

DOI 10.23683/2415-8852-2019-2-118-131

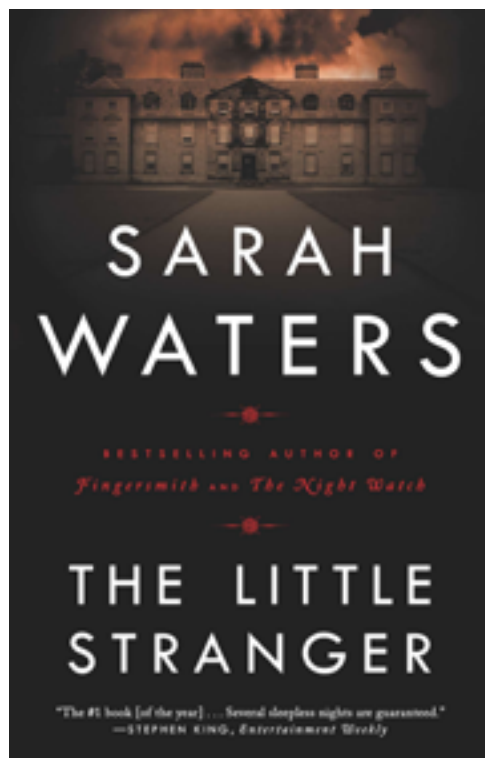
УДК 821.111

## «ОПАСНАЯ СРЕДА» В РОМАНЕ САРЫ УОТЕРС «МАЛЕНЬКИЙ НЕЗНАКОМЕЦ» (2009)

**Кристина Сергеевна Ястребцова**

сотрудник Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)

email: christisha2802@yandex.ru



**А**ннотация. В статье рассматривается роман Сары Уотерс «Маленький незнакомец» как нетривиальный взгляд на классический жанр романа о доме с привидениями. Помимо широко применяемой в отношении произведения трактовки фантомов и привидений как в контексте стилизации под литературную готику и сопровождающие ее ситуации трансгрессии, так и в русле продуктивного интеллектуального подхода «призракологии» (Ж. Деррида), интерпретация событий в романе может быть дополнена теорией «первичных сил» – расы, среды и момента (И. Тэн). Семья аристократов не может выжить в суровой экономической среде 1940-х гг., что приводит к ее постепенному упадку. Профессиональный историк Уотерс реконструирует социальную психологию героев, при этом прогрессистский исторический дискурс о демократизации послевоенного общества осложняется и драматизируется, но не нагружается ресентиментом. «Готическая» семиотика романа выступает не только данью литературной традиции, но и оригинальным воплощением исторического конфликта: фантомы предстают вытесняемыми сгустками гнева, разочарования, болезненного саморазрушения аристократии и удобной формой самооправдания для всех участников сложного социального конфликта. Посредством введения фигуры классического для литературной готики «ненадежного рассказчика» Сара Уотерс указывает на сложную и многофигурную комбинацию сил в историю классовых обид и амбиций 1940-х гг., которые создают «опасную среду» Хандредс-Холла.

**К**лючевые слова: Сара Уотерс, дом с привидениями, готический роман, фантом, класс, среда.

В своем пятом по счету романе «Маленький незнакомец» (“The Little Stranger”, 2009) современная британская писательница Сара Уотерс покидает викторианские исторические декорации прославивших ее романов и обращается к началу 1940-х гг. Уотерс, однако, остается верной своему стилю и темам, сохраняя акцент на вопросах социального неравенства. Роман вызывает в памяти и популярную традицию романа о доме с привидениями (haunted house novel), описывая роковые события, происходящие в поместье Хандредс-Холл, и воскрешая атмосферу знаменитых готических шедевров – «Поворота винта» (1898) Генри Джеймса и «Ребекки» (1938) Дафны Дюморье. К жанровому интертексту, очевидно, отсылают и маркеры усадебного романа (country house novel), как в его классических вариантах «Гордости и предубеждения» (1813) Остин и «Возвращения в Брайдсхед» (1945) Во, так и в современных стилизациях в «Остатке дня» (1989) Исигуро и «Госфорд-парке» (2001) Феллоуза.

Но если «загородный дом не только олицетворяет стремление сохранить прошлое, но и активно укрепляет и легитимирует ценности аристократии в настоящем» [Parker: 100], то Сара Уотерс чужда ресентименту: историк и социальный критик, она не испытывает ностальгии по обреченному

на неизбежное угасание великолепному прошлому аристократической усадьбы, ее роман – не «любовное прощание» и не постмодернистская апроприация прошлого. Вместо этого Уотерс, называя книгу романом о доме с привидениями (haunted house novel), настаивает на необходимости читательских усилий в трактовке причин сверхъестественного [Lovell], вводя его в нюансы социально-психологических и классовых контекстов эпохи. Как отмечает писательница, 1940-е гг. в Великобритании оказались волнующим временем перемен для рабочего класса. Реформы лейбористского правительства и новые государственные институты, такие как NHS (Национальная служба здравоохранения), вселяли надежды на серьезные социальные изменения. В то же время аристократы-землевладельцы почувствовали опасность полного исчезновения знакомого им мира [Lovell]. Ощущение приближающейся угрозы неминуемого уничтожения – роковое «готическое» чувство, по-видимому, ложится в основу творческого замысла Уотерс. Согласимся с Кей Митчелл в том, что романы Уотерс интересны именно этим смелым и пронизательным сочетанием хорошо проработанного исторического материала и сюжета популярных жанров сенсационной литературы [Mitchell: 5–6].

Уотерс решительно далека от критики рабочего и среднего классов, ее «Маленький

незнакомец» скорее демонстрирует драматическую коллизию, в которой разрушаются привычные социальные и классовые амплуа. Катарина Боем замечает, что «Маленький незнакомец» – это «отчасти социальный роман с акцентом на реалистических деталях и отчасти психологизированная история о призраках в традициях Генри Джеймса [Boehm: 249]». Дом с привидениями – устойчивый топос английской литературы – в тексте Уотерс приобретает любопытную символическую миссию: аристократическое поместье Хандредс-Холл оказывается ареной борьбы будто воплощенных в фантомах социальных амбиций представителей английского общества 1940-х гг.

Примечательно, что в романе фантомы атакуют особняк и его благородных владельцев, набирая силу до тех пор, пока не уничтожат каждого члена семьи Айрес. Подобно тому, как в социальной жизни Англии все большее место занимают демократические силы, буквально вытесняющие с исторической сцены бывших господ, некогда величественное здание Хандредс-Холла разрушается временем, будто аккумулирует в себе неоглашаемую драму его хозяев и становится эмблемой неизбежного исторического падения аристократии. Традиционный мотив готического романа – возвращение замка его законному наследнику, знаменем которого

выступает вторжение потусторонних сил – оригинальным образом объединяется с беспрецедентными в истории Англии социальными изменениями. Немоощь (Родерик), болезненная ностальгия о прошлом (миссис Айрес), как и здоровая сила сопротивления упадку (Каролина), не изменяют исторического хода времени, здесь маскирующегося под «роковые» обстоятельства, которые приводят аристократических владельцев к безумию, самоубийству и фатальному падению. Роковое и неизбежное падение аристократии противопоставляется неуязвимости немногих слуг семьи и допущенного в дом на правах друга доктора Фарадея, бывшего сына прислуги.

Известно, что профессиональный историк Сара Уотерс уделяет большое внимание реконструкции точного исторического контекста для событий своих произведений. Иными словами, «готическая» семиотика романа – не только дань литературной традиции и не подлинный двигатель сюжета, а оригинальное воплощение исторического конфликта – фантомы и призраки оказываются вытесняемыми сгустками гнева, разочарования, болезненного саморазрушения аристократии и удобной формой самооправдания. Писательница характеризует фантом как «слово, которым мы обозначаем непостижимое: некую силу или сгусток энергии. Или же нечто

внутри нас. <...> – говорят не о призраках, но фантомах – части человеческой личности. <...> Бессознательной части, которая столь сильна или так встревожена, что бесцеремонно начинает завладевать жизнью человека» [Уотерс: 364].

Уотерс помещает действие романа в конец 1940-х гг., затрагивая экономические проблемы Англии того времени. Неслучайно земли вокруг господского дома распродаются под небольшие фермерские хозяйства, все ближе и ближе подступающие к Хандредс-Холлу. Однако особый фокус романа Уотерс – грандиозные социальные перемены, происходящие в это время. В поздний викторианский и эдвардианский периоды внутренний и наружный персонал, исполняющий свои обязанности согласно жесткой иерархии и отработанному протоколу, набирался из местного населения целыми семьями, работающими в поместье поколение за поколением. Однако потребность в домашней прислуге значительно снизилась в связи с последствиями Первой мировой войны, которая внесла перемены в неизменный порядок, открыв для бывшей прислуги возможности независимого труда. Даже экономическая депрессия, наступившая в конце 1929 – начале 1930-х гг. и вынуждавшая бывших слуг вновь обратиться к работе на господ, не привела к восстановлению бывшего статуса-кво: резкое повышение налогов, введенное после Второй мировой

войны лейбористским правительством, и крайняя невостребованность домашнего персонала привели к окончательному упадку этой профессии. Две мировые войны XX в. ускорили упадок английских загородных домов и «разрушили последние остатки феодальной общины и службы» [Kelsall: 155]. В «Маленьком незнакомце» Родерик вынужден нанять горничную и приходящего повара, так как миссис Айрес не готова жить в огромном особняке без прислуги. В этом отношении классовые привилегии аристократов предстают лишь тенью их бывшего исторического величия.

Обратим внимание на то, что, помимо широко применяемой в отношении романа трактовки фантомов и привидений как в контексте стилизации под литературную готику и сопровождающие ее ситуации трансгрессии [Heilmann; Braid; Parker], так и в русле продуктивного интеллектуального подхода «призракологии» (hauntology) (Ж. Деррида) [Klonowska], интерпретация событий, происходящих с членами семьи Айресов, может быть дополнена теорией «первичных сил» – расы, среды и момента, – которую И. Тэн предложил на материале английской художественной литературы. При этом если под расой английской классик понимает «врожденные наследственные свойства, которые человек приносит с собою в свет» [Тэн: 82], то под средой и моментом – физические и социальные условия общества,

контекстуально задаваемые историческим временем и во многом им драматизируемые. «Первичные силы» находятся в состоянии попеременного совпадения или противоборства. Безотносительно того, действительно ли появляются в Хандредс-Холле фантомы и призраки или рассказ о них – результат «ненадежного повествования», в «Маленьком незнакомце» наследственность (раса) аристократического семейства указывает на затухание рода: потерявшая старшую дочь и овдовевшая миссис Айрес имеет двух наследников, но только Каролина отличается психическим и физическим здоровьем. Семья аристократов не может выжить в суровой экономической среде 1940-х гг., что приводит к ее постепенному упадку и финальному драматическому краху. Айресы вынуждены продать земли родового поместья, чтобы получить средства для существования. Пространство, в котором функционируют герои, сжимается: среда крупных и мелких предпринимателей поглощает принадлежащие особняку территории, а самому семейству не позволяет вписаться в новые условия жизни послевоенной эпохи. Герои пытаются наладить отношения с соседями, но званый ужин, который на несколько часов впускает

в замкнутое пространство нуворишей 1940-х гг., оборачивается трагедией.

Родерик – единственный мужчина в семье, он взял на себя ответственность за ведение дел поместья. Герой отчаянно пытается спасти дом от тотального разрушения, а прилегающие к нему земли от продажи, но терпит неудачу за неудачей<sup>1</sup>. Родерик обвиняет себя в том, что не может привести дела Хандредс-Холла в порядок, без энтузиазма воспринимает идею матери, живущей иллюзиями о немеркнущем величии дома, устроить званый вечер в поместье для старых знакомых и новых соседей, но соглашается быть его участником. В день приема Родерик становится первым свидетелем необъяснимого:

«В мертвой тишине комнаты Род замер, а зеркало опять вздрогнуло, потом качнулось, а затем по умывальнику стало к нему придвигаться. <...> Охваченный тошнотворным ужасом о неправильности происходящего, Род не спускал глаз с ковчегавшего к нему зеркала. Казалось, оно ожило не само по себе, но подчиняется приказу какой-то неведомой слепой и безрассудной силы» [Уотерс: 167].

Вытесняемые в ежедневных усилиях по управлению разрушающимся поместьем отрицательные эмоции

<sup>1</sup> Вписаться в рамки современного мира Родерику также мешает травматический опыт: он принимал участие в войне, где получил ожоги лица и руки и повредил ногу. Психологическая травма героя также в чувстве вины перед военными товарищами, теми, кто уже никогда не сможет воссоединиться со своей семьей.

и мысли о собственной бесполезности трансформировались в фантом, который указал герою причину всех бед дома и семьи – его самого. Этот вечер пошатнул психическое здоровье Родерика, а окончательно его подорвал пожар, зародившийся в комнате героя и охвативший половину дома. Предвестниками трагедии стали ожоги на потолке и обоях в комнате Родерика. Словно отметины от пуль, они постепенно воспроизводили зловещую атмосферу фронта и жестокой борьбы. Огонь охватил комнату причудливым образом:

«Понимаете, он ползет, но не скачет. А в комнате были разрозненные возгорания, как от зажигалок или чего-то в этом роде. Гляньте на кресло: похоже, пламя возникло прямо на сиденье, ножки-то целы. Со столом и конторкой то же самое. А шторы? ... Видите, они загорелись с середины. Как это возможно? А стены по бокам окна всего лишь опалены» [Уотерс: 216].

Примечательно, что в огне погибли документы на письменном столе героя. Пламя, которое на фронте искалечило внешний облик Родерика, уничтожило то, над чем он самоотверженно трудился последнее время. Доктор Фарадей помогает определить утратившего рассудок Родерика в психиатрическую лечебницу, где единственный мужчина семьи Айрис продолжает истязать себя, превратившись в тень некогда благородного и сильного юноши.

Он так и не смог простить себе собственное бессилие в борьбе с разрушением поместья, обнищанием семьи, экономическим и социальным падением.

Любопытно, что сестра Родерика, рассудительная Каролина, также скептически отнеслась к приему гостей. Однако причиной ее невысказанного гнева оказались не собственные саморазрушительные мысли, а возмутительное высокомерие и социальные амбиции приглашенных на прием новых соседей Бейкер-Хайдов. Героиню задевает не только крайне неделикатное замечание одного из них о том, что ей будет крайне сложно выйти замуж, но и самоуверенное поведение невоспитанных нуворишей, теперь находящихся на одной социальной ступени с ними, но имеющих гораздо более блестящие перспективы на будущее процветание. Негативные эмоции героини набирают силу с каждой минутой вечера. Неожиданно любимец Каролины, пес Плут, отличавшийся добротой и покладистым характером, нападает на дочь Бейкер-Хайдов. «Готическое» оформление социального гнева весьма оригинально: за полчаса до фатального нападения собаки в гостиной Родерик «выгнал зло» из своей комнаты. Так негативные эмоции брата и сестры соединились в один мощный фантом, силу которого испытала дочь ненавистных соперников Бейкер-Хайдов. Разгневанный отец потребовал смерти собаки,

угрожая судебной тяжбой, и миссис Айрес попросила доктора Фарадея исполнить этот приговор. Каролина категорически против усыпления собаки, но бедственное финансовое положение семьи заставило ее не препятствовать его исполнению.

Если вытесняемые эмоции Родерика и Каролины вызваны удручающим упадком, с которым молодые героини упорно, но безуспешно борются, возможно, не переставая испытывать отчаяние бессилия (Родерик) и спровоцированный стыдом гнев (Каролина), то их мать, миссис Айрес, всецело отдает себя болезненному чувству утраты счастливого прошлого, трагедии роковым образом разрушенной семьи. Миссис Айрес не смирилась со смертью старшей дочери Сьюзен – каждый день героини наполнен воспоминаниями о той, что навсегда осталась прекрасным ребенком в ее сознании. Следы памяти о Сьюзен будто бы проявляются в виде букв на обоях:

«Когда глаза обвыклись с тусклым светом, пятно предстало уже знакомыми детским каракулями... Прежде всего поразило то, что надпись старая... Может, когда-то она сама их нацарапала?» [Уотерс: 311].

Эти детские каракули, образующие имя старшей дочери миссис Айрес, усиливают скорбь героини, но другое событие заставляет ее глубже погрузиться в воспоминания многолетней давности. Свист переговорной

трубы для прислуги привлекает внимание героини. Она решает посетить давно запертую детскую комнату на третьем этаже, чтобы узнать, оттуда ли доносится шум из трубы. Как только героиня подносит рожок к уху, ее охватывает волна ужаса:

«И тут миссис Айрес как ударило – она поняла, что слышит затрудненное, булькающее дыхание, рвущееся из сдавленного горла, и мгновенно перенеслась на двадцать восемь лет назад, к постели своего умирающего первого ребенка» [Уотерс: 345].

Обратим внимание на то, что личная травма героини неожиданно нагружается социальными ассоциациями. Звуки из давно не используемой прислужкой переговорной трубы в сознании героини неожиданно связываются с предсмертным дыханием больной девочки. Любопытно, однако, что после того, как доктор Фарадей перекрывает эту трубу, миссис Айрес выбирает страшный способ самоубийства – удушение поясом халата (что, возможно, приближает ее предсмертные ощущения к тем, что испытала маленькая Сьюзен). Годы жизни девочки приходятся на счастливое время процветания Хандредс-Холла и величия его хозяев, по праву располагающих всеми привилегиями с обширным штатом прислуги и нянечек. Переговорная труба, знак былой респектабельности, теперь оглашающая лишь предсмертные всхлипы из прошлого, видится страшным открытием того, что



теперь путь в воспоминания, в которых счастливая семья наслаждается своим социальным статусом, закрыт навсегда.

Теперь некогда респектабельный дом будто аккумулирует в себе разрушительную энергию «готического проклятья и падения рода». Отчаяние, гневный стыд и предсмертная агония, кажется, составляют саму его атмосферу. Неслучайно уже на первых страницах романа юная служанка говорит о неясном ужасе, воцарившемся в доме. Смелая и рационально мыслящая Каролина стала последней жертвой опасной среды дома. Как и Родерик, она была на фронте, работала в госпитале, но, в отличие от матери и брата, героиня никогда не хотела жить в поместье. Вместе с доктором Каролина ищет рациональное объяснение всем бедам, обрушившимся на ее семью, хотя именно от нее мы узнаем характеристику фантомов на страницах романа. Отношения Каролины и Фарадея становятся ближе, но каждый из них стремится добиться желаемого за счет другого. Доктор мечтает о женитьбе, которая позволила бы навсегда вырваться из унижительного прошлого сына прислуги и взять в свои руки управление поместьем. Каролина же согласилась выйти за него замуж после того, как узнала о поступившем ему предложении заниматься врачебной практикой в Лондоне, что повлекло бы за собой отъезд из Хандредс-Холла. Когда Фарадей отказывается от этой работы и делится

с ней планами управления ее родовым поместьем, героиня начинает сомневаться в необходимости их брака. Она окончательно принимает решение и разрывает помолвку после смерти матери. Став единственной владелицей поместья, она, не задумываясь, продает его и пытается покинуть Хандредс-Холл навсегда.

Опасная среда дома поглощает ее последней: Каролина завершила свой жизненный путь на страницах романа загадочным падением с лестницы, о котором мы узнаем со слов горничной, которая «... увидела летящее вниз тело, а затем услышала страшный хрусткий удар о мраморный пол» [Уотерс: 474]. Возможно, дом как средоточие духа агонизирующей аристократии «наказывает» ее за неуважительное отношение к ее былому величию и попытку побега. Добровольное желание Каролины спуститься по социальной лестнице, покинув еще недавно сияющий историческим величием статуса-кво своего класса, гротескным образом воплощается в роковом стремительном падении вниз.

Но не только болезненный опыт Айресов, переживающих разрушение царящих веками социальных установлений, подпитывает опасную среду особняка. Фантомом, который усиливает «роковую» опасность для аристократии, может выступать и гнев людей, так долго вынужденных находиться значительно ниже на социальной ступени

по сравнению с семейством. Трагические события, ответственность за которые по внешним признакам можно приписать потусторонним силам, – это метафорическое свершение классовой мести теми, кто в новое время наконец обретает силу. Следы ожогов на обоях, зловещие звуки и игры бликов в зеркале вплетаются в повествование вместе с появлением в особняке доктора Фарадея. Мать Фарадея была служанкой в Хандредс-Холле, поэтому первое его знакомство с особняком и его хозяевами состоялось еще в детстве. Второе посещение поместья вызывает у доктора амбивалентные чувства, привлекает его внимание и возрождает воспоминания. Примечателен эпизод, в котором миссис Айрес дает Фарадею фотографию с изображением бывших слуг поместья, а он не может определить, какая из горничных с размытыми чертами его мать. Для хозяйки Хандредс-Холла снимок символизирует былое величие поместья, для доктора же становится очередным напоминанием о его низком положении, о высокомерном пренебрежении Айресов, не стремившихся запоминать имена даже самых преданных слуг, о вине перед самоотверженными родителями, которые сделали все, чтобы он занял более достойное место в обществе. С развитием сюжета романа связь подавленных эмоций Фарадея с активизировавшимся фантомом в доме становится очевидной. Неприязнь

героя к хозяевам Хандредс-Холла, которая вскоре меняется на чувство якобы все возрастающей симпатии доктора к обедневшим аристократам, допустившим его в узкий круг друзей семьи, оборачивается поразительной чередой испытаний для семейства и их дома. В рассказе Фарадея, взвешенном, при этом откровенно ненадежном (unreliable), заметны упущения, маркеры самооправдания. Барбара Клоновска обращает внимание на то, что эпизодам, связанным с вторжением роковых сверхъестественных существ, предшествуют сцены, в которых Фарадей может чувствовать себя уязвленным из-за своего классового положения [Klonowska 2017: 176].

Подавляемая ненависть и зависть доктора накапливается и врывается в повествование как смертоносная энергия, которая в виде «фантома» сеет хаос в доме Айресов. Приглушенная ярость направлена на бывших аристократов, но сам особняк семьи воплощает в себе все, к чему когда-либо стремился Фарадей: величие, утонченность, красоту и статус, в котором ему было отказано. Двойственное чувство зародилось в нем еще в детстве, когда он попытался унести с собой часть гипсового бордюра, украшавшего стены дома: «Мной руководил не вандализм. Я не был злобным разрушителем. Просто, восхищаясь домом, я хотел обладать его кусочком...»

[Уотерс: 9]. Противоречивые эмоции доктора можно объяснить стремлением объединиться с желанным объектом, стать его хозяином и одновременно дать выход гневу и злобе из-за былой беспомощности и классовой зависимости. Последняя сцена романа ярко демонстрирует эту двойственность его чувств и указывает на саморазоблачительный подтекст:

«Я будто вижу дом глазами его создателя, когда лепнина была целехонька, а стены и потолки безукоризненно чисты. В такие мгновения ничто не напоминает об Айресах. Дом их словно оторнул, точно пружинистый дерн, что не держит следов. <...> Если Хандредс-Холл обитаем, мне призрак не показывается. Бывает, я резко обернусь – и в треснувшем оконном стекле увижу перекошенное недоумением и тоской чье-то лицо, но затем разочарованно понимаю, что вглядываюсь в собственное отражение» [Уотерс: 495–496].

Ненависть и восхищение, стремление обладать и разрушать переполняют доктора, который является основной преследующей силой в романе. Негативная энергия этих чувств накапливается и отделяется от героя, получая художественное воплощение в виде фантома. Фантом, отделенный от своего источника, берет на себя задачу жестокой мести за социальную несправедливость и питает опасную среду поместья, удовлетворяя давние желания доктора Фарадея.

«Опасная среда» в романе – это среда классовой борьбы 1940-х гг., в которой аристократическое семейство терпит поражение. Прогрессистский исторический дискурс о демократизации послевоенного общества осложняется и драматизируется, но не нагружается resentmentом. В своем интервью писательница признается:

«В конечном счете, я знала, что “Маленький незнакомец” – это роман о классовом конфликте, о растрате и неудаче; о неспособности Айресов и Фарадея идти дальше. Единственный герой, который эволюционирует, – это Бетти, образ будущего рабочего класса» [Waters Mitchell 2013: 133].

Проникая в социальную психологию каждого из героев своего романа, Уотерс ненадолго останавливает свой взгляд на здоровой и юной девушке, не желающей более находиться в «опасной среде» социальных амбиций и обид английского общества 1940-х гг.

### Литература

Тэн, И. (1987) История английской литературы // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. и вступит. ст. Г.К. Косикова. М.: Изд-во Моск. унив. С. 72–94.

Уотерс, С. (2018) Маленький незнакомец: роман / Сара Уотерс; пер. англ.

А. Сафронова. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус.

Boehm, K. (2011) Historiography and the Material Imagination in the Novels of Sarah Waters. *Studies in the Novel* 43.2, 237–257.

Braid, B. (2013). What haunts Hundreds Hall? Transgression in Sarah Waters's "The Little Stranger". In Fabiszak, J., Urbaniak-Rybicka, E., Wolski, B. (Eds.) *Crossroads in Literature and Culture*. Berlin: Springer Verlag, 135–145.

Heilmann, A. (2012). Specters of the Victorian in the Neo-Forties Novel: Sarah Waters's *The Little Stranger* (2009) and Its Intertexts. *Contemporary Women's Writing*, 38–55.

Kelsall, M. (1993) *The Great Good Place: The Country House and English Literature*. New York: Columbia University Press.

Klonowska, B. (2017). Haunting across the Class Divide: Sarah Waters's Affinity and *The Little Stranger*. *AVANT*, Vol. VIII, No. 2. 171–178.

Lovell, R. (2009). Sarah Waters on *The Little Stranger*. *The Guardian*. Retrieved from: <http://www.guardian.co.uk/books/video/2009/may/20/hay-festival-sarah-waters> (date of access: 01.01.2019).

Mitchell, K. (2013) *Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives*. London: Bloomsbury.

Parker, E.P. (2013). *The Country House Revisited: Sarah Waters*. In Mitchell, K.

(Ed.) *Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives*. London: Bloomsbury, 99–113.

Waters, S., Mitchell, K. (2013) 'I'd Love to Write an Anti-Downton!': An Interview with Sarah Waters. In Mitchell, K. (Ed.) *Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives*. London: Bloomsbury, 129–141.

### References

Boehm, K. (2011) Historiography and the Material Imagination in the Novels of Sarah Waters. *Studies in the Novel* 43.2, 237–257.

Braid, B. (2013). What haunts Hundreds Hall? Transgression in Sarah Waters's "The Little Stranger". In Fabiszak, J., Urbaniak-Rybicka, E., Wolski, B. (Eds.) *Crossroads in Literature and Culture*. Berlin: Springer Verlag, 135–145.

Heilmann, A. (2012). Specters of the Victorian in the Neo-Forties Novel: Sarah Waters's *The Little Stranger* (2009) and Its Intertexts. *Contemporary Women's Writing*, 38–55.

Kelsall, M. (1993) *The Great Good Place: The Country House and English Literature*. New York: Columbia University Press.

Klonowska, B. (2017). Haunting across the Class Divide: Sarah Waters's Affinity and *The Little Stranger*. *AVANT*, Vol. VIII, No. 2. 171–178.

Lovell, R. (2009). Sarah Waters on *The Little Stranger*. *The Guardian*. Retrieved from: <http://www.guardian.co.uk/books/video/2009/>

may/20/hay-festival-sarah-waters (date of access: 01.01.2019).

Mitchell, K. (2013) *Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives*. London: Bloomsbury.

Parker, E.P. (2013) The Country House Revisited: Sarah Waters. In Mitchell, K. (Ed.) *Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives*. London: Bloomsbury, 99–113.

Taine, H. (1987) *Histoire de la littérature anglaise*. In Zarebezhnaya estetika I teoriya

literary XIX–XX vv.: Traktaty, stati, esse [Foreign esthetics and theory of literature XIX–XX: Treatises, articles, essay]. Moscow: Moscow University Publ.

Waters, S. (2018) *The Little Stranger*. Moscow: Inostranka, Azbuka-Atticus.

Waters, S., Mitchell, K. (2013) 'I'd Love to Write an Anti-Downton!': An Interview with Sarah Waters. In Mitchell, K. (Ed.) *Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives*. London: Bloomsbury, 129–141.

**“DANGEROUS ENVIRONMENT” IN SARAH WATERS’ NOVEL  
“THE LITTLE STRANGER” (2009)**

Christina S. Yastrebtsova, Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia; e-mail: christisha2802@yandex.ru.

**A**bstract. The article takes a look at Sara Waters’ novel “The Little Stranger” as a nontrivial approach towards a traditional haunted house novel genre. Ghosts and phantoms in the novel are usually interpreted by critics in the context of literary gothic stylization and transgression related to it, as well as within the framework of the productive intellectual approach of hauntology (J. Derrida). Adding to this interpretation of the plot we suggest the applicability of the theory of “fundamental forces” (race, milieu, and moment) (H. Taine) as a tool for social and historical reading of the novel. An aristocratic family cannot survive in the harsh economic environment of the 1940s, leading to its gradual decline. Professional historian Waters reconstructs the social psychology of her characters, making an original yet thorough revision of a simplified historical discourse about the democratization of English postwar society. Instead the novel recreates without any resentment a complicated and dramatized social conflict of a particular moment in the historical flux. Thus, “Gothic” semiotics of the novel is not only a tribute to the literary tradition, but functions as a “dangerous environment” – repressed social ambitions of the 1940s, an embodiment of anger, frustration, and painful self-destruction of the aristocracy. Apart from that, the introduction of a traditional literary “unreliable narrator” makes phantoms to be a convenient form of self-justification of a middle-class man.

**K**ey words: Sarah Waters, haunted house novel, Gothic novel, class, phantom, environment.

