рейхлина, Тритемия, Агриппы Неттесгеймского, Парацельса, Михаэля Майера, Фрэнсиса Бэкона, Иоганна Валентина Андреа и многих других знаменитых алхимиков эпохи Возрождения, выступает как эпизодический персонаж. Его имя неоднократно упоминается в тексте, и сам он непосредственно возникает в одном эпизоде, фоном которого является тема Голема Г. Майринка.

Концептуально важным представляется упоминание имени Джона Ди, возникшее в таком контексте: герои романа Бельбо и Казобон раскрывают своему приятелю Диоталлеви тайну маятника Фуко: он повторяет форму иероглифической монады Джона Ди – «талисмана, в котором сосредоточена вся мудрость подлунного мира» [14, с. 545]. Иначе говоря, символическое выражение единицы, которое обосновал в своем трактате Джон Ди и с которым соотносят маятник Фуко герои Эко, выполняет важнейшую функцию, придавая заглавному артефакту науки и культуры трансцендентальный смысл. Оставаясь рукотворным, математический маятник, созданный в середине XIX в. французским физиком и астрономом Жаном Фуко для экспериментальной демонстрации суточного вращения Земли, приобретает значение монады, простой субстанции, первоматерии, начала всех начал. Связанный, согласно придуманному Плану, с тайной картой, он символизирует возможность начала нового этапа истории, поэтому так естественно, что именно к нему стремятся люди, одержимые оккультной тайной потерянного сокровища тамплиеров.

Одна из вставных новелл романа У. Эко называется «Станный кабинет доктора Ди» [14, с. 530]. Она представляет собой сюрреалистическое повествование, в котором английская творческая элита XVI в. живет одновременно с мировой творческой элитой последующих столетий. Здесь Хунрат, Майер, Бэкон, Келли, Ди, Шекспир, Спенсер, Обри соседствуют с Гете, Дюма, Жарри, Малларме, Чеховым, Прустом, Элиотом, Джойсом, Майринком, Музилем, Борхесом, Пессоа. Здесь доктор Ди лично знаком с заглавным героем немецкого экспрессионистского кинофильма «Кабинет доктора Калигари» (1920) и с героиней поэмы Элиота «Бесплодная земля» (1922) ясновидицей мадам Созострис, встречает Голема и слышит: «Берегитесь Атаназии Перната» [14, с. 535] (напомним, что Атаназий Пернат – автор-повествователь в романе Майринка о Джоне Ди «Ангел Западного окна»). Этот прием соположения разных исторических времен обуславливает особую интертекстуальную насыщенность эпизода. Он создан с использованием повествовательного дискурса Эдварда Келли, встроенного в повествовательный дискурс Бельбо, который, будучи хозяином компьютера и имея страсть к сочинительству, набирает на своем ПК

всевозможные тексты. Недаром вставная новелла введена в текст романа как файл, озаглавленный Бельбо «Станный кабинет доктора Ди». Поэтому ее «сложный сюжет», оставшийся «в тайной памяти Абулафии» [14, с. 530] – так Бельбо называет свой компьютер, намекая этим именем на еврейского мыслителя и каббалиста XIII в. Авраама Абулафию, – представляет собой «лихорадочную пляску цитат», переплетенную с «личной мифологией» Бельбо [14, с. 530].

Главная проблема обозначена уже в эпиграфе, предпосланном новелле и не имеющем отношения к дискурсам ни Келли, ни Бельбо. Эко цитирует работу Жака Дюшоссуа «Бэкон, Шекспир или Сен-Жермен?» (1962), где рассматривается гипотеза о Бэcone как об истинном авторе произведений Шекспира и Сервантеса [14, с. 530]. Эту идею Эко гиперболизирует в тексте новеллы: Келли изображен как автор шекспировского канона, Шекспир – как автор сочинений Бэкона, Бэкон – как автор розенкрейцерских сочинений Иоганна Валентина Андреа, Андреа – как автор «Дон Кихота» Сервантеса, создателем которого хотел бы выдать себя Бэкон.

В эту парадигму «двойников двойников» и «масок масок» [14, с. 543] вписывается и Джон Ди, о котором рассказывает Эдвард Келли, считающий себя истинным магом, благодаря которому процветает Джон Ди. Очень показательным, что Келли называет его «одержимцем» [14, с. 531], используя то слово, которым Казобон, Бельбо и Диоталлеви пренебрежительно аттестовали авторов оккультных рукописей, и создает явно тенденциозный портрет алхимика, выделяя его «хитрый взор», «костлявую руку», «бороденку» [14, с. 531].

История отношений Келли с Ди предстает фрагментарной: выхвачены отдельные моменты из нескольких лет их общения, причем Эко достаточно свободно обходится с историческими свидетельствами. В частности, его Джон Ди еще до встречи с Келли уже владеет таинственным алфавитом и формулой для вызывания ангелов, посвящен в Космический Заговор по захвату мира тамплиерами, а также готовит грандиозную мистификацию с тайным сыном королевы, которого он намерен прославить как английского Барда. Именно Джон Ди советует Келли использовать бездарного Шекспира в качестве «прикрытия» [14, с. 532] и обнародовать свои сочинения под его именем. Именно Джон Ди является одним из заговорщиков; выполняя волю королевы, он вместе с Келли отправляется в Прагу для установления связей с немецкими розенкрейцерами. Участие в интригах всевропейского характера стало, как явствует из записей Келли, причиной смерти доктора Ди, погибшего от рук Бэкона, который стремился к единоличному владению Планом, к шекспировой славе, к трону. Изображенный главным злодеем елизаветинской эпохи Бэкон вставной новеллы романа У. Эко непотопля-

ем и бессмертен, поэтому появляется в финале в качестве графа Сен-Жермена.

В подобном ризоматичном решении образа Джона Ди – не упорядоченном, с несистемным вектором развития, в форме свободного текста – проявляется номадологическая концепция мира, характерная для У. Эко. За отдельными, произвольно выбранными вымышленными эпизодами из жизни героя, скрывается всеобщая закономерность постмодернистского толка, согласно которой автор мертв, любой текст есть пародийная игра со множеством других текстов, главенствует интертекст с бесконечным количеством интерпретаций.

С последним связано и то, что название новеллы не соответствует ее содержанию. Известно, что У. Эко особое внимание уделял названиям, в которых читатели традиционно видят ключ к постижению всего текста, и был противником авторского диктата в этом вопросе. В «Заметках на полях “Имени розы”» он подчеркивал: «Автор не должен интерпретировать свое произведение ... Этой установке, однако, противоречит тот факт, что роману требуется название. Заглавие, к сожалению, – уже ключ к интерпретации» [15, с. 6]. Принцип авторского невмешательства в процесс смыслостроения и иронии по отношению к традиционным читательским ожиданиям проявляется в том, что в названии вставной новеллы писатель акцентирует внимание на месте действия (в «странном кабинете доктора Ди»). Однако содержательно текст выходит за пределы обозначенного пространства и может быть понят во всей полноте смыслов только в контексте всего романа «Маятник Фуко», посвященного оккультным тайнам и заговорам.

Принципиально иной подход к названию продемонстрировал П. Акройд, в романе которого основное действие имеет прямое и непосредственное отношение к таинственному дому доктора Ди: там, где некогда жил знаменитый алхимик елизаветинской эпохи, в конце XX в. проживает главный герой, который пытается проникнуть в тайны прошлого. Акройдовский текст строится на чередовании современных глав, автором-повествователем в которых выступает Мэтью Палмер, и исторических, написанных от лица Джона Ди. Благодаря такому приему происходит всестороннее освещение образа заглавного персонажа, который, однако, лишен однозначности трактовки. Ключом к его пониманию являются слова Мэтью Палмера, познакомившегося с различными исследованиями и сделавшего вывод о том, что «все эти Джоны Ди разные», «каждая книга говорит о нем по-своему» [16, с. 225], и признание самого Джона Ди: «... я стал похож на статую, изваянную Праксителем: стоявшему перед ней казалось, что она смеется; стоявшему слева – что спит; с другого же бока она выглядела плачущей» [16, с. 375]. Эта заданность множества интерпретаций одной личности и становится магистральной в рецепции образа Джона Ди

в романе П. Акройда. И даже в тех частях романа, нарратором которых является сам Джон Ди, возникает портрет, разрушающий традиционные представления о прославленном ученом.

В первой же интермедии «Зрелище» обозначена проблема несоответствия восприятия современниками Джона Ди его собственному представлению о самом себе. Вынужденный зарабатывать постановкой праздничного мероприятия и занятый составлением всевозможных механических игрушек, он испытывает презрение к невежественной толпе, которая видит в нем всего лишь «ведовщика» [16, с. 43], «неудачливого алхимика, мага», орудующего с помощью нечистой силы [16, с. 58]. Он хорошо знает разницу между «софистами, знахарями да шарлатанами» и философами [16, с. 112] и даже в своих постановочных чудесах остается ученым, который стремится познать тайную суть вещей и природы. Знания для него есть «цветок солнца», «совершенный рубин», «волшебный эликсир», «магистерий», «истинный философский камень» [16, с. 112–113]. Поэтому одному из своих случайных собутыльников он с гордостью говорит: «Если вы сочтете меня вторым Фаустом – пусть будет так» [16, с. 59].

Тема подобия Ди Фаусту и фаустианскому типу ученых той эпохи очень важна в романе. Поэтому большим смыслом наполнен эпизод посещения Джоном Ди Виттербурга по пути на родину Парацельса. Акройд играет с немецким топонимом Виттенберг, но оставляет без изменения его связь с Фаустом. В этот город Фауста прибывает Джон Ди, чтобы посетить «обиталище» [16, с. 92] своего кумира и лес близ городка, где тот занимался волшебством и откуда был унесен дьяволом. Ди становится на пень, с которого исчез Фауст, и принимает в себя «толику дьявольского огня» [16, с. 94]. Здесь произвольно сошлись легендарные свидетельства, получившие отражение в литературе о докторе Фаусте, и собственно акройдовские вариации на тему, которые вместе образовали некое новое интертекстуальное пространство, призванное подчеркнуть: Ди и Фауст – ученые одной группы крови, жаждущие великого познания и готовые ради него на все.

Но намеченный героический фаустианский ореол снимается самим же Джоном Ди, когда он подробно рассказывает о своей научной практике и о жизни частного человека – сына и мужа. Повествование в традициях исповеди «Руссо» берет под сомнение его возможности исследователя тайн вселенной и ставит вопросы этического плана.

Так, символично, что Джон Ди, размышляющий о создании гомункулуса, хоронит своих мертворожденных детей («... двоих мальчиков и одну девочку», – уточняет он, [16, с. 105]) и видит сон о своей жене, во чреве которой погиб очередной ребенок [16, с. 121]. Он, которого считают величайшим доктором, не может излечить свою заболевшую, отравленную Келли жену. Он, который про-

славился своим постижением запретных знаний, не видит того, что Келли его обманывает. Поэтому такой болью наполнены его слова: «Я, мечтавший о сотворении новой жизни, даже не мог спасти жизнь своей жене» [16, с. 386]. Он понимает, что его бывший ученик Овербери и Келли играли им, как «куклой в балагане» [16, с. 390], чтобы раздобыть денег. Он начинает воспринимать мир лабиринтом, из которого нет исхода («... я, столь преуспевший в изучении древности и удостоенный дивных прозрений, в коих являлась мне мудрость минувших веков, заблудился в лабиринте настоящего и не видел из него выхода» [16, с. 385–386]). Возникший в сознании Джона Ди метафорический образ свидетельствует о принципиальной непознаваемости мира, с которой столкнулся герой, и имеет явно литературное происхождение, отсылая к «Вавилонской библиотеке» Х. Л. Борхеса и «Имени розы» У. Эко.

Историю отношений Джона Ди с отцом Акройд интертекстуально связывает с историей отношений Мерсо с матерью («Посторонний» А. Камю). При всей разнице этих персонажей, один из которых интеллектуал, а другой далек от любых интеллектуальных усилий, оба сдают своих престарелых родителей в дом призрения, равнодушно принимают известие об их смерти, после чего сходным образом с поправкой на эпоху развлекаются, посещая увеселительные заведения и встречаясь с женщинами. Ди в своем поведении просто копирует Мерсо – это важно для Акройда, который неслучайно намекает на Камю, автора «Мифа о Сизифе», когда вспоминает Сизифов камень [16, с. 307].

Смерть родителя Джон Ди отмечает походом в театр, где дают пьесу об отцеубийстве и где он боится увидеть под саваном убитого короля труп своего отца. Образ смерти сопровождает Джона Ди в его символическом сне, когда он видит собственную казнь, Харона и свой труп, в который королева Елизавета, называя его порождением дьявола, погружает руки и который был подан на обед. И дух умершего отца открывает истину сыну: «Ты надеялся создать жизнь, а вместо этого создал только образы смерти» [16, с. 354]. Так сублимированное сознание Джона Ди порождает мир без любви и город без любви. Только осознав это, он понял, что место ритуалов «*amot sexus*» [16, с. 334] должна занять истинная любовь.

Поэтому очередной символический сон Джона Ди имеет прямо противоположный смысл и насыщен иными образами. Герой видит себя ребенком во чреве своей умершей жены, посланной Богом, слышит ее откровения: «Однажды ты узрел мир без любви, а ныне вступи в мир с любовью» [16, с. 414–415] и благодаря женщине (в такой трактовке слышна аллюзия на идею Гете о вечной женственности) может лицезреть Сад Философов и великий град любви. И если в одном из ранних снов он видит себя превращающимся в алхимиче-

скую книгу [16, с. 121], то в финале романа происходит его прощание с библиотекой, сгоревшей во время пожара. У Джона Ди, который отрекается от своих искусств, остается единственная уцелевшая в огне книга – Библия; он обретает смысл бытия: «Победить время и слиться с вечностью можно лишь благодаря прозрению, или мечте» [16, с. 436].

Проводящий свое расследование о тайне Джона Ди, Мэтью Палмер постигает суть его противоречивой натуры. Он понимает, что, с одной стороны, Джон Ди – великий ученый, обогнавший свое время и постигший идеи вещей, скрытые под материальной оболочкой. Но, с другой, ему открылось, что любовь к мудрости у Джона Ди «имела и негативную сторону», что он «чересчур увлекался секретами и тайнами – нумерологией, каббалистическими таблицами и магической техникой», что «его покорила поэзия власти и тьмы» [16, с. 221]. В современных главах акройдовского произведения, таким образом, имеется внутренняя содержательная переключка с «Маятником Фуко» У. Эко.

На последних страницах романа появляется сам П. Акройд, который беседует с доктором Ди о книге «Дом доктора Ди». Прием романа в романе позволяет писателю, во-первых, раскрыть свою творческую кухню («... я взял несколько малоизвестных текстов, перетасовал их...» [16, с. 443]), во-вторых, задаться вопросом, кто же его герой – «проекция» его «личных идей и пристрастий или историческая фигура», образ которой он «честно старался воссоздать» (443). Доктор Ди отвечает на этот вопрос категорически однозначно: «Я не твой человек. Я не твой гомункулус» [16, с. 444].

Претендующий на полную независимость от своего создателя, романский Джон Ди, однако, является креатурой Акройда, играющего с читателями. Писатель, устами Мэтью Палмера характеризующий многочисленные исследования о Джоне Ди (*примеч. 2*) и опирающийся на дневники Джона Ди, документально помещает в пространство художественного вымысла. В результате возникает субъективная картина авторских «личных идей и пристрастий», к которым не относится знаменитая Енохианская магия, даже упоминания которой нет в романе. Ее место заняли попытки Джона Ди создать «новую жизнь без женской утробы» [16, с. 173] и поиски пропавшего Лондона, т.е. в центре «Дома доктора Ди» оказываются темы, органично присущие исследователю Акройду, автору произведений о Франкенштейне и биографии Лондона.

Акройдский Джон Ди неоднозначен: этически несостоятельный в отношениях с родными, во многих эпизодах физиологически приземленный, трусливый, алчный, запутавшийся в лабиринте познания, он, тем не менее, достигает желаемого и создает гомункулуса, готового к вечному перерождению. Скатывающийся к отрицанию всего на свете («Я плюю на ваш мир», [16, с. 173]), он провозглашает: «Человек некогда был Богом и станет Им

снова» [16, с. 131–132] и ищет «волшебный град Лондон» [16, с. 309], основанный более трех тысячелетий тому назад людьми, равными богам.

Таким образом, беллетризованная биография Джона Ди в романе П. Акройда при всей ее близости к документальным источникам отличается постмодернистской недосказанностью, оставляющей пространство для множества интерпретаций, и интертекстуальным способом создания текста.

Подведем итоги проведенного исследования. У. Эко и П. Акройд, каждый на свой лад, пересмотрели традиционную матрицу образа ученого фаустианского типа. Если у первого во вставной новелле «Маятника Фуко» иронический набросок истории Джона Ди, то у второго, в «Доме доктора Ди», – монументальное полотно об алхимике в контексте его и своего, авторского, времени. Но при этом оба писателя преследуют очевидную цель, показывая принципиальную многозначность рецензий и отсутствие абсолютной Истины, синтезируют разные, порой противоположные, мнения о Джоне Ди и деканонизируют традиционный образ мага, используя игровой модус повествования. Плюралистичность их интерпретаций героя порождает постмодернистскую поливариантность знакового кода и мерцание смыслов.

Примечание

1. В апокрифе Ветхого Завета, «Книге Еноха», речь идет о 200 ангелах, которые сошли на землю; от их браков с земными женщинами родилось племя исполинов и магов, погрязших в грехах; на переполнившуюся грешниками землю Господь обрушил всемирный потоп.

2. В романе упомянуты «Естествознание Джона Ди: между наукой и религией» Н. Клули, «Джон Ди: мир елизаветинского волшебника» П. Френча, «Джордано Бруно и герметическая традиция» Ф. Йейтс, «Астрономическая мысль в Англии времен Ренессанса» Ф.Р. Джонсона, «Тюдоровская география, 1485–1583» Э. Дж. Тейлора. «Я обитал в высших сферах» М. Боуэн и др. (218–221).

ЛИТЕРАТУРА

1. Козловски П. Культура постмодерна. М.: Республика, 1997. 240 с.
2. Андреев Л. Чем же закончилась история второго тысячелетия (Художественный синтез и постмодернизм) // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. М.: Высшая школа, 2001. С. 292–334.
3. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. М.: АСТ: Фолио, 2000. 256 с.
4. Ишимбаева Г. Парафраз сюжета о Золушке в романе Д. Сеттерфилд «Тринадцатая сказка» // Актуальные проблемы теоретической и прикладной лингвистики и оптимизация преподавания иностранных языков. Тольятти: изд-во ТГУ, 2016. С. 269–273.
5. Ишимбаева Г. Гетевский дивертисмент в «Книге смеха и забвения» М.: Кундеры // Доклады БашГУ, 2016. Т. 1. №1. С. 115–120.
6. Онега С. [Onega S.] Метапроза и миф в романах Питера Акройда [Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd]. Columbia: Camden House, 1999. 196 p.
7. Гуменова Н. Трансформация сюжета о Фаусте в романе П. Акройда «Дом доктора Ди» // Вестник Самарского университета. Серия «История. Педагогика. Филология». №1. 2016. С. 147–151.
8. Мартинес М. Дж. [Martínez M. J.] Постмодернизм и онтологическая доминанта: поэтика слияния в романе «Дом доктора Ди» Питера Акройда [Postmodernism and the Ontological Dominant: the Poetics of Integration in Peter Ackroyd's The House of Doctor Dee] // Revista Alicantinade Estudios Ingleses. 1999. №12. P. 105–116.
9. Ахманов О. Жанровая стратегия детектива в творчестве Питера Акройда: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2011. 161 с.
10. Струков В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда (к проблеме британского постмодернизма). Воронеж: Полиграф, 2000. 182 с.
11. Липчанская И. Образ Лондона в творчестве Питера Акройда: дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2014. 184 с.
12. Кузнецов С. Ученики чародеев в ожидании откровения // Знамя, 1996. №1. С. 225–227.
13. Гуменова Н. Образ гомункулуса в романе П. Акройда «Дом доктора Ди» // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. №6. 2016. С. 80–85.
14. Эко У. Маятник Фуко. М.: АСТ: CORPUS, 2015. 832 с.
15. Эко У. Заметки на полях «Имя розы». СПб.: Symposium, 2005. 31 с.
16. Акройд П. Дом доктора Ди. М.: АСТ: Астрель: CORPUS, 2009. 448 с.

Поступила в редакцию 29.03.2017 г.

**POSTMODERN RECEPTION OF THE IMAGE OF DOCTOR DEE
(U. ECO, P. ACKROYD)**

© **G. G. Ishimbaeva***, **N. R. Lenkova**

*Bashkir State University
32 Zaki Validy Street, 450076 Ufa, Republic of Bashkortostan, Russia.*

**Email: galgrig7@list.ru*

Postmodern literature radically reconsiders traditional values and ideas, abandons the established standards, and gives provocative non-canonical interpretations of some immortal characters of the world literature. The authors of the article analyze this tendency through the interpretations of John Dee's character in postmodern novels "Foucault's Pendulum" by Umberto Eco (1988) and "The House of Doctor Dee" by Peter Ackroyd (1994). Each of them, in their own way, reconsidered the traditional comprehension of the Faustian scientist. The former gives an ironic sketch of John Dee's life in the insert story of "Foucault's Pendulum"; the latter presents a monumental description of the alchemist in the context of his own and the author's time. However, both authors pursue an obvious goal, showing fundamental ambiguity of receptions and the absence of absolute Truth, they synthesize different, sometimes opposite, opinions of John Dee using a playful narrative mode they degrade the traditional image of the magician.

Keywords: John Dee, Umberto Eco, Peter Ackroyd, Foucault's Pendulum, The House of Doctor Dee, degrade.

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at bulletin_bsu@mail.ru if you need translation of the article.

REFERENCES

1. Kozlovski P. Kul'tura postmoderna [The culture of postmodernism]. Moscow: Respublika, 1997.
2. Andreev L. Zarubezhnaya literatura vtorogo tysyacheletiya. 1000–2000. Moscow: Vysshaya shkola, 2001. Pp. 292–334.
3. Zatonskii D. Modernizm i postmodernizm. Mysli ob izvechnom kolovrashchenii izyashchnykh i neizyashchnykh iskusstv [Modernism and postmodernism. Thoughts about the perpetual changeover of fine arts and crafts]. Moscow: AST: Folio, 2000.
4. Ishimbaeva G. Aktual'nye problemy teoreticheskoi i prikladnoi lingvistiki i optimizatsiya prepodavaniya inostrannykh yazykov. Tol'yatti: izd-vo TGU, 2016. Pp. 269–273.
5. Ishimbaeva G. Doklady BashGU, 2016. Vol. 1. No. 1. Pp. 115–120.
6. Onega S. [Onega S.] Metaproza i mif v romanakh Pitera Akroida [Metafiction and myth in the novels of Peter Ackroyd]. Columbia: Camden House, 1999.
7. Gumerova N. Vestnik Samarskogo universiteta. Seriya «Istoriya. Pedagogika. Filologiya». No. 1. 2016. Pp. 147–151.
8. Martines M. Dzh. [Martinez M. J. Revista Alicantinade Estudios Ingleses. 1999. No. 12. Pp. 105–116.
9. Akhmanov O. Zhanrovaya strategiya detektiva v tvorchestve Pitera Akroida: dis. ... kand. filol. nauk. Kazan', 2011.
10. Strukov V. Khudozhestvennoe svoebrazie romanov Pitera Akroida (k probleme britanskogo postmodernizma) [The artistic originality of the novels of Peter Ackroyd (on the problem of British postmodern)]. Voronezh: Poligraf, 2000.
11. Lipchanskaya I. Obraz Londona v tvorchestve Pitera Akroida: dis. ... kand. filol. nauk. Saratov, 2014.
12. Kuznetsov S. Znanya, 1996. No. 1. Pp. 225–227.
13. Gumerova N. Vestnik Vyat-skogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. No. 6. 2016. Pp. 80–85.
14. Eko U. Mayatnik Foucault [Foucault's pendulum]. Moscow: AST:CORPUS, 2015.
15. Eko U. Zametki na polyakh «Imya rozy» [Footnotes to "The name of the rose"]. Saint Petersburg: Symposium, 2005.
16. Akroid P. Dom doktora Di [The house of doctor Dee]. M.: AST: Astrel': CORPUS, 2009.

Received 29.03.2017.