

*Original research paper*Received: 25.01.2020
Accepted: 18.05.2020**ДОМ В СПАЦИОПОЭТИКЕ РОМАНА ПИТЕРА АКРОЙДА
*ДОМ ДОКТОРА ДИ***

Наталья Владимировна

ORCID: 0000-0002-7422-4651

*Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта
Калининград, Россия
natvl_942@mail.ru*

Ключевые слова: *спациопоэтика, онейрическое пространство, дом, интериоризованное, экстериоризованное пространство, пространство-карта, аллюзивное пространство текста*

Теоретическое осмысление категории пространства и пространственной организации текста, с одной стороны, определяется двунаправленным процессом перевооружения самой литературоведческой науки, ее стремлением к имманентному самоусовершенствованию с опорой «на сотрудничество с самыми разными областями современного знания, поисками новых терминов и определений» и активным инновационным опытом самого искусства художественного слова – с другой. Совершенствование аппарата теоретической поэтики изнутри затрагивает «процесс осмысления ведущих конфигураций текста» [Исаев, Владимировна 2017: 3; 441–442].

Во второй половине XX столетия произошло «кардинальное преобразование этих форм», свидетельствующее о «смене эстетической парадигмы, вне которой представить сложный художественный мир современного человека невозможно» [Исаев, Владимировна 2017: 443]. Этот процесс затрагивает, прежде всего, конституциональные основы художественного произведения, его пространственно-временную организацию, органически связанную со спецификой автора-творца, мира персонажа и окружающего мира, со смыслопорождением и структурообразованием текста (его жанровой специфики, интертекстуальности, герменевтики и аксиологии, и др.). В признанных трудах М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, В.Н. Топорова, Ю.М. Лотмана, В.П. Руднева, Винфрида Нёта,

Анри Бергсона, Жюль Делеза, Жерара Женетта, Гастона Башляра определено их единство и взаимодействие (понятие хронотопа).

Анри Бергсон акцентировал время как определяющий вектор в организации текста¹. Однако в современной прозе происходит смещение приоритета в сторону пространства. Особое внимание уделяется так называемому «мнимому» пространству. Человек испытывает специализацию, которая связана не только с предельными, измененными состояниями сознания, возникающими в сновидениях, при дивинации, мистическом трансе [Топоров 1983: 276], но и со спецификой механизма работы сознания и бессознательного. Своеобразие «особой специализированной поэтики», необходимость которой мотивирует В.Н. Топоров, отсылает к специфическому устройству текста и «правилам его чтения сквозь пространственность» [Топоров 1983: 281], что приобретает особую актуальность для изучения произведений, возникающих на границе XX–XXI в. Наряду с миметическими чертами пространство приобретает особенности «мнимого», мыслимого, абстрактного, виртуального. Пространственные модели пополняются новыми разновидностями, номинированными как гетеротопное (М. Фуко²) и/или онейрическое пространство, а также расширяющими терминосферу номинациями, вводимыми Г. Башляром, который описывает «онирическую глубину», «онирический фон» семиотически насыщенного пространства дома – «топонима чувства и антропокосмологии», создаваемого «взаимодействием реального и ирреального», определяемого «движением от дома концентрации к дому экспансии» [Башляр 2004: 35, 66, 71]. Превалирующее направление современного исследовательского вектора определила дефиниция онейрического пространства – от греческого *oneiros*, что означает – сновидение; связанное со сном, ориентирующего на изучение сновидения, грез, миража, мечтаний, галлюцинаций и иных форм (например, определяемых гипнологией) состояниями сознания персонажа.

Ю.Г. Пыхтина расширяет семантику термина, ставя вопрос шире – о виртуальном пространстве в художественной литературе, сочетающем реальное пространство (географическое, социальное) и виртуальное, «текстовыми локализаторами» которого могут быть наряду с выше перечисленными «эзотерические,

¹ «...Дискредитация пространства, так ярко выраженная в бергсоновской философии, сегодня уступила место противоположной оценке, когда так или иначе утверждается, что человек «предпочитает» пространство времени», отметил Ж. Женетт [Женетт 1998: 131].

² Термин гетеротопия впервые был употреблен М. Фуко в лекции, прочитанной в Тунисе в 1967 году и опубликованной с его разрешения в 1984 году. Фуко отмечает знаковую смену гомогенного пространства, характерного для классической литературы, современным пространством гетеротопии, присущим литературе XX века. Фуко определяет гетеротопное пространство как иное, иллюзорное, с присущим ему контрдискурсом «другого пространства» [Фуко 2006: 191–205]. Он выделяет иллюзорные пространства, так называемые компенсаторные гетеропространствотопии, к которым относит зеркало, карту, библиотеку, музей. Гетеротопия связана с трансгрессией – системой переходов и барьеров, отделяющих гетеротопные пространственные разновидности от привычных гомогенных.

игровые, компьютерные миры» [Пыхтина 2017: 114]. Н.А. Нагорная добавляет в этот круг онейросферы, связанной со стихией бессознательного, игровое начало вообще и мифопоэтическую игру – в частности, что коррелируется с особенностями модернистского и постмодернистского текста. Типологически общий признак онейрического пространства – соединение реального и ирреального. Исследуя онейрический хронотоп в романе А. Мейчена *Холм грез*, О.Ю. Голованова отмечает его существенный признак, определяемый наличием «тонких границ рационального и нерационального, феноменального и ноуменального» [Голованова 2013: 52], что имеет непосредственное отношение к построению нелинейной реальности.

Польский ученый – славист Ежи Фарино, обращает внимание на поэтологический инструментарий изображения онейрического пространства. Он теоретически дополняет их разновидностями отражения (зеркала и др. отражающие поверхности), интертекстуальными включениями (аллюзии, присутствие текста в тексте, романа в романе, пьесы в пьесе), интермедияльными «пространствами – изображениями», а также «непространственными явлениями», типа «пространства музыки», «внутреннего мира памяти, подсознания», наряду с отмеченными выше разновидностями мифологических пространств [Фарино 2004: 376]. Наряду с этим все большее значение приобретает изучение пространства текста. Специфике онейрического пространства соответствует и организация времени:

...это сферы памяти и прорицаний, сферы «вечности» и «грядущего», сферы психологического времени, которое может то останавливаться, то ускоряться, то протекать «естественно», то скачкообразно или вообще течь вспять [Фарино 2004: 376].

Обобщая выше изложенное, отметим, что важнейшей приметой онейрической пространственной модели (при всем разнообразии существующих разновидностей) является неслиянность / нераздельность (М. Бахтин) реальной и ирреальной пространственных форм. Эта главная особенность наряду с разнообразием пространственных моделей и определяет основы спациопэтики необычного романа П. Акройда *Дом доктора Ди*.

Пространство романа Акройда неоднородно и дифференцировано, как по своим разновидностям, так и по семиотическим и аксиологическим параметрам, что вводит в произведение «одно из самых активных моделирующих средств» [Фарино 2004: 374]. Роман как художественное целое отличает акцентированная спациопэтологическая структурная организация.

Произведение Акройда *Дом доктора Ди* состоит из семи последовательно пронумерованных глав, внутри которых располагаются маркированные подглавки, выделенные названиями. Номинированные части переносят повествование в прошлое. Особенностью названия подглавок является, во-первых, их специализованная направленность: они маркируют точечные фрагментированные пространства, которые обладают акцентированной знаковостью и, во-вторых,

одновременно обозначают точки судьбы основных персонажей. Этим определяется своеобразие организации романа и структуры текста. В первой – третьей, пятой, шестой и завершающей, подводящей смысловые итоги седьмой главе пространственно выделены: *Зрелище / The Spectacle* (лексема переводится как спектакль, зрелище, но и сцена – пространство театра); *Кабинет / The Library*; *Больница / The Hospital* – это фрагменты первой, второй и третьей глав. В структуре четвертой, пятой и шестой глав номинированы по два выделенных текстовых фрагмента: в четвертой – *Passage in Its Life* (номинация отсутствует в русском переводе, но является важной, сигнализируя о выделенности онейрического пространства и маркируя ситуацию *перехода*) и *Монастырь / Abbey*; в шестой – *Светелка / The Closet u Cad / Garden*. Обозначенные пространства фигурируют в современности и в воссоздаваемой биографии Джона Ди.

В последней, седьмой – названием выделен определяющий смысл художественного целого концепт *Мечта / The Vision* (*мечта – единственное, что способно изменить жизнь; лексема обозначает и видение, образ, предвидение*).

Пространство театр, фигурирующее в подглавке первой главы *Зрелище* (в оригинале оно характеризуется как *Imagination with mirabilia*), настраивает на восприятие важного для спациопэтики всего романа тезиса о трудности различения реального и нереального, действительного и воображаемого. Реальный мир наделен признаками фикционального, а мыслимый – художественно-реального. Аналогично и История, как и в романе Дж. Уинтерсон *Хозяйство света*, предстает в документированно достоверном свете и одновременно как story.

Автор, насыщая текст риторическим дискурсом и передавая повествование доктору Ди, ученому, талантливому изобретателю, знакомит читателя с историей попыток оживления мертвой природы и создания движущихся автоматов, от которых пролегает путь к тайне создания человечка в пробирке. Граница между истинным и ложным, реальным и ирреальным оказывается проницаемой. Необычная атмосфера дома доктора Ди, взмывающий в воздух силуэт, человек в черном плаще, непонятные звуки, с одной стороны, получают материалистическое объяснения, с другой же – принадлежат пространству сна, видений, грез, творческого воображения, номинируемых в спациопэтке как пространство онейрическое.

История жизни и биография Джона Ди, образующая особый пласт текстового пространства, аллегорично сопрягается с легендой о докторе Фаусте и Виттербургом, что придает ей мифопоэтическую проекцию. В маршруте географически конкретизированного описания путешествия в Виттербург (немецкий топоним городка Виттенберг), приводится сюжетная матрица истории Фауста, но не гетевского, как у Майринка в *Ангеле западного окна*, а Urfausta средневековой легенды. Ориентация Акройда на достоверность того, что описывается в историческом пространстве романа, равно как и на достоверность биографии места, связанной с личностью, позволяет представить историю Фауста в виде «ожившего» историзованного мифа.

Горизонты романа не замкнуты в мифопоэтическом пространстве. Они типологически направлены на описание универсального значения полученного импульса жажды знаний – двигателя научных открытий и изобретений. Гомункулусу предназначена вечная жизнь, несмотря на то, что она состоит из темпорально ограниченных, коротких тридцатилетних периодов. В перспективе будущего, связанного с современностью (акройдовский доктор Ди «верит в прогресс и совершенствование человека» [Акройд 2000: 75]), жажда знаний, вдохновлявшая Фауста, алхимиков и астрологов, их представления, «с которыми гомункулус знаком очень хорошо..., вольются в грандиозную картину мира, созданную квантовой теорией», – говорится в романе [Акройд 2000: 75]. История Фауста и его неограниченная жажда знания имманентно – аллюзивно отсылает к договору с дьяволом. В романе мифопоэтическая аллюзия получает характерное переосмысление. В заключающем произведение итоговом в смысловой системе антропокосмологии текстовом фрагменте, семиотически озаглавленном *Сад*, договору с дьяволом противопоставлен договор с Господом. Сад – не менее значимое и, что важно, цивилизованное, в отличие от леса, пространство – мылится как сад Господа.

Подглавка *Сад*, важна не только для завершения теософской линии произведения, но и в целом – для эпистемологической коллизии романа. В итоговых фрагментах повествования о Фаусте «нового времени», построенного по принципу зеркального энантиоморфизма и лабиринта, происходит смена гендерного знака и оппозиционное изменение исходного легендарного «классического» фаустианского сюжета. Подводится итог философской линии, которую завершает описываемая вариативность женского начала (образы жены, матери, девы Марии) – символизирующего Любовь.

Описание открытий доктора Ди включается, таким образом в контекст мифопоэтического, шире – литературного и философски окрашенного пространства. Оно, говоря словами Ж. Женетта, – «означающее, а не означаемое, активное, а не пассивное, ... репрезентативное, а не репрезентируемое» [Женетт 1998: 279]. Тема книг как научного целого и доминирующего социокультурного, интеллектуального пространства пронизывает роман. Это – «безграничное пространство чтения». Женетт называет его «искривленным пространством, где в любой момент возможны самые неожиданные отношения и самые парадоксальные встречи» [Женетт 1998: 282–283]: литература прошлого вступает в причудливые отношения с литературой настоящего, а естественнонаучные труды – с жизнеописаниями, книгами по истории и культуре.

В своем произведении Акройд описывает библиотеку как «лабиринт познания» и одновременно как коммуникативное пространство памяти: «одна книга вела к другой, документ – к другому документу, тема – к другой теме». Книги «...вечно ведут между собой безмолвную беседу, которую мы можем подслушать, если нам повезет» [Акройд 2000: 78]. Самый точный и выразительный символ интеллектуального спациализированного пространства – библиотека.

Здесь литература полностью представлена, то есть, представлена всецело присутствующей, абсолютно современной себе самой, целиком доступной, обратимой, головокружительной и внутренне неисчерпаемой, – утверждает Ж. Женетт [Женетт 1998: 282–283].

Не потому ли образ библиотеки так значим в пространстве дома доктора Ди и романного текста в целом? Английская историческая библиотека, Национальный архивный центр, Британская библиотека являются выделенным социокультурным, историческим пространством, обособленным от остального мира и обладающим признаками онейрического. Мэью Палмер замечает: «...Работая, я словно возвращаюсь в те места, которые знал когда-то, а потом забыл, и внезапный проблеск узнавания напоминает мне кое-что и о самом себе» [Акройд 2000: 76].

С пространством библиотеки связано и маркированное пространство кабинета доктора Ди, присутствующее как в «современном» мире, этого персонажа, так и в мире историческом, наполненным присутствующим на страницах романа перечнем книг, манускриптов, брошюр, печатных изданий. В этом ряду выделено онейрическое фрагментированное пространство карты – *mapra mundi*, тесно связанное с описанием сновидений, характерных для онейрической спациопозтики. Сны включаются в роман своеобразно, они представлены как выделенные текстовые включения, присутствуя на всем протяжении текста.

Онейрическую оркестровку им придает зеркало воображения – «место без места» (М. Фуко) и описание пространства-карты, представляющее видение о «ликах иного мира», создающее гетеротопию (М. Фуко), то есть пространство за пределами всех других, в которых не работают привычные законы и нормы. К ним наряду с пространством-карта, М. Фуко относил и пространство-сеть.

Гетеротопии присуще сосуществование различных модальностей, связанных с появлением разных темпоральных и пространственных режимов – вне нормального. Описание пространства-карты завершается резюме, что это сон, измышленный доктором Де, о котором он рассказывает:

On this far-off shore I view the wonders of the world beneath the stars, and see before me the creature that is born twice, crying out upon the top of a mountain and saying, 'I am the white of the black, and the red of the white, and the yellow of the sun, I tell truth and lie not'... at which I started and awakened, for I was in a dream of my own devising [Ackroyd 1993: 39].

Герой признается, что картины, навеянные *mapra mundi*, возникли в состоянии между сном и явью, в наполовину пробудившемся сознании. Однако при всей ирреальности образов, проступивших на карте, они создают картину географических и астрономических представлений ушедшего времени:

Yet in truth I care not if I sleep a little more, and there are times such as this when all my learning seems to be a dream in which my wits are only half awakened. Yet in truth I care not if I sleep a little more, and there are times such as this when all my learning

seems to be a dream in which my wits are only half awakened [Ackroyd 1993: 39],

расширяя пространство дома и кабинета ученого, подготавливая читателя к воспоминаниям о другом путешествии – в памятные места, связанные с Фаустом.

Воспоминания, имеющие определенность, замещаются размытыми грезами, соединяя в романе далекие пласты времени с современностью, мифопоэтические картины с реальностью. Фрагменты, обращенные к воображаемому прошлому или необиографическому экскурсу в жизнь исторического доктора Ди, отделены в пространстве текста знаком пробела, создавая ситуацию «коммуникативного умолчания» (В.И. Грешных), повышая семиотическую значимость выделенной части, отмеченной знаком пробела. Она «становится субъективной формой художественного мышления, материализуя в *тексте* идею незавершенности и диалогичности мысли» [Грешных 2001: 42], стимулируя дискурсивное развитие заключенного в ней смысла, сюжета, имманентного повествования в других микро фрагментах романа. Этим определяется связанность фрагментированного, сложно устроенного текста. Напряжение повествования создается благодаря изображению работающего на пределе возможностей сознания главного персонажа, постигающего тайны своего происхождения, историю своей семьи, историю наследственного дома, уходящую вглубь веков.

Сон как припоминание, как творчество, как видения и грезы – определяющие характерные приемы создания онейрического пространства произведения. Грзу отличает отсутствие детализации, более характерной для воспоминаний и сновидений. Сны присутствуют в тексте как свидетельства «бессознательной жизни души» (К.Г. Юнг), или как «путешествие» в сознание повествующего персонажа, играя компенсаторную роль, восполняя отсутствие самых ранних эпизодов жизни в сознании Мэтью Палмера. Он признается, что плохо помнит свое детство и совсем не помнит окружавших его людей. Дом как семиотический образ гнезда ему заменило точечное пространство пробирки/колбы с загнутым концом. Он помнит «лиловый цвет («a violet color»)). Пыль в воздухе, когда луч солнца проник сквозь стекло» [Акройд 2000: 47].

М.Ю. Лотман называл сон «нулевым пространством», знаком, «текстом для текста», это пространство с «многозначным средством накопления всевозможных смыслов» [Лотман 1992: 224]. «Сон — это семиотическое зеркало», он нуждается в толковании [Лотман 1992: 222]. Во сне возможно осуществление подсознательных желаний, воссоздание генетической памяти. Не случайно именно в снах Мэтью узнает лица людей, разговаривавших с ним. Воспоминание о первых моментах своего существования Мэтью Палмер характеризует как состояние между грезой/дремой и пробуждением (a state between slumbering and waking [Ackroyd 1993: 34]). Когда он выходит из ванны, ему чудится, что он в трубке из матового стекла, в воде, касается стекла едва сформированными пальцами, словно вступая в другой сон: «Я медленно вылез из ванны... так осторожно, точно вступил в какой-то совсем другой сон (dream)» [Акройд 2000: 53]. На протяжении романа в сознании Мэтью всплывает колба, намекая на связь появления

гомункулуса с алхимией. Хрупкость материала одновременно создает впечатлительные хрупкости человеческой души, человеческого существа, сигнализируя об отсутствии интимизации пространства, его незащищенности, хрупкости, создавая ощущение недолговечности жизни, связанной с эстетикой смерти. Сон как «нереальная реальность» становится «путем внутрь самого себя» [Лотман 1992: 224]. Эпизод продолжает открывающий четвертую главу и выделенный знаками пробела микрофрагмент, заполненный пятью снами. В пространстве текста сны предстают как «текст в тексте», о чем и свидетельствует их обособление знаком пробела.

Они даны от имени повествователя в кратком изложении, телеграфно. В первом сне – видение и представление (*a vision and show*) множества книг, повествующих о странных предметах. Выделен большой толстый том *in quarto*, озаглавленный по имени дома доктора Ди; во втором сне упомянут порыв урагана, доктор Ди кричит исполинам вокруг него, что некто пишет книгу о нем в Кларкенеуэлле, и он должен скакать туда; в третьем сне доктор Ди умер и беседовал с разными людьми будущего; в четвертом сообщается о гибели во чреве Кэтрин Ди младенца, который, будучи извлечен, оказался книгой в черной обложке; в пятом сне доктор Ди оказывается в «чудесном маленьком кабинете», возможно, обладателя философского камня; «в различных местах стояло выведенное золотом и серебром имя – *Petrus Baccalaureus Londoniensis*», а также были заметки о домах, улицах и церквях города. Над дверью – латинские стихи о вечной славе и почести тому, «кто дарованьем своим стену сию расцветил» [Акройд 2000: 42]. И сам доктор Ди обращается в книгу. После пятого сна он, проснувшись, оказывается в реальности своего времени. В иноказательной форме сна выделено пространство кабинета и книг как вселенной, предсказание грядущей славы ученого в веках, что создает переход из ирреальной реальности прошлого, из провидческих картин подсознания персонажа в реальность далекого будущего, в котором сохранятся имя доктора Ди и значимость его открытия (не случайно в пятом сне он поименован полным официальным именем (*Petrus Baccalaureus Londoniensis*). В удаленном времени Мэтью Палмер будет изучать историю его жизни и знакомиться с библиографией созданных им научных трудов, а также посвященных ему жизнеописаний. Ирреальность сна в тексте романа соединяется с достоверностью исторически документированных свидетельств, поэтому сны интерпретируются как текст, а кажимость описанных снов находит расшифровку, реализуясь в интердискурсивной проекции романа, на страницах которого возникнет исторически достоверное описание научных трудов доктора Ди и его научных открытий. Древние манускрипты и портрет Парацельса – «богатство нашего острова», «мерцающий свет», – сообщает повествователь. В книгах – «квинтэссенция идеи», которую можно передать сегодняшнему дню» [Акройд 2000: 236]. В этой связи и дом воспринимается как особенное пространство. В старых домах живет «дух прошлых веков», «останки былых веков». Это важное «внутреннее око», позволяющее заглянуть в прошлое. «Изучившие прошлое обретают власть над настоящим» [Акройд 2000:

236], – утверждается в романе, но звучит и постмодернистское сомнение: что есть прошлое? Некая самодовлеющая реальность, которую мучительно открывают персонажи романа, или оно выдумывается автором-повествователем?

В пяти снах и в дальнейшем развитии текста романа сами сны как зашифрованный текст получают толкование, связывая прошлое и будущее в исторических расследованиях Мэтью Палмера. Благодаря этой связи возникает представление о многомерности мира. Сны – не только путь в бескрайнее интеллектуальное пространство, но и «путь внутрь самого себя» [Лотман 1992: 223]. Не случайно фрагмент о снах, открывающих интеллектуальное пространство сознания ученого, сменяется неоавтобиографическим повествованием о семейной жизни доктора Ди.

Интеллектуальное пространство, как и локализованное пространства дома и кабинета, также определяется двумя разнонаправленными векторами: интериоризации и экстериоризации: с одной стороны пространство дома включает ряд дифференцированных потаенных пространств, связанных с рецептом создания гомункулуса, таинственностью жизни отца. Это и сундуки доктора Ди с книгами для избранных (каждая в отдельном ящичке или футляре), ларец Эдварда Келли с рукописным описанием опытов по созданию гомункулуса, ящик с детскими игрушками под лестницей, документы, хранимые отцом Мэтью, в коричневой папке в ящичке стола, стеклянная колба с загнутым концом и др.

Чтение, как и воспоминание, активизируя воображение, осмысливается как «путешествие» в мир сознания повествующего персонажа, который является не только повествующим, но и повествуемым. Его описание создает онейрическое пространство самоидентификации: «...Все здесь как бы защищало меня и приближало к моему истинному Я», – говорит Мэтью Палмер [Акройд 2000: 53]. Но это и «целая вселенная или академия», как называет свой кабинет доктор Ди. Пространства кабинета, библиотеки и книги, экстериоризуясь, расширяет пространство дома, оно погружает читателя не только в контрастные миры прошлого, но и настоящего, оказываясь пространством связующим: «Разрушение богатейших монастырских библиотек со всеми их рукописями и другими сокровищами привело к возникновению огромного пробела в истории ... острова», – печалится Мэтью [Акройд 2000: 25].

В книгах таится «мощь постижения», связь веков и «неведомых форм вещей в их первопричинах». Знание их дает власть над настоящим. «...Познать себя значит познать мир», – таков завет Пикко дела Мирандола и Гермеса Трисмегиста, которому следует Доктор Ди. Вступая в это онейрическое пространство «духовных тел», «алчущих знаний» [Акройд 2000: 39], описываемых как вторая реальность, персонаж фиксирует происходящий обмен тела на текст, трансформацию тела в текст: «Я взглянул на себя, и увидел, что весь я испещрен буквами и словами, и понял, что обратился в книгу» [Акройд 2000: 39] Важно, что штудии эти «кажутся совершаемыми в полудреме» [Акройд 2000: 39], в онейрическом пространстве сна, поэтому и «неведомо, какая часть этой истории объективна, а какая является моей личной выдумкой», – замечает Джон Ди,

возрождающийся в книгах. Однако каждая книга говорит о нем по-своему. В них многие слова принадлежат собственно Джону Ди, или его современникам, но последние воспринимали его неоднозначно. Личность и образ Джона Ди в книгах и в автобиографических трудах даже самого Джона Ди протечична. Все эти Джоны Ди разные [Акройд 2000: 82]. Образ его в перспективе столетий изменчив. Новый доктор Ди, появляющийся на страницах романа, – это его личные идеи, пристрастия, или воссоздаваемая воспринимающим сознанием историческая фигура? Этот вопрос не получает однозначного ответа в романе и переадресуется читателю. Вместе с тем образ Джона Ди мифологизируется и универсализуется в образ «вечного скитальца по вечному граду эпохи твоей и моей».

В этой связи акцентированное значение приобретает знаковый и лейтмотивно пронизывающий пространство текста не менее символический, сквозной, образ – мост, обладающий семиозисом пограничного локуса. Мост, перекинутый из настоящего в прошлое, из реальности в мыслимое пространство, становится знаком «связи между двумя мирами», символом ситуации «перехода из одного состояния в другое» [Кирло 2010: 277; 278], в новую форму существования.

Он появляется в воображении Мэтью как онейрическое видение: «мост из домов. Мерцающий мост, перекинутый через реку», «словно мост из света», по которому шли люди вдоль этой полосы света. «Они поднимались и опускались все вместе, точно шли по волнам» [Акройд 2000: 12]. Герой ощущает себя, говоря словами В.Н. Топорова, в «сильном пространственном поле, налагающем на него свою структуру, испытывает своего рода «специализацию»... «При этом пространство как бы пресуществляется в экстатическое сгущение энергии субъекта», – отмечает В.Н. Топоров [Топоров 1983: 227], характеризующий такое пространство как мнимое, возникающее в снах или видениях. Персонаж Акройда видит одновременно внутреннюю жизнь и реальность, которая скрывается во всех вещах, он хочет, чтобы вечный город Лондон похоронил его в себе. Город, погруженный во тьму, открывает свою истинную природу, свое прошлое, которое сквозит в жестах и словах, костюмах и лицах. Акройд связывает это с «работой некоего избытка генетической памяти» [Акройд 2000: 25], перекидывающей мост между прошлым и современностью.

Смысловая наполненность этого особенного локуса интермедиально усилена аллюзией на гравюры Пиранези (мост, повисший над пропастью между двух уцелевших башен и лестничный пролет, ведущий вниз, в какую-то каменную бездну), а также зонговой оркестровкой. В романе приводятся начальные строки детской песенки «мост над Темзой обвалился, обвалился...», ею сопровождалась игра, участники которой по двое пробегали под мостиком, образованным руками детских пар. Характерно, что именно соединенным детским рукам надлежит восстановить разорванную над бездной времени связь. Пространство Лондона и Кларкенуэлла, где стоит дом доктора Ди (он же – наследственный дом Мэтью Палмера), также несет в себе черты

ирреальности реального. Дом доктора Ди не случайно помещен в этом районе Лондона. Акройд убежден в существующей связи человека и пространства. Район Кларкенеуэлл, где расположен дом доктора Ди, как и Лондон в целом – «настоящий лабиринт знаков...» [Акройд 2007: 216]

Персонажи романа *Дом доктора Ди* необычны, поэтому их особенность корреспондируется со своеобразием окружающего их пространства.

В романе Акройда, с одной стороны, присутствует географически и топографически точное, реалистическое описание города, его улиц, локусов, связанных с ними достопримечательностей, маршрутов перемещений персонажей. С другой же, – это онейрическое, условное, аллюзивное, мыслимое, воображаемое пространство: Лондон и мир прошлого, город, погруженный во тьму, он же – «сплав города и огня» [Акройд 2007: 260], «праздник искусственной жизни», наполненный эмблемами, символами, знаками. Так, сверкающий глобус в пространстве вечернего Лондона описан в романе как символ реального мира, и вместе с тем как неоновая модель земли и одновременно «сияющая модель мира, перевернутого вверх тормашками». Неожиданное появление из кафе с аналогичным символическим названием Дэниела Мура в женском обличье – свидетельство генетической памяти и в то же время высказываемая в романе гипотеза об истоке облика Дэниэла Мура как андрогинной модели первочеловека.

Эпизод сопровождается цветочно-одурологическим кодом: Мэтью ощущает запах фиалки, которым в другом эпизоде отмечена и разбитая надвое пробирка – место зарождения гомункулуса. Цветочный код появляется в этих двух, на первый взгляд, разных эпизодах не случайно. Он создает семотически маркированную оценочность, снимая возможную однозначно негативной аксиологии. Фиалка, согласно одной из легенд, возникла из слез благодарности первочеловека Адама, «когда в бытность его на острове Цейлон архангел Гавриил принес ему радостную весть о прощении Господом его грехов» [Золотницкий 2002: 56].

Онейрический синтез реального с ирреальным демонстрируют и необиографические фрагменты текста, воссоздающие жизнь доктора Ди и страницы прошлой истории Лондона, его отдельных топосов и островной Британии в целом. Таким образом дом доктора Ди демонстрирует стремление к пространственной и смысловой экстерииоризации, будучи связанным с окружающим его внешним современным и историческим пространством. Наследуемый Мэтью Палмером дом становится центром стяжения онейрического пространства. Название романа *Дом доктора Ди*, в котором концепт дома поставлен в одну и самых сильных позиций произведения, создает «презумпцию семиотичности», а его начало «... играет роль семиотического индикатора...» [Лотман 1996: 339] связанных с ним событий и персонажей.

Архитектурные особенности, обусловленные древним происхождением дома, характеризуются как палимпсест, соединивший в себе следы перестроек, ремонтных работ и артефактов столетий, о чем свидетельствовали дверь и веерообразные окна над ней XVIII века. Нижняя часть дома не имела

облицовки, его стены, сложенные из огромных камней, были много старше, чем дверь XVIII века. При более подробном рассмотрении Мэтью приходит к выводу, что фасад первого этажа – это камуфляж, скрывающий внутренность XVI века, эпохи доктора Ди.

Дом характеризуется как особенное пространство внутреннего мира Мэтью Палмера, тяготеющее к интериоризации, к погружению в сознание персонажа. «...Этот дом особенный» [Акройд 2000: 84], – замечает Мэтью. Постигая дом, он постигает самого себя, переживает трудный процесс самопознания, проходя непростой путь самоидентификации. Он говорит: «Я должен был осмыслить свою собственную историю, так же как осмысливал историю минувших эпох» [Акройд 2000: 84].

Согласно сложившейся традиции, дом определяется Г. Башляром как «тело и душа», «первомир» человека, шире – «мир чертежей нашей жизни» [Башляр 2004: 28, 32], что в романе подчеркнуто антропоморфным его восприятием Мэтью Палмером, который, еще не разгадав тайну своего происхождения как гомункулуса, до поры до времени лишь смутно предчувствует возможность существования самой тайны. В описание дома включен зашифрованный намек на необычную историю происхождения персонажа. «...Центральная часть дома выростала из древнего зародыша [выделено мной – Н.Г.], подобно широкой башне. Нет, она напоминала торс человека, который приподнялся, опираясь на руки. Когда я шагнул на ступеньки, у меня возникло ощущение, будто я собираюсь войти в человеческое тело» [Акройд 2000: 3], – так описывает свои первые впечатления Мэтью Палмер. При начальном знакомстве с домом Мэтью воспринимает его как место без прошлого – чужой дом:

Я все еще был здесь «чужаком, – говорит он, – и теперь испытывал довольно странное, хоть и объяснимое чувство: словно весь этот дом и я внутри его абсолютно ничем не связаны с миром, который нас окружает [Акройд 2000: 3].

Вместе с тем это и дом грезы, что усиливается включением в жанровую палитру произведения готической составляющей³. Приобретенный 27 сентября 1963 года, в день рождения Мэтью Палмера, что примечательно, дом становится центром сосредоточенности, одиночества и тайны – главных жанровых примет готического романа. Мэтью говорит, встречая своего друга и коллегу: «Добро пожаловать в Аббатство Кошмаров», на что Дэниел Мур отзывается репликой: «Ты и впрямь смахиваешь на героя готического романа» (с. 9).

Дом имеет вертикальное строение – от полуподвального помещения до верхних этажей. В «реальности» доктора Ди дом стар, просторен, напоминает своим устройством греческий лабиринт: он содержит такое бесчисленное количество «коридоров, спален, горниц, комнатушек и мелких закутков, что в них

³ Элементы готики наряду с постмодернистскими чертами романа отмечают исследователи С. Онега [Онега 1999] и В. Струков [Струков 2000]. Российский ученый пишет и о признаках исторического романа в жанровой палитре произведения Акройда, в которой, на наш взгляд, не менее важную роль играют необиографизм и «биография места».

не заблудился бы лишь второй Минос» (с. 37). Таится здесь и скрытая мифопоэтическая составляющая. В книге, посвященной Лондону, Акройд заметил: «В каком-то смысле это возрождение магии земли, которую практиковали кельтские племена, обитавшие в здешних краях, однако тут сказываются и могучие чары самого места» [Акройд 2007: 250]. Дом первоначально воспринимается Мэтью как средоточие аномального мира. В соответствии со спациопэтикой готического жанра, его осмотр начинается с нижнего этажа.

Нижний этаж вросшего в землю дома, как позднее узнает читатель, – пространство магии сексуальности, расшатывающее духовный мир, ему свойственна дьявольская одухотворенность, фаустианское, но не светлое, а темное начало. Выделенности «темного» пространства не только полуподвального этажа, но и всего дома способствует аллюзивная готическая оркестровка описания. Ее создают слышимые голоса, шорохи, тени, мелькание неясных силуэтов – чего-то живого, маленького. Тени, исчезающие, растворяющиеся, непонятные передвижения вещей, казалось, живут самостоятельной обособленной жизнью. Возникает атмосфера иррациональности, сопровождающаяся поисками рационально детерминированного объяснения. Ирреальное, присутствующее в онейрическом пространстве дома, объясняется чаще всего отстрочено, но вполне реалистически: журчащая или шепчущая вода – это незакрытый кран, но и напоминание об описанной в других фрагментах романа заключенных в трубы вод Флита; внезапный шум наверху (что-то упало и разбилось, а на кровати появилось нечто белое как маленький клубок дыма) – как выясняется позднее, произведен залетевшим в дом голубем; темный силуэт человека в саду – оказывается тенью птицы, расправившей крылья; наконец, непонятный страх и отвращение, которое испытывает так называемая мать Мэтью, глядя на дом, позднее объясняется историей ее замужества, сложностью отношений с отцом и его личной историей.

Готическая атмосфера сопряжена и с работой воображения Мэтью, изучающего таинственную историю жизни доктора Ди, в которой есть место и подлинно научным открытиям, и тайнам, и обвинениям в увлечении черной магией и алхимией. Мэтью, вышедшего в сад, после чтения противоречивых книг, посвященных доктору Ди, мерещится, что «вырос призрак усопшего Джона Ди». И он, – признается Мэтью, – «ощущал себя почти что привидением» [Акройд 2000: 79].

Готическая атмосфера онейрического дома поддерживается реминисцентными апелляциями к неоднократно упоминаемому Акройдом роману Джозефа Конрада *Сердце тьмы*, репликами Дэниела Мура, предлагающего «... как в настоящей истории с привидениями, обследовать чердак старого дома» [Акройд 2000: 49], а также выделенностью типичных для готики пространств: подвал, чулан под лестницей, сама лестница, темные коридоры и уголки. Акройд неоднократно и недвусмысленно отмечает важность этой соотношенности, ссылаясь на Генри Джеймса не только в романе, но и в книге *Лондон*, в которой пишет: «Улицы, подобные Крейвенстрит, которая ответвляется от Стрэнда, по словам

Генри Джеймса, „так насыщена пережитым, что темнеет в глазах”» [Акройд 2007: 531]. Ссылка на Генри Джеймса в произведениях Акройда аллюзивно уславливает связь места и его обитателей.

В доме, однако, чердака, как и чулана, нет, что подчеркивает ранее введенное определение «странный дом», но в отличном от готических характеристик смысле. В роман введена двусоставная реминисценция, напоминающая о комическом, по собственному определению Т.Л. Пикока, произведении *Аббатство кошмаров*, которое иронически развенчивает связанные с готикой романтическую тоску и уныние. Иронический модус *Аббатства кошмаров* включает также элементы пародии на роман Уильяма Годвина *Мандевиль*. Возникающая двусоставная реминисценция, если и не нивелирует полностью, то подтекстово приглушает готические ноты, возникающие в диалоге персонажей Акройда.

Для романа характерно использование «пространственного языка для непространственных понятий» [Лотман 1996: 270]. «...Подвал воплощает *темную сущность* дома; он причастен к тайным подземным силам. Греза о подвале отдаёт нас во власть иррациональности глубин», – справедливо отмечает Г. Башляр [Башляр 2004 : 36].

Подвальное помещение – древнее замкнутое пространство дома, в описании которого выделены окно и слепая, заделанная дверь, выходящие **на запад**, а ранее, в историческом прошлом – на реку Флит, воды которой позднее были взяты в трубы, проложенные под землей. Семиозис Запада связан с заходом солнца, что делает его темным пространством. Согласно верованиям оно считалось царством дьявола, смерти, расположения ада. Над дверью Дэниел и Мэтью видят нацарапанные знаки, которые позднее расшифровываются как ангел с крыльями. Двойная семиотика пространственных знаков (соединение божественного, ангельского и дьявольского), характерная и для романа Майринка *Ангел западного окна*, в произведении Акройда подтекстово объясняет, почему Мэтью не может открыть ручку двери, которую легко открывает Дэниел Мур, связанный, как ранее упоминалось, с андрогинной концепцией изначально двойственной природы происхождения человека и генетической памятью. Подвал (а точнее полуподвал), не является таковым, что подчеркнуто в тексте: это вросший в землю первый этаж старинного дома. «Твой старинный дом опускается в землю» [Акройд 2000: 10], – констатирует Дэниел Мур. Это высказывание онейрически связывает дом с образом и способом выращивания гомункулуса: стеклянную трубку с зародышем гомункулуса, согласно рецепту его выращивания, следует укрыть толстым слоем земли и навоза.

Место расположения дома Акройд связывает не только с экзистенциальной сферой, но и с отвлеченными, универсальными понятиями: непрерывность опыта, преемственность жизни, наследственное сцепление времен. Этому в книге *Лондон* посвящены такие размышления:

Но если существует такая вещь, как непрерывность опыта, как преемственность жизни, то не связана ли она с самой территорией, с местной топографией? Не

служат ли сами улицы и переулки источниками тех или иных видов деятельности или фигур наследственного сцепления времени? [Акرويد 2007: 534].

Размышление Акройда идентифицируется с размышлением Мэтью Палмера, определяя модальность пространства дома. Он замечает: «...Я должен был осмыслить свою собственную историю, так же как осмысливал историю минувших веков» [Акرويد 2000: 82]. Название романа, в котором выделен дом доктора Ди, инициирует «презумпцию семиотичности», а его начало «...играет роль семиотического индикатора...» [Лотман 1996: 339] описываемых событий и персонажей.

Образ дома создается благодаря функциональности сочетания и взаимодействия реального и ирреального, а также характерной для спациопэтики дома тенденции к интериоризации и экстериоризации пространства, что расширяет представления не только о мире интересов его обитателей, но и о самом устройстве мира – как внутреннего, так и внешнего, беспредельного, включающего онтологию наряду с антропокосмологией. В связи с первым, как указывалось ранее, выделены пространства кабинета, а также светелки, комнаты гаданий. С ними корреспондируются истории жизни главных персонажей, их мечты, творческие замыслы, размышления о постигаемом мире, научные опыты и гипотезы, поиски рецепта создания гомункулуса и опыты, связанные с попытками их воплощения.

В процессе первого знакомства Мэтью со странным домом наряду с ранее номинированными дискретными пространствами выделяются онейрические пространства особенных комнат. Их описание представляет собой немаркированную и пересозданную аллюзию, восходящую к новелле Э. По *Маска красной смерти*.

Дом отражает сферу внутренней жизни и бессознательного, он, по определению Г. Башляра – «психологическая диаграмма», «мир чертежей нашей жизни», «пейзаж души», центр интимизации и «чувствительное место антропокосмологии» [Башляр 2004: 32; 50]. Особенность пространства дома в романе Акройда определяется тем, что ему присуще «единство образа и воспоминания», функциональное смешение сна и воображения (включая воображение творческое), прошлого (истории) и настоящего, что в совокупности придает ему онейрические свойства [Башляр 2004: 34]. Если у матери, называющей дом доктора Ди «логовом», он вызывает страх и отвращение, то Мэтью, погружаясь в прошлое, пытается осмыслить «свою собственную историю, так же как осмысливал историю минувших веков» [Акرويد 2000: 84]. В его сознании зарождается чувство ответственности перед домом: «Я отвечаю перед этим домом. Отвечаю перед собой и перед Джоном Ди», — резюмирует он [Акرويد 2000: 78]. Прошлое открывается не только в сохранившихся исторических документах, оно восстанавливается в воображении с помощью кристаллов (не случайно в романе присутствует такая реалья, как хрустальный шар, использовавшийся Джоном Ди и хранящийся в Британском музее), зеркала, отражающей водной

поверхности. В них не только реальность, но и воссоздаваемые сознанием образы: в кристаллах наряду с зеркалами и поверхностью воды открываются наиболее прекрасные и подробные картины минувшего» [Акройд 2000: 102]. С их помощью в воспринимающем сознании персонажа и читателя оживает история дома, и, как на всем протяжении романа, история Лондона и Британии в целом.

В отличие от наследуемого «старого дома», дом матери в Илинге воспринимается Мэтью как дом детства, однако поначалу представляется ему таким же пустым, тихим, безжизненным и безлюдным, как дом доктора Ди: «Людей той поры у меня в памяти не осталось вовсе», – признается Мэтью [Акройд 2000: 107]. Поэтому оживает в первую очередь экстерриториальная пространственная память:

...Возвращаясь мыслями к детству, до сих пор вполне ясно вижу окружавшие меня тогда улицы и дома. Вижу маленькие белые особняки Вулфстан – стрит, ряд муниципальных домов из красного кирпича на Эрконуолд-стрит, скаутский клуб в верхнем конце Мелитус – стрит и небольшой парк рядом с Бейбрук-авеню [Акройд 2000: 107].

Лишь постепенно, по мере разгадки тайн, Илинг осознается как домашнее пространство интимизации, аккумулирующее воспоминания, оживающие в глубине сознания. Мир Илинга, противопоставленный атмосфере в доме отца, характеризуется как мир обычного течения жизни, олицетворением которой стал Джеффри. Именно здесь Мэтью находит ответы на все мучившие его вопросы. На пороге тридцатилетия приходит понимание, что он совершенно себя не знал, «утерял все с самого начала...», мнил забытой ту пору жизни, которая сформировала определяющие точки его судьбы. Он признается, что «слегка покривил душой», говоря, что ничего не помнит о раннем детстве. Открывшаяся тайна происхождения и тайна скрытой жизни отца меняет отношение к окружающему миру, матери и ее дому, который воспринимается теперь как сокровенное, защищенное пространство. Мэтью проживает процесс «локализации внутренней жизни» в этом пространстве [Башляр 2004: 30]. Герой приходит к выводу: «...все здесь как бы защищало меня и приближало к моему истинному “я”» [Акройд 2000: 53]. В связи с этим он осознает, что наступило время ответов на главные онтологические вопросы. Он остро ощущает необходимость внутренних перемен. На вопрос, как изменить этот мир без любви, он отвечает: «Для этого нужно изменить себя» [Акройд 2000: 152]. «Миф о гомункулусе» представлен в конце романа как одна из сторон выхолощенной и отвергаемой «любви отцовского существования». Мир гомункулуса, локализован пространством дома доктора Ди. Граница обозначена воротами, на которых сидело бесформенное существо: несколько мгновений «человек разглядывал гомункулуса, думая о его видении мира, а гомункулус разглядывал человека» [Акройд 2000: 168]. Формулируется вопрос: Что это: фантазия, иллюзия, порождение большого ума отца, воплощение страхов Мэтью? Однако в ответ на утверждение: «Гомункулуса никогда не было», «...существо открыло рот

и завизжало». Ирреальное и условно-реальное соединилось в онейрической сфере. В подглавке *Сад*, в пространстве сна/грезы, возникает обобщенный образ женской сущности – «воплощения чистого духа», указывающего на выход из сложного мира, схожего с лабиринтом. Звучит призыв поверить в любовь, искать опору в ней, а не в прошлой истории. В произведении Акройда, как и в романе Джулиана Барнса *История мира в 10,5 главах*, «история притормаживает у домика любви».

Обретенное знание об истории дома и его первом обладателе приводит к пониманию дома как сложной системы универсума, с одной стороны, с другой же – дом воспринимается как уменьшенная проекция архетипа-принципа. Мэтью ищет «дом», а вместе с тем и «божественный дом», семью, и одновременно свое место в исторически сменяющейся чреде поколений. В соответствии с этим расширяется и персонажная система романа. В круге света писательского воображения оказываются жизни отца и матери, самого Мэтью и Дэниэла Мура, возникают персонажи романа – Мэри в белом кожаном пальто и Маргарет Лукас. В воображаемом и изображаемом автобиографическом пространстве доктора Ди и в истории дома оживают Фердинанд Гриффен, Эдуард Келли, Кэтрин Ди, «моравские братья», «болтуны», последователи Якоба Беме, «и множество других, населяющих этот город» [Акройд 2000: 169–170]. Авторский дискурс, посвященный принципу создания произведения, помещает творимый на глазах читателя роман в онейрическое пространство творческого воображения, придающее художественное единство фрагментированному повествованию. «Свет воображения залил каждый уголок и каждый квартал, каждую улицу и каждый дом моей родины, куда я теперь вернулся», – констатирует повествователь, идентифицируясь со своим вневременным героем. «Воображение есть духовное тело, и оно бессмертно» [Акройд 2000: 170], – этот тезис, как и аккомпанемент песни *Мост над Темзой обвалился*, а также связанная с ней надежда на то, что, восстановив его, можно соединить живых и мертвых в пространстве «вселенского волшебного града», заключает спациопэтику всего произведения как художественного целого в единство творческого онейрического пространства.

Проблема художественного пространства, являясь определяющей чертой литературоведения XX/XXI в., что связано с открытиями в общенаучной картине мира, сместила акцент в спациопэтике на феномен произведения [Тамарченко 2008: 288] и творческого воображения, ориентированного на мыслимое онейрическое пространство, создаваемого системой разнообразных приемов вторичной художественной условности (сон, греза, аллюзии, зеркало, лабиринт, разновидности игры и др.). В романе силой творческого воображения анонсирована связь текста произведения с пространством дома доктора Ди. Условный автор утверждает, что ни в каком другом месте предстающий перед читателем роман не мог быть написан. Конец романа, озаглавленного *Дом доктора Ди*, возвращает читателя к его началу, стимулируя и формируя переосмысление текста произведения как целого, замыкая его в герменевтический круг.

Таким образом, название романа, его начало и завершение (сильные позиции текста) определяются онейрическим пространством дома, который, стимулируя процессы интериоризации вместе с тем стремится к экстериоризации, вписываясь в мыслимое историческое и философское антропокосмическое пространство.

Библиография

- Ackroyd P., 1993, *The House of Doctor Dee*, London.
- Martínez M.J. 1999, *Post-modernism and the Ontological Dominant: The Poetics of Integration in Peter Ackroyd's The House of Doctor Dee*, "Revista Alicantina de Estudios Ingleses", No. 12, p. 105–116.
- Onega S., 1999, *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*, Columbia.
- Reynolds D., 1988, *Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*, Cambridge (Mass).
- Акройд П., 2000, *Дом доктора Ди*, пер. с англ. В.О. Бабкова, Москва.
- Акройд П., 2007, *Лондон. Биография*, пер. с англ. В. Бабкова, Л. Мотылева, Москва.
- Бахтин М.М., 1986, *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*, [в:] М.М. Бахтин, *Литературно-критические статьи*, Москва.
- Башляр Г., 2004, *Избранное: поэтика пространства*, Москва.
- Бергсон А., 1992, *Опыты о непосредственных данных сознания. Материал и память*, [в:] А. Бергсон, *Собрание сочинений*, т. 1, Москва, с. 160–301.
- Голованова О.Ю., 2013, *Онейрический хронотоп в романе А. Мейчена «Холм грез»*, «Вестник Российского университета дружбы народов», серия: Литературоведение. Журналистика, № 2, с. 52–58.
- Грешных В.И., 2001, *Мистерия духа*, Калининград.
- Делёз Ж., 1998, *Различие и повторение*, Санкт-Петербург.
- Женетт Ж., 1998, *Пространство и язык*, [в:] Ж. Женетт, *Фигуры. В 2 томах*, т. 1, Москва.
- Женетт Ж., 1998, *Литература и пространство*, [в:] Ж. Женетт, *Фигуры. В 2 томах*, т. 1, Москва.
- Золотницкий Н.Ф., 2002, *Цветы в легендах и преданиях*, Москва.
- Исаев С.Г., Владимировна Н.Г., 2017, *Актуальная поэтика: смена художественной парадигмы*, Великий Новгород.
- Кирло Х., 2010, *Словарь символов*, пер. с англ. Ф.С. Капицы, Т.Н. Колядич, Москва.
- Лихачев Д.С., 1987, *Поэтика художественного пространства*, [в:] *Поэтика древнерусской литературы. Избранные работы в трех томах*, т. 1, Ленинград.
- Лотман Ю.М., 1992, *Культура и взрыв*, Москва.
- Лотман Ю.М., 1996, *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*, Москва.
- Лотман Ю.М., 2005, *К проблеме пространственной семиотики*, [в:] Ю.М. Лотман, *Об искусстве*, Санкт-Петербург.
- Нагорная Н.А., 2006, *Ойнеросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм*, Москва.

- Пыхтина Ю.Г., 2017, *Виртуальное пространство в литературе: типология, структура, функции*, «Вестник Оренбургского государственного университета», № 1 (201), с. 114–118.
- Струков В., 2000, *Художественное своеобразие романов Питера Акройда (к проблеме британского постмодернизма)*, Воронеж.
- Тамарченко Н.Д., 2008, *Хронотоп*, [в:] *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*, Москва, с. 287–288.
- Топоров В.Н., 1983, *Пространство и текст*, [в:] *Текст: семантика и структура*, Москва.
- Фарино Е., 2004, *Введение в литературоведение*, Санкт-Петербург.
- Фуко М., 2006, *Другие пространства*, [в:] *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления, интервью*, пер. с франц. В.П. Большакова, Москва.

Transliteration

- Akroj P., 2000, *Dom doktora Di*, per. s angl. V.O. Babkova, Moskva.
- Akroj P., 2007, *London. Biografiâ*, per. s angl. V. Babkova, L. Motyleva, Moskva.
- Bahtin M.M., 1986, *Formy vremeni i hronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poëtike*, [v:] M.M. Bahtin, *Literaturno-kritičeskie stat'i*, Moskva.
- Bašlâr G., 2004, *Izbrannoe: poëtika prostranstva*, Moskva.
- Bergson A., 1992, *Opyty o neposredstvennyh dannyh soznaniâ. Material i pamât'*, [v:] A. Bergson, *Sobranie sočinenij*, t. 1, Moskva, с. 160–301.
- Golovanova O.Û., 2013, *Onejričeskij hronotop v romane A. Mejčena «Holm grez»*, «Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov», seriâ: Literaturovedenie. Žurnalistika, № 2, s. 52–58.
- Grešnyh V.I., 2001, *Misteriâ duha*, Kaliningrad.
- Delëz Ž., 1998, *Različie i povtorenie*, Sankt-Peterburg.
- Ženett Ž., 1998, *Prostranstvo i âzyk*, [v:] Ž. Ženett, *Figury. V 2 tomah*, t. 1, Moskva.
- Ženett Ž., 1998, *Literatura i prostranstvo*, [v:] Ž. Ženett, *Figury. V 2 tomah*, t. 1, Moskva.
- Zolotnickij N.F., 2002, *Cvety v legendah i predaniâh*, Moskva.
- Isaev S.G., Vladimirova N.G., 2017, *Aktual'naâ poëtika: smena hudožestvennoj paradigmy*, Velikij Novgorod.
- Kirlo H., 2010, *Slovar' simvolov*, per. s angl. F.S. Kapicy, T.N. Kolâdič, Moskva.
- Lihačev D.S., 1987, *Poëtika hudožestvennogo prostranstva*, [v:] *Poëtika drevnerusskoj literatury. Izbrannye raboty v treh tomah*, t. 1, Leningrad.
- Lotman Û.M., 1992, *Kul'tura i vzryv*, Moskva.
- Lotman Û.M., 1996, *Vnutri myslâsih mirov. Čelovek – tekst – semiosfera – istoriâ*, Moskva.
- Lotman Û.M., 2005, *K probleme prostranstvennoj semiotiki*, [v:] Û.M. Lotman, *Ob iskusstve*, Sankt-Peterburg.
- Nagornaâ N.A., 2006, *Ojnerosfera v russkoj proze HH veka: modernizm, postmodernizm*, Moskva.
- Pyhtina Û.G., 2017, *Virtual'noe prostranstvo v literature: tipologiâ, struktura, funkcii*, «Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta», № 1 (201), s. 114–118.

- Strukov V., 2000, *Hudožestvennoe svoeobrazie romanov Pitera Akrojda (k probleme britanskogo postmodernizma)*, Voronež.
- Tamarčenko N.D., 2008, *Hronotop*, [v:] *Poëtika. Slovar' aktual'nyh terminov i ponâtij*, Moskva, c. 287–288.
- Toporov V.N., 1983, *Prostranstvo i tekst*, [v:] *Tekst: semantika i struktura*, Moskva.
- Farino E., 2004, *Vvedenie v literaturovedenie*, Sankt-Peterburg.
- Fuko M., 2006, *Drugie prostranstva*, [v:] *Intellektualy i vlast': Izbrannye političeskie stat'i, vystupleniâ, interv'û*, per. s franc. V.P. Bol'šakova, Moskva.

Summary

House in the Spacepoetic of Peter Ackroyd's Novel *The House of Doctor Dee*

This article examines the diversity and variability of the space and space organization in Peter Ackroyd's novel *The House of Doctor Dee* (the space of dream, imagination, vision,) as well as space of house interiorized and exteriorized space of house, map-space, and space allusions, which play a defining role in the space poetics of the work. It is established that variability of the space poetic forms became the foundation of the special oneiric space. The interaction of space with intertextuality, dream, theatre game is established, which contributes to the creation of a new principle of spatial organization of the work – the creation of a special oneiric space.

Key words: *space poetics, oneiric space, house, interiorized, exteriorized space, map space, allusive text space*