

**ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский
Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева»**

На правах рукописи

Трушкина Алёна Петровна

**«ГОТИЧЕСКАЯ» ТРАДИЦИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЯ**

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

**Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор О.Ю. Осьмухина**

Саранск 2024

Содержание

Введение	3
1. «Готическая» литература на Западе и в России: историко- и теоретико-литературные аспекты	16
1.1. «Готическая» словесность как предмет научной рефлексии	16
1.2. «Готическая» традиция в отечественной прозе XVIII–XX вв.: генезис, этапы становления	36
2. Своеобразие преломления «готической» традиции в отечественной словесности конца XX века	68
2.1. «Готические» сюжеты в произведениях Ю. Мамлеева	68
2.2. Традиция «готической» прозы в творчестве В. Орлова	97
3. «Женский вариант» русской готики	121
3.1. Модификации литературной готики в рассказах Л. С. Петрушевской	121
3.2. Синтез готики и детектива в прозе М. Юденич	145
4. Трансформация готики в начале XXI в.	174
4.1. Авторская интерпретация «готической» традиции в прозе А. Старобинец	174
4.2. Готика в пародийном контексте («Пищеблок» А. Иванова и «Тимур и его команда и вампиры» Т. Королёвой)	199
Заключение	218
Список использованной литературы	223

Введение

Актуальность исследования. Общеизвестно, что на протяжении двух с лишним столетий в России (на Западе – чуть больше) формируется и развивается «готическая» традиция, продолжающая существовать в новом качестве и в литературе современной, которая «вот уже несколько лет переживает “ренессанс чудесного”» и «сверхъестественного ужаса» [151, с. 188]. Одно из главных достижений «готической» словесности – создание эффекта психологического воздействия на читателя с помощью создания картин страшных событий. Справедливо замечание Ф. Шиллера: «Все теснится с напряжённым вниманием вокруг рассказчика, повествующего об убийстве; мы поглощаем с жадностью необычайнейшую сказку о привидениях и жадность тем сильнее, чем больше становятся у нас волосы дыбом» [274, с. 41]. Однако демонстрация пугающих событий – не цель «готической» прозы, куда важнее атмосфера нагнетания и предчувствия роковых поворотов судеб героев, их столкновение с угрожающей опасностью, неуловимой по своей природе, и шире – обращение к различным проявлениям иррационального. В отечественной словесности конца XX–начала XXI в. явления «страшного» и «ужасного», пограничные состояния личности, вампирская тема в многообразных её интерпретациях и др. как, условно говоря, формы литературного воплощения иррационального, с одной стороны, и результат «масскультуризации», с другой, становятся предметом изображения художников различных эстетических «формаций» – от В. Орлова, П. Алешковского, Л. Петрушевской, М. Юденич, А. Старобинец, А. Иванова до авторов фэнтезийных вселенных, которые пользуются неизменной популярностью читательской аудитории.

В связи с этим **актуальность** настоящей работы объясняется необходимостью углублённого изучения «готической» традиции, анализа её модификации и специфики трансформации в отечественной литературе конца XX–начала XXI в. Теоретический аспект актуальности исследования

состоит в том, что «готическая» проза рассматривается в процессе её эволюции, модификации и трансформации в отечественной словесности. В историко-литературном аспекте необходимо восполнить пробел в исследовании жанрово-тематической специфики современной литературы на материале конкретных писательских практик, в результате углублённого постижения индивидуальных художественных систем избранных прозаиков.

Степень научной разработанности проблемы. Интерес к изучению жанровых форм «готической» литературы, их эволюции и трансформации не ослабевает фактически на протяжении всего последнего столетия. «Теоретизировать» «готическую» литературу ранее ученых стремились сами писатели – создатели «готических» текстов. Например, еще Г. Уолпол в предисловии второго издания «Замка Отранто» отметил, что его цель – изобразить, как ведёт себя человек в сверхъестественных обстоятельствах. Также он указал, что его история с фантастическим сюжетом является синтезом современного и средневекового романов. В этом контексте также важно упомянуть В. Скотта, анализировавшего творчество Г. Уолпола, А. Рэдклифф и др., а также Г. Лавкрафта, создавшего теорию «космического» ужаса [147, с. 6]. Так, в эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» (1927) Г. Лавкрафт сосредоточил внимание на, так называемом, космическом ужасе. По мнению Лавкрафта, произведение, в основу сюжета которого положены события, неподдающиеся объяснению, является истинно готическим. При этом главным признаком такого текста он считает атмосферу, где «должен быть намек, высказанный всерьез, как и приличествует предмету, на самую ужасную мысль человека – о страшной и реальной приостановке или полной остановке действия тех непреложных законов Природы, которые являются нашей единственной защитой против хаоса и демонов запредельного пространства» [147, с. 6]. Кроме этого, писатель очертил пути становления готической литературы от фольклора до произведений, созданных его современниками.

«Готическая» проза является объектом пристального внимания как в

отечественном, так и в зарубежном литературоведении.

В первую очередь, обратимся к литературоведческим справочным изданиям, в которых, по сути, определения «готической» прозы повторяются и сопровождаются идентичным «набором» её атрибутивных признаков. Так, и в «Литературном энциклопедическом словаре» [159], и в «Поэтике: словаре актуальных терминов и понятий» [204, с. 49–50] отмечены её ключевые свойства, обозначен конфликт, перечислены распространённые сюжеты: «Готический роман – это литература “ужасов и тайн” в Западной Европе и США второй половины XVIII – первой половины XIX вв., отличительной чертой которой явились тематика и философия “мирового зла”. Возник как реакция на рационализм литературы Просвещения. “Готике” свойственно изображение сверхъестественного, загадочного, мрачного. Сюжеты, как правило, сводятся к таинственным преступлениям, герои отмечены печатью рока и демонизма» [159]. В «Краткой литературной энциклопедии» также указаны хронологические рамки, место зарождения и наиболее значимые авторы готики литературной, однако специфика феномена сводится лишь к тому, что готика «изобилует изображениями сверхъестественного и страшного» [140]. Примечательна, на наш взгляд, статья в «Энциклопедическом словаре английской литературы XX века», где, во-первых, под термином «готическая проза» понимается целый пласт литературы, характерными чертами которой являются «зловещая атмосфера старинных замков и кладбищ, явления потустороннего мира <...> страшные тайны» [280, с. 115]. Во-вторых, «готическая» проза XX в. названа новым этапом готики классической, зародившимся в 80–90-е годы XIX столетия и связанным с именами Р. Л. Стивенсона, Г. Уэллса, О. Уайльда, Б. Стокера. Это время усложнения психологии клишированных персонажей, появления новых сюжетов и образов, вкрапления в пугающую атмосферу элементов научной фантастики и антиутопии.

Разумеется, исследования «готической» литературы не ограничиваются словарными статьями: на сегодняшний день отечественное и западное

литературоведение насчитывает сотни статей, десятки диссертаций и монографий, подробный обзор которых уже предпринимался [289]. Среди англоязычных исследований выделим работы Э. Биркхед [290], Э. МакЭндрю [304], Д. Вармы [308], М. Саммерса [305–307], где на материале западной прозы рассматривались вопросы зарождения литературной готики, её эволюция, периодизация, отдельные вопросы поэтики, представлен анализ ряда «готических» произведений, связи «готической» традиции XVIII в. с традициями XIX и XX вв., а также предлагались различные классификации. Английский литературовед и критик В. Каннингем, справедливо указывая на активное распространение «готической» прозы в британской словесности конца XX в., подчеркивает: «Готика отвоевывает литературное пространство так же решительно, как и в девяностые годы двух предшествующих столетий. Можно сказать, что нашу литературу буквально преследуют готические кошмары. В чем, впрочем, нет ничего удивительного, ибо мы живем в эпоху, когда еще не забылись ужасы холокоста и тоталитаризма: живем в Европе, которая еще помнит бомбежки, пытки, слежку, ущемление прав и свобод, – а ведь все это отнюдь не кончилось с развалом восточноевропейского коммунизма и падением Берлинской стены и еще дает о себе знать и в гражданской войне в Боснии, и в нападениях неонацистов на турок в Германии. Самым же распространенным готическим кошмаром в англоязычных литературах, безусловно, является эпоха Гитлера. Для нашей сегодняшней литературы характерен интерес к истории в целом, к истории нашего колониального прошлого, однако в первую очередь – к истории нацизма и второй мировой войны» [124, с. 229–230]. Вывод исследователя, связывающего причины актуализации готики непосредственно с политико-идеологическим контекстом, на наш взгляд, выглядит несколько обуженным и не учитывающим имманентные закономерности развития литературы, хотя отмеченное им тяготение словесности к воспроизведению тотального ужаса не только, кстати, западной, сомнений не вызывает. Справедливости ради, отметим, что помимо сугубо литературоведческих исследований, в западной

науке о литературе с конца XX в. появляются междисциплинарные работы, в которых готика исследуется как феномен, находящийся на стыке целого ряда наук – медицины, психологии, криминалистики, психоанализа, например, книга С. А. Хоувеллс «Любовь, тайна, страдание и чувство в готическом сюжете» [303]. Кроме того, некоторые исследователи считают «готический» роман истоком кинематографического хоррора: к примеру, Д. Комм в книге «Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов» [136] или Н. Кэрролл, который в «Философии ужаса. Парадоксы сердца» [291] прослеживает, как литературные монстры (создание Виктора Франкенштейна, Дракула, Ктулху и др.) воплотились в кино. Однако, как справедливо отмечает Б. Р. Напцок, «“дескриптивные” исследования не могут восполнить пробелы в понимании специфики формирования и развития “готической” традиции. Ряд теоретических вопросов, касающихся “готики”, нуждается в более четких формулировках и позициях» [186, с. 12].

Среди отечественных исследований выделим одну из первых монографий о феномене готики в литературе и искусстве М. Фриче [259], фундаментальную работу В. Э. Вацура, в которых изучается «готическая» традиция XVIII–XIX вв. [70], исследования Г. В. Заломкиной, осмысливающей не только «готический миф», но и «готический» тип сюжетного развертывания [108–110], антологию Н. Д. Тмарченко [245], диссертации Е. А. Сафрон, анализирующей готику в качестве одного из истоков городского фэнтези [224], а также Н. Т. Водолажченко [75], Т. М. Ковальковой [132], Ю. В. Локшиной [161], М. Ю. Черномазовой [270], Ю. Б. Ясаковой [289], М. И. Вечкановой [72], Е. Г. Ивановой [112], Л. С. Макаровой [164], Е. В. Скобелевой [231], обращающихся на многообразном историко-литературном материале к осмыслению различных аспектов развития «готической» и «неоготической» прозы. Примечательны, кроме того, замечания Н. Я. Дьяконовой, М. Б. Ладыгина и Н. А. Соловьевой, справедливо связывающих «готическую» прозу с истоками романтизма [100; 148; 237], а также ряд статей Н. М. Ильченко и Ю. А. Марининой,

А. В. Казачковой, В. Я. Малкиной, О. Ю. Осьмухиной, А. Б. Танасейчука, А. А. Поляковой [119; 165; 194; 192–197; 203–205]. Главное, что объединяет перечисленные работы – акцент на исследовании жанровых признаков, попытка выделить разновидности готики и глубокий анализ отдельных «готических» произведений. Помимо этого, большое количество исследований посвящено ключевым фигурам «первого ряда», чьё творчество оказало заметное влияние на развитие «готической» традиции и процесс освоения традиционного «готического» канона литературами России, Европы, США [43; 50; 61; 63; 65; 74; 78; 81; 83; 95; 98; 111; 116; 130; 131; 135; 139; 143; 151; 154–156; 163; 167; 178; 184–185; 201; 205; 206; 212; 219; 220; 238; 244; 256; 267].

Несмотря на то, что проделанная отечественными и зарубежными исследователями работа является весьма значимой, многие вопросы историко- и теоретико-литературной специфики развития отечественной готики остаются без внимания, соответственно, нуждаются в уточнении и детальном научном осмыслении. Во-первых, в настоящее время, несмотря на глубинный анализ отечественной «готической» прозы XVIII–XIX вв., осуществленный В. Э. Вацуру [70], пути развития русской готики в XX столетии системно не изучены. Во-вторых, в уточнении нуждаются дефиниции «„готическая“ традиция» и связанные с ней понятия «неоготика», «хоррор». В-третьих, с точки зрения преломления «готической» традиции практически не исследованными остаются творчество Ю. Мамлеева, романы В. Орлова и М. Юденич, малая проза Л. Петрушевской, а также современная российская литература ужасов. Наконец, не предпринимались попытки разграничения «мужского» и «женского» вариантов «готической» прозы, хотя очевидно, что большинство представительниц «современной готики» и западной, и отечественной – женщины, которые «использовали категорию фантастического, чтобы взорвать патриархальное общество. Восприятие готического сюжета и готической традиции у самих авторов не менее живописно» [297, с. 103–104].

Научная новизна кандидатской диссертации состоит в том, что в ней впервые в отечественном литературоведении обобщена и осмыслена традиция готики в русской словесности XX–XXI вв. и выявлены ключевые этапы ее становления и развития; уточнены сущностные характеристики феномена готики в отечественной прозе конца XX–начала XXI столетия. Осуществлен системный подход к традиции «готической» прозы, ее модификации и трансформации в творчестве В. Орлова, Ю. Мамлеева, Л. Петрушевской, М. Юденич, А. Старобинец, Т. Королевой, А. Иванова (теоретико-литературный аспект) и в динамике её конкретных форм, определяемых индивидуально-творческим решением этих писателей, обращающихся к осмыслению «страшного» и «ужасного» (историко-литературный аспект).

Объектом нашего исследования явилась отечественная проза конца XX–начала XXI в., отчетливо тяготеющая к «готической» традиции. **Предметом** – «готическая» традиция в отечественной словесности конца XX– начала XXI вв.

При этом, говоря о специфике «русской готики», поясним используемый нами терминологический аппарат. Опираясь на сложившуюся академическую традицию, вслед за А. А. Поляковой, мы полагаем, что «*готическая*» проза есть «группа жанров», характеризующаяся «атмосферой ужаса и тайны, связанной с изображением особых мест действия (замок, заброшенный дом, монастырь, кладбище и т.п.), а также контактов персонажей с миром сверхъестественного» [204, с. 49]. Соответственно, под «*готической*» традицией мы понимаем не просто сознательное или неосознанное усвоение опыта обращавшихся к изображению «страшного» и «ужасного» писателей XVIII–XIX вв., но переосмысление, модификацию и трансформацию в конце XX–начале XXI столетия ключевых компонентов поэтики классической готической литературы. Учитывая очевидную трансформацию «готического» канона в современной словесности, мы разделяем собственно «*готическую*» прозу, основанную на философских

концепциях предромантизма и романтизма, и её модификации: *неоготику* с элементами научности и особым интересом к глубинам человеческой души, *хоррор*, который, на наш взгляд, вобрал в себя особенности одноимённого кинематографического жанра, и *mash-up* как готику пародийную.

Целью кандидатской диссертации стало изучение готической традиции в отечественной прозе конца XX–начала XXI в.

Поставленная цель определила решение ряда **задач**:

- обозначить истоки и ключевые вехи становления и развития «готической» традиции в западной и русской словесности XVIII–XX вв.;
- исследовать специфику жанровых модификаций «готической» традиции конца XX столетия;
- осмыслить своеобразие «женского» варианта готики;
- изучить своеобразие трансформации готики в отечественной словесности начала XXI в.

Материалом исследования явились наиболее примечательные в свете заявленной проблематики произведения Ю. Мамлеева, В. Орлова, Л. Петрушевской, М. Юденич, А. Иванова, Т. Королёвой, А. Старобинец. Подчеркнем, что при всем многообразии «готических» романов и рассказов в современной отечественной прозе, мы сосредотачиваем свое внимание на наиболее показательном, на наш взгляд, творчестве российских прозаиков, представителей и «серьезной», и массовой словесности, по сути, репрезентирующих «мужскую» и «женскую» версию готики в малых и крупных жанровых формах.

В основе методологии нашего исследования лежат принципы отечественного сравнительно-исторического литературоведения, выраженные в трудах А. Н. Веселовского, М. М. Бахтина, В. М. Жирмунского, А. В. Михайлова, Б. В. Томашевского и др. В своей работе мы использовали сравнительно-исторический, типологический, социокультурный методы, а также метод целостного анализа художественного произведения.

Научно значимыми для нас явились труды классиков отечественного литературоведения (М. М. Бахтин, В. М. Жирмунский, Н. Л. Лейдерман, В. Я. Пропп, В. Н. Топоров). Особую значимость в решении стоящих перед нами задач имели отечественные (Г. А. Артамонов, Ю. Д. Багаув, Г. Н. Боева, М. И. Вечканова, Н. Т. Водолажченко, Н. Я. Дьяконова, Г. В. Заломкина, Н. М. Ильченко, Ю. В. Локшина, В. Я. Малкина, Ю. А. Маринина, А. А. Карпов, Т. М. Ковалькова, О. Ю. Осьмухина, С. Н. Петренко, А. А. Полякова, А. А. Пушкина, О. В. Разумовская, Т. Л. Рыбальченко, С. В. Рыкунов, Е. А. Сафрон, Н. А. Соловьева, А. Б. Танасейчук, Н. Д. Тamarченко, М. Ю. Черномазова, Ю. Б. Ясакова) и западные (А. Вильямс, Д. Варма, Дж. Ховард, Н. Кэрролл, М. Классен, М. Саммерс) исследования литературной готики. Специфика материала потребовала обращения к работам психологов и психоаналитиков (З. Фрейд, Ж. Лапланш, К.-Г. Юнг), философов и культурологов (Э. Бёрк, М. Бубер, М. Дезер, И. Ремезова, Ю. Такер, С. Кьеркегор, Х. Ортега-и-Гассет, М. Хайдеггер и др.), киноведов (С. Барканов, И. Мартьянова, Д. Комм, Ф. Трюффо).

Достоверность исследования обеспечивается использованием традиционных методов академического литературоведения и современных исследовательских технологий, целостным анализом произведений готической прозы, введенных в широкий историко-литературный контекст XX–XXI вв.

Теоретическая значимость работы. Предложенное в кандидатской диссертации исследование традиции литературной готики в отечественной прозе конца XX–начала XXI столетия позволяет уточнить дефиниции «готическая» традиция», «неоготика», «хоррор», «боди-хоррор», «mash-up», а также проецировать выявленные особенности на отдельные стороны творчества других отечественных прозаиков 2010-х гг., соотнести их с особенностями литературной практики 2020-х гг.

Практическая значимость работы состоит в том, что её результаты, материалы, анализ конкретных художественных произведений и общие

выводы могут быть использованы в вузовских курсах истории и теории отечественной литературы, истории мировой литературы, спецкурсах, посвященных современной отечественной прозе, а также при написании соответствующих учебников и учебных пособий, составлении и комментировании антологий «готической» прозы.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В русской литературе на протяжении почти двух с половиной столетий формируется традиция «готической» прозы, в рамках которой можно выделить четыре этапа; в конце XX–начале XXI в., с одной стороны, под воздействием потока западного масскульта русская готика становится частью литературы массовой (об этом свидетельствует появление «русского хоррора», многочисленные серии «готических» романов), с другой стороны, в «серьёзной» литературе она синтезируется с элементами метафизического реализма, сюрреализма, фольклорными мотивами и нередко оказывается объектом пародии.
2. «Мужская» (В. Орлов, Ю. Мамлеев) и «женская» (Л. Петрушевская, М. Юденич) версии «готической» прозы конца XX в. при сохранении её ключевых свойств отличаются тем, что «женской» версии свойственно углубление психологизма, воплощенного в изображении страхов персонажей от столкновения с необъяснимым, источником тотального ужаса для них становятся либо пограничные состояния личности либо сама обывательная реальность, тогда как «мужские» (Ю. Мамлеев, В. Орлов) изобилуют фантастическими образами и мотивами, отличаются введением в сюжетное разворачивание инфернальных существ, способствующим созданию «готической» атмосферы.
3. Если Ю. Мамлеев, демонстрируя игру с традицией, синтезирует классические «готические» приёмы с элементами метафизического реализма, сюрреализма для отражения современной алогичной, абсурдной действительности (традиционные «готические» элементы репрезентованы с точки зрения метафизики, сочетаются с апокалиптическими мотивами, что

порождает философскую проблематику, связанную с постановкой бытийных вопросов), то в прозе В. Орлова, представляющей сочетание готики, фэнтези и научной фантастики, канонические «готические» элементы (герои-демоны, мотив смерти, атмосфера таинственности, топосы преисподней, пещеры, квартиры) выполняют ключевую сюжетообразующую функцию: прозаик предлагает собственную интерпретацию традиционных для «готической» прозы темы сделки с дьяволом и библейской темы «падшего ангела», а также специфически трактует ключевой для готической словесности образ демона.

4. Проза Л. Петрушевской и М. Юденич представляет собой неоготику как модификацию отечественной «готической» литературы в конце XX в.: выходя за рамки устоявшегося «готического» канона, придавая повествованию конкретику и достоверность, источниками сюжетов писательницы делают бытовые, вполне реальные ситуации и строят произведения малой формы по модели народных быличек с сохранением характерного для них сюжета – взаимодействием с миром мёртвых (Л. Петрушевская), в крупной – синтезируют элементы «готического», психологического и детективного романов (М. Юденич).

5. В отечественной прозе начала XXI столетия готика, с одной стороны, обогащается и трансформируется за счет кинематографических приемов, а с другой, становится объектом пародии (А. Иванов); субжанрами (модификациями) «готического» романа выступают *horror* (А. Старобинец) и *mash-up* (Т. Королева). Хоррор характеризуется рядом ключевых признаков: замкнутый хронотоп, саспенс и шокирующие сцены как основные приёмы кинематографического нарратива, монструозность, мотив смерти, обращённый к самому человеку как к «продуценту» смерти не только для других, но и для самого себя, поскольку человеческие страсти, фобии, душевные муки, детские травмы могут оказаться смертельными. Принципиальное отличие *mash-up* – синтез структуры хорошо известного претекста с фантастическими и фольклорными элементами (образы

вампиров, оборотней, кладбищенские мотивы и др.), превращающими первоисточник в его альтернативную (пародийную) версию.

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которому она рекомендуется к защите. Диссертация соответствует специальности 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации и выполнена в соответственно следующими пунктами паспорта специальности: п. 6 – История русской постсоветской литературы XX–XXI века, п. 12 – Индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии, п. 24 – Взаимодействие русской и мировой литературы, древней и новой, п. 26 – Взаимодействие литературы с другими видами искусства..

Апробация работы. Основное содержание и выводы диссертации, отдельные аспекты работы представлялись на заседаниях кафедры русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева», на научных и научно-практических конференциях: Международной научной конференции «Огарёвские чтения» (Саранск, 2019–2023), Международной конференции «Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности» (Н. Новгород, 2020), Международной научной конференции «Пушкинские чтения» (Санкт-Петербург, 2020–2023), II Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Художественный текст: проблемы чтения и понимания в современном обществе» (Стерлитамак, 2020), Всероссийской научной конференции «Русский фольклор Мордовии в контексте отечественной культуры» (Саранск, 2019, 2021, 2023), XVIII Международной научно-практической конференции «Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики» (Тольятти, 2021, 2023), Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2021» (Москва, 2021), VII Всероссийской научно-практической конференции «Медийные процессы в современном гуманитарном пространстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы» (Москва, 2021), Международной научной конференции

«Русский язык в контексте национальной культуры» (Саранск, 2021, 2023), Научного форума с международным участием «История литературы и история литературоведения: имена, школы, концепции, локусы» (Н. Новгород, 2021), Молодёжном научно-практическом семинаре «Литература и проблема интеграции искусств» (Н. Новгород, 2022), Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Современные проблемы и перспективы направления инновационного развития филологической науки» (Стерлитамак, 2022), Междисциплинарном семинаре «Русская литература XVIII-XX вв.: актуальные проблемы и методология изучения» (Саранск, 2022), Научной конференции молодых учёных «Язык. Культура. Личность» (Самара, 2022), Международной филологической сессии «Национально-культурные коды мировой литературы в контексте аудиовизуальных практик искусства» (Н. Новгород, 2023), Всероссийской научной конференции «Диалог с античностью в междисциплинарном контексте» (Н. Новгород, 2023), IV Национальной научно-практической конференции «Проблемы компаративистики и межкультурной коммуникации в современном мире» (Петрозаводск, 2023), Научно-практической конференции молодых учёных, аспирантов и студентов Национального исследовательского Мордовского государственного университета (Саранск, 2023), Международной конференции «Диалог эпох и культур в литературе и современном коммуникативном пространстве» (Киров, 2023).

Результаты исследования нашли отражение в **28** публикациях, из них **4** (2 – в соавторстве) опубликованы в журналах, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ.

Структура диссертации. Кандидатская диссертация состоит из введения, 4 глав, заключения и списка использованных источников, включающего 309 наименований (20 из которых – на иностранных языках).

1. «Готическая» литература на Западе и в России: теоретико- и историко-литературные аспекты

На протяжении более чем двухсотлетней истории своего существования «готическая» литература пережила немало метаморфоз. Отличительные черты готики можно обнаружить в самых разных в жанровом и стилевом отношении произведениях, ибо, сохраняя за собой совокупность характерных штампов, готика легко приспосабливается к сменам культурных парадигм и продолжает оставаться одним из наиболее востребованных структур. Однако готика, равно как и смежные с ней дефиниции (неоготика, хоррор), не всегда конкретизируются исследователями однозначно и нуждаются в детальном осмыслении. В связи с этим мы первоначально полагаем необходимым изучить научную рецепцию готики как историко- и теоретико-литературного феномена и наметить пути развития «готической» традиции в литературе.

1.1. «Готическая» литература как предмет научной рефлексии

Как известно, страх – одна из самых сложных, сильных и глубинных человеческих эмоций. Если первоначально это чувство было призвано увеличить шансы на выживание, то впоследствии оно явилось не только источником страданий, но и способом удовлетворения внутренних комплексов (З. Фрейд), что подтверждает, к примеру, продукция массовой киноиндустрии. Притягательность жанрового ужаса заключается, по мнению С. Кьеркегора, в двойственности самой природы страха: «страх – это желание того, чего страшатся, это симпатическая антипатия» [146, с. 235].

По справедливому утверждению О. Разумовской, «деятели искусства во все времена осознавали эстетический потенциал ужасного: изображение безобразного и отталкивающего всегда находило своих ценителей как среди творцов, так и у публики» [213, с. 7]. Античный бестиарий чудовищных существ (Минотавр, Медуза Горгона, Цербер, Эринии и т.д.), средневековые истории искушений человека дьяволом, наглядные изображения мук

преисподней в церквях, трактаты по демонологии, а также многочисленные городские легенды, фольклорные былички, бывальщины и сказки – всё это привело к созданию полноценного жанра, стремящегося вызвать чувство страха у читателя, погрузить его в атмосферу беспомощности и одиночества.

Общеизвестно, что на Западе увлечение литературой «ужаса» началось в конце XVIII в. с «готического» романа. «Готическое, – отмечала Н. А. Соловьева, – возникло в период угрозы чрезмерной интеллектуализации, бурного промышленного развития, грозившего уничтожить воображение как праздную игру ума, заглушить чувствительность индивида» [237, с. 37]. Н. Я. Дьяконова, в свою очередь, видела в «готическом» романе «стремление авторов выйти за пределы прозаической повседневности и ее рационалистического истолкования в романах писателей Просвещения. Непостижимая для разума сложность жизни, – писала она, – обманчивость, тщета сознательных усилий, разбивающихся о роковые случайности, бессилие перед зловещими тайнами природы, перед иррациональностью человеческих страстей – все эти повторяющиеся мотивы “готического романа” были своеобразным предромантическим протестом против социального зла, реакцией на несостоятельность просветительского оптимизма» [100, с. 48].

Первым «готическим» текстом считается роман Г. Уолпола «Замок Отранто» (1764), привнёсший «фантазию и свободу воображения в реалистический роман» [58, с. 287]. Исследования художественных особенностей «Замка Отранто», а также его последователей (произведений А. Рэдклифф, К. Рив, сестёр Ли и т.д.) приходятся на XX столетие, однако следует уточнить, что впервые (ещё до появления романа Уолпола) общие черты зарождающейся литературной готики сформулировал Э. Бёрк. В трактате «Философское исследование о происхождении наших идей Возвышенного и Прекрасного» (1757) он перечислил факторы, способствующие возникновению страха: мрак, могущество, беспредельность, величие, одиночество, молчание и др. Э. Бёрк возвёл «готическое» в одну из

категорий эстетики. Кроме этого, он описал особое психологическое состояние, связанное с ощущением неотвратимой угрозы, нависшей над человеком, и назвав его «саспенсом». Как утверждал исследователь, чтобы породить чувство страха, нужно окутать обычную вещь мраком неизвестности. Главный закон саспенса, предложенный учёным, гласит: «самое живое и вдохновенное устное описание предметов, которое я могу дать, возбуждает весьма неясную и несовершенную идею их; но в этом случае в моей власти возбудить при помощи описания эмоцию более сильную, чем я мог бы вызвать наилучшей картиной» [59, с. 184].

Позднее исследователи пытались выявить ключевые черты «готического» текста, которые впоследствии сформировались в канон как комплекс обязательных атрибутов. В этом отношении примечательна работа М. Фриче «Поэзия кошмаров и ужаса. Несколько глав из истории литературы и искусства на Западе. С картинами художников: Босха, Брегеля и др.» (1912), где рассмотрено, как менялась категория «ужасного», переходя из одной эпохи в другую. М. Фриче уделяет внимание и «готическому» роману. Для нас этот фрагмент книги наиболее примечателен, поскольку, на наш взгляд, особенности, перечисленные ученым, легли в основу современных определений «страшной» литературы. «Дѣйстви́е этихъ “готическихъ” романовъ происходитъ обыкновенно въ средніе вѣка (отсюда и самое ихъ названіе), съ ихъ кроваво-жестокими нравами и страшными суевѣріями, часто въ Италіи и Испаніи, на родинѣ, обвѣянной тайнами и жутью инквизиціи. Среди сумрачнаго пейзажа высятся древніе феодальныя замки съ страшными подземельями и тюрьмами, съ таинственными коридорами и переходами. Выступаютъ жестокіе бароны, преступные монахи, мрачныя разбойники, загадочные незнакомцы. Порой въ томъ или другомъ костюмѣ дѣйствуетъ самъ дьяволъ. Происходятъ невѣроятныя событія, ужасы нагромождены на ужасы <...>. Дѣйствуютъ двойники. Совершаются чудеса. Рушатся замки. Атмосфера насыщена жуткой тревогой, мрачными предчувствіями. Авторы “готическихъ” романовъ, правда, иногда подѣ

конецъ объясняютъ естественнымъ образомъ только что разсказанныя ими страшныя и невѣроятныя событія» [259, с. 145–146].

М. Саммерс в монографии «Готический поиск» (1938) провёл сравнение «готического» романа с романом «классическим», в результате чего представил знаковую символику первого. В качестве характерных элементов «страшной» прозы учёный выделил замок, пещеру, стон, завывание ветра, монаха, свечу, окровавленный кинжал, череп и кости, рыцаря, леди, магическую книгу, привидение, полночное убийство и т.п. Подобный перечень, похожий скорее на ассоциативный ряд, нежели на «набор» атрибутивных признаков, вряд ли можно назвать жанровыми чертами «готического» романа, однако эти «маркеры» легли в основу дальнейших исследований, став центрами формулирования ключевых мотивов, описания хронотопа и системы персонажей. Кроме этого, ранее в книге «Потусторонний омнибус» (1931) М. Саммерс выделил типы описываемых в литературе сверхъестественных явлений: потусторонние силы, возвращение из могилы и непокаянная душа [306].

На разных этапах исследования «страшной прозы» учёные, равно как и сами авторы «готических» произведений, неоднократно пытались провести классификацию «готической» прозы. Так, одна из первых работ, где предлагается осмысление «готического» романа через сравнение его инвариантов принадлежит В. Дибелиусу, который в «Englische Romankunst» (1910) рассматривает произведения А. Рэдклифф и М. Г. Льюиса как «два различных варианта готического романа, акцентируя внимание на различиях в технике повествования, предложенной двумя авторами» [245, с. 21]. На основе анализа поэтики «готического» В. Дибелиус выделяет два основных типа: «тяготеющую к сентиментализму готику Рэдклифф» (сентиментально-готический роман) и «френетический готический роман Льюиса» (чёрный роман) [295]. Позднее это разграничение стало основой исследований А. А. Поляковой. На наш взгляд, инварианты, предложенные В. Дибелиусом, являются основой собственно «готических» текстов, позднее

трансформировавшихся в неоготику, а затем в хоррор. Забегая вперёд, отметим, что главное различие двух ветвей «страшной прозы» – объект страха.

Первая попытка провести жанровую классификацию «готических» произведений принадлежит Э. Биркхеду, который в монографии «The Tale of Terror» (1921) выделил ряд разновидностей (субжанров) готического романа.

1. «Готический роман» («The Gothic Romance»), представителями которого являются Г. Уолпол, К. Рив, А. Л. Барбальд, М. Шелли.

2. «Роман напряжения и необъяснимой тревоги» («The Novel of Suspense»). Творчество А. Рэдклифф наиболее показательное для этого субжанра.

3. «Роман ужаса» («The Novel of Terror»), к которому можно отнести произведения М. Г. Льюиса (роман «Монах» (1796), сборник «Ужасные повести» (1802)) и Ч. Метьюрина («Мельмот Скиталец» (1820)).

4. «Восточная повесть ужаса» («The Oriental Tale of Terror»). Яркий представитель субжанра – У. Бекфорд.

5. «Сатира на роман ужаса» («Satires on the Novel of Terror»). Здесь показательны произведения Дж. Остин, Т. Лав Пикока.

6. «Рассказ ужасов» («The Short Tale of Terror»), для которой примечательно творчество лорда Э. Булвер-Литтона. [290, с. 25–26].

Последнее по времени создания западное исследование, претендующее на всеобъемлющую классификацию «готической» прозы, принадлежит Девендру П. Варме. Ученый, опираясь прежде всего на сюжетно-тематические особенности и хронотопические различия западных образцов готики, выделяет три одновременно развивающиеся школы «готического» романа: первая – «историческая готика» («The Historical Gothic Tales»), воплотившаяся в романах К. Рив и сестёр Ли и окончательно закрепившаяся в уэверлийских романах В. Скотта; вторая – «школа напряжения и необъяснимой тревоги» («The School of Terror»), начатая А. Рэдклифф и поддержанная многочисленными ее подражателями; и третья – «школа

ужаса» («The School of Horror»), для которой характерно обилие сцен насилия и потусторонних эффектов (У. Годвин, «Калеб Вильямс» и «Сен-Леон»). Также Д. Варма указывает на синтез школ в романе Ч. Мэтьюрина «Мельмот-скиталец», выделяя как черты школы напряжения, так и необъяснимой тревоги [308].

Во второй половине XX в. число исследований, посвящённых «готической» традиции в контексте развития мировой литературы, значительно увеличивается. Несмотря на жанровую неоднородность литературной готики (об этом свидетельствуют появление неоготики и зарождение под влиянием кинематографа жанра хоррора, о которых речь пойдёт ниже), что усложняет попытки её теоретического обоснования и систематизации, существует ряд глубоких в теоретико-литературном отношении работ. Например, П. Франк в «Истоках литературной готики и интерпретации на протяжении восьми веков» (1960) даёт полноценную картину зарождения и развития готики в западноевропейской и американской словесности.

А. Н. Николюкин отмечает, что «готический роман построен на фантастических сюжетах, сочетающих, как правило, развитие действий в необычной обстановке (в покинутых замках, аббатствах, на кладбищах, на фоне зловещих пейзажей) с реалистичностью деталей быта, описаний, что ещё более усиливает остроту, напряжение повествования, оттеняет его кошмарность» [160, с. 185].

М. Б. Ладыгин предпринимает попытку систематизировать жанровые признаки «готического» романа. В диссертации «Английский “готический” роман и проблемы предромантизма» (1978) он полагает, во-первых, что сюжет строится вокруг тайны – например, чьего-то исчезновения, неизвестного происхождения, нераскрытого преступления, лишения наследства. Обычно используется не одна подобная тема, а комбинация из нескольких тем. К центральной тайне обычно добавляются второстепенные и побочные, тоже раскрываемые в финале. Во-вторых, повествование окутано

атмосферой страха и ужаса и разворачивается в виде непрерывной серии угроз покою, безопасности и чести героя и героини. В-третьих, мрачная и зловещая сцена действия поддерживает общую атмосферу таинственности и страха. Большинство «готических» романов имеют местом действия древний, заброшенный, полуразрушенный замок или монастырь, с темными коридорами, запретными помещениями, запахом тлена и шныряющими слугами – соглядатаями. Обстановка включает в себя завывание ветра, бурные потоки, дремучие леса, безлюдные пустоши, – словом, все, что способно усилить страх героини, а значит, и читателя. В-четвертых, в ранних «готических» романах центральный персонаж – девушка. Она красива, мила, добродетельна, скромна и в финале вознаграждается супружеским счастьем, положением в обществе и богатством. Но, наряду с общими для всех романтических героинь чертами, она обладает и тем, что в XVIII в. называли «чувствительностью». Она любит гулять в одиночестве по лесным полянам и мечтать при луне у окна своей спальни; легко плача; а в решительную минуту падает в обморок. Наконец, сама природа сюжета требует присутствия злодея. По мере развития готического жанра злодей вытеснял героиню из центра читательского внимания. В поздних образцах жанра он обретает полноту власти и обычно является двигателем сюжета [148]. Кроме этого, в российском литературоведении примечательна работа В. М. Жирмунского и Н. А. Сигала «У истоков европейского романтизма» (1967), где пристальное внимание уделено семантике термина «готический» [106].

Очевидно, что «готическая» словесность, явившаяся предметом научной рефлексии на протяжении последних почти полутора столетий, осмысливается исследователями практически в одном и том же ключе: выявляются особенности феномена страха как доминантной «составляющей» «готической» прозы, предпринимаются попытки классифицировать «готический» роман прежде всего на основании сюжетно-тематических и

хронотопических различий, исследуются типы героев «готической» прозы, её жанровое своеобразие.

К концу XX столетия, в связи с расширением диапазона фантастики, причем как западной, так и отечественной, актуализируется проблема соотношения «готического» и «фантастического». Например, Цв. Тодоров полагает, что «готический» роман, или «чёрный» роман является частью огромного пласта фантастической литературы. Отличие состоит в восприятии текста читателями. Так, исследователь выделяет четыре типа повествования: странное (объяснимое сверхъестественное), к которому как раз и относится, по мнению ученого, «страшная проза», фантастическое-странное, фантастическое-чудесное и чудесное (сверхъестественное как естественное) [249, с. 56]. Схожей точки зрения придерживается Дж. Клут, вводящий понятие «*fantastika*» как «обширный набор произведений, чье содержание понимается как фантастическое» и, основываясь на поэтологическом осмыслении жанров, выделяет среди них три основные формы бытования: «*fantasy* (фэнтези), *science fiction* (научная фантастика) и *horror* (хоррор)» [294, с. 35].

Первой теоретической работой, в которой осмыслено и классифицировано явление «готической» литературы в отечественном контексте, является монография В. Э. Вацура «Готический роман в России» (2002). В поле внимания ученого оказываются первые русские переводы, многочисленные переделки и подражания, а также оригинальное преломление «готической» поэтики в творческом опыте Н. Карамзина, В. Жуковского, А. Пушкина, А. Бестужева-Марлинского и др.

В 2000-е гг. появляется множество диссертационных исследований, посвящённых генезису и поэтике «готического» романа и «готической» традиции. Достаточно вспомнить работы Е. Г. Ивановой [112], Т. М. Ковальковой [132], Л. С. Макаровой [164], Н. В. Водолжаченко [74], Е. В. Скобелевой [231], М. Ю. Черномазовой [270], М. И. Вечкановой [72], Ю. В. Локшиной [161], Б. Р. Напцок [186], Ю. Б. Ясаковой [289],

В. Я. Малкиной [166]. Однако вновь интерес исследователей обращен в силу известных причин прежде всего к англоязычной литературе, причем не только на «чистые» образцы жанра, но и на преломление «готической» традиции в произведениях Ч. Диккенса, Дж. Ш. ле Фаню, Ч. Б. Брауна, Г. Лавкрафта, А. Мёрдок, Дж. Фаулза и др.

Непосредственно русской готике посвящена антология Н. Д. Тмарченко «Готическая традиция в русской литературе» (2008), в которой собраны статьи о рецепции «готического» романа «классической» эпохи в отечественной словесности – от Пушкина до Набокова. Наибольший интерес представляет вводная глава «Канон готического романа и его разновидности» В. Малкиной и А. Поляковой. Учёные резюмируют литературоведческие концепции разных эпох, а также выделяют в области исследования «страшной» прозы очевидные лакуны. Так, по их мнению, во многих работах рассматриваются лишь отдельные аспекты поэтики «готической» литературы (женские образы, замковый хронотоп, сюжет продажи души и т.п.), при этом жанр «готического» романа как художественное целое не осмысливается, равно как не представлено системного изучения «готической» новеллы. Кроме этого, В. Малкина и А. Полякова говорят о проблемах типологии и инварианта.

Несколько иной подход обозначает Г. В. Заломкина. В монографии «Готический миф» (2010) она отмечает тесную связь «готической» литературы и мифа. По мнению исследователя, «готическая» литература – синтез «мифологической веры в волшебное объяснение действительности» [108, с. 47] и рефлексия по поводу «фантастичности допущений» [108, с. 47].

Опираясь на работы наших предшественников [70; 148; 165; 184; 203], суммируем художественные особенности классического «готического» романа. На наш взгляд, описание константных признаков литературной готики логичнее всего начать с пространственно-временной структуры, поскольку главная характеристика «готической» прозы – особый **замковый хронотоп**. Именно он позволяет определить, можно ли считать то или иное

произведение «вписывающимся» в «готическую» традицию. Как указывал М. М. Бахтин, «хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом» [54, с. 12]. Пространство «страшной» прозы, в котором оказывается герой, нарушающий, равно как и в волшебной сказке, «запрет», традиционно отличается мрачностью и замкнутостью, поэтому оно является главным сюжетообразующим элементом и отражением психологического состояния персонажей. Зачастую герой в процессе развертывания сюжета буквально «заточен» в месте действия, он всегда находится во власти рока, сверхъестественных сил и преследующего его прошлого. Пространство, в котором оказывается персонаж постоянно находится в движении, причём оно постепенно сворачивается, тем самым загоняя обитателя в ловушку. Например, герой приезжает в замок и с дальнейшим развитием действия в буквальном смысле всё глубже погружается в его пространство (нередко «готические» мотивы реализуются именно в подвалах или в тайных ходах замка/монастыря) и узнаёт мрачные тайны. «Замок – место жизни властелинов феодальной эпохи (следовательно, и исторических фигур прошлого), в нем отложились в зримой форме следы веков и поколений в различных частях его строения, в обстановке, в оружии, в галерее портретов предков, в фамильных архивах, в специфических человеческих отношениях династического преемства, передачи наследственных прав. Наконец, легенды и предания оживляют воспоминаниями прошедших событий все уголки замка и его окрестностей» [54, с. 14].

С развитием литературной готики классическое пространство изменилось, интерпретацией «готического» замка становились монастыри, соборы, кладбища, дом и даже квартира. Но это в любом случае, безусловно, замкнутое пространство, так или иначе выражающее собой заключение героя в рамках фатума, во власти сверхъестественных сил. Само место действия характеризуется мрачной, нагнетающей ужас обстановкой: запутанные

коридоры, тайные ходы, тёмные подвалы, лестницы, старинные предметы, картины, книги, оккультная символика, склепы, разрытые могилы. Зачастую это сопровождается странными звуками, неожиданными порывами ветра, пугающей игрой светотени, появлением «демонических» животных, например, черного кота, ворона, волка или летучей мыши.

Пейзаж в готике – одна из разновидностей топоса. Наиболее распространённым природным топосом является лес. Э. Бёрк отмечал, что лес как топос вполне отвечает готическим представлениям о «прекрасном и возвышенном» [59, с. 8]. Читатель оказывается под впечатлением от вековых деревьев, устремлённых вверх, поскольку своим грандиозным размером они напоминают замки.

Прошлое в «готической» литературе всегда проникает в настоящее и влияет на будущее. Как справедливо утверждают В. Малкина и А. Полякова, «важна непрерывность времени в её этической значимости» [245, с. 29]. Это проявляется в сюжетно-психологическом содержании, когда фабула напрямую связана с прошлым героя. Кроме того, события прошлого могут проникнуть в жизнь персонажа, не имея к нему прямого отношения: приезд к давнему знакомому, покупка необычного предмета, таящего в себе некую историю, встреча со сверхъестественной силой и т.п. Зачастую важную роль в развитии сюжета играет наличие старинной рукописи, являющейся скрепой между настоящим и прошлым. Такая неопределённость временного пространства, взаимодействующая с потусторонними силами, усиливает ощущение напряжения и погружение в таинственную ирреальность.

Поэтому ещё одним признаком «страшной прозы» является **атмосфера таинственного и загадочного**. «Введение мотивов тайны, загадочного происхождения, странностей поведения, определяющих развитие сюжета; обрисовка руин старинных замков и монастырей, сама обстановка которых способствует нагнетанию страшных загадочных обстоятельств, наводящих читателя на след, а чаще всего уводящих от разгадки истинного смысла событий; проникновение в глубины разорванного сознания, воссоздание

незнакомых, необычных национальных типов, позволяющих легче подтвердить или опровергнуть возможность интерпретации тех или иных обстоятельств; представление точки зрения отстраненного автора» [184, с. 54].

В классических «готических» романах, как правило, **в качестве нарратора выступает третье лицо**. А. Полякова отмечает, что во вставных рассказах, представляющих собой рукописи, возможно повествование от первого лица. Это даёт возможность, во-первых, рассмотреть проблему с разных сторон, а во-вторых, сохранить интригу до финала романа, поскольку полная картина выстраивается лишь в развязке. Также «серия повествований от первого лица необходима для придания всей истории эпического размаха. Комбинируя текст рукописи, рассказ от третьего лица и свидетельства очевидцев, автор получал расширенную картину мира. Все герои оказывались связанными между собой, несмотря на разделяющие их временные и пространственные преграды» [203, с. 213].

Основой «готического» произведения является особая художественная реальность, представляющая собой **мир реальный и мир сверхъестественный**. Следуя своим побуждениям или оказываясь под влиянием кого-либо, герой нарушает равновесие между двумя мирами. Это может быть воплощено в страшном преступлении, совершенном при помощи сверхъестественных сил или спровоцировавшим проклятие преступника его жертвой.

Ключевой конфликт в «готическом» романе – столкновение добра (божественного) и зла (дьявольского), основой которого является нравственный выбор героя. «Все персонажи оказываются вне прирожденных им связей (семейных, социальных), часто разрушая эти связи собственными поступками (мотивы вражды родственников, убийства их, инцеста и т.п.). Все их существование проходит между полюсами доблести и страха, невинности и греха, а также между жизнью и смертью, заточением и

свободой и в то же время на грани обычной, известной жизни и потусторонней действительности» [245, с. 28].

Поэтому одна из ключевых черт «готического» канона – наличие особых типов персонажей. В нарративе «страшной» прозы прочно укоренилась **триада «злодей – жертва – защитник»**, которая нередко становилась основой любовной линии произведения.

Демонический злодей практически сразу явился центральной фигурой «готической» литературы, вытеснив положительных героев на второй план. Таинственные истории прошлого, пороки и необычайные таланты, коварные замыслы и роковые страсти злодея стали в «готическом» произведении сюжетообразующими. «Никогда раньше не появлялся на страницах романов столь выразительно изображенный персонаж, равно отвратительный как из-за своих прежних преступлений, так и из-за тех, которые он намеревается совершить; человек, чьи таланты и энергия делают его страшным, ханжа и прожигатель жизни в одном лице, бесчувственный, жестокий и неумолимый», – писал об отрицательном персонаже В. Скотт [233, с. 31]. В образе героя-злодея заключена главная функция «готической» литературы – внушение страха через иллюстрацию ужасных поступков отрицательного героя. «Готический злодей – мифическая и символическая фигура. Его нельзя назвать слабым, но в его характере автор показывает природу нравственной зыбкости. Эти негодяи символически являются носителями дьявольского начала и наряду с призраками и монстрами в романе демонстрируют глубину зла, безумия и мучений в человеческом сознании», – характеризует новый тип героя исследователь готической литературы Э. МакЭндрю [304].

Для писателей комплекс отрицательных характеристик героя-злодея, включающий аморальность поведения, нестабильность психического состояния, отступление от установленных норм и т.п., послужил скорее предметом глубоко анализа, нежели препятствием для благополучия положительных персонажей. Внешность злодея также отражает его

демоническую сущность, которая наиболее ярко проявляется в тяжёлом взгляде, отражающим связь с потусторонними силами.

Однако с течением времени и сменой культурных парадигм образ злодея подвергся значительной трансформации: таинственная личность, окруженная ореолом страдания, превратилась в отвратительного монстра. Зло, зачастую заключённое в нечеловеческую оболочку, появилось ещё у Г. Лавкрафта, позднее этот образ обрёл популярность в хоррорах. Более того, его присутствие, сопровождающееся чувством отвращения, стало отличительным признаком этого субжанра литературы ужасов.

Образы жертвы и защитника наименее примечательны, поскольку их мотивы и поступки предельно понятны: они пытаются противостоять Злу и восстановить справедливость. Обычно жертвой выступает невинная девушка, оказавшаяся под властью злодея. «Защитник», как правило, – идеализированный образ юноши, не боящийся ничего вокруг.

Оговоримся, что ключевые особенности классического «готического» текста в современной литературе закономерно превращаются в штампы и нередко становятся объектом пародии. Отметим, кроме того, что исследователи, стремясь осмыслить художественные особенности «готической» прозы, зачастую упускали её немаловажную черту – **изображение всевозможных человеческих страхов**, внимание к которым закономерно обострилось в XX в. в связи с развитием психоанализа.

Как замечает В. Красиков, «мы живём со страхом и не находим здесь ничего предосудительного... Страх имманентно вкраплён в нашу явь, мы только всю жизнь учимся не обнаруживать его в чересчур зримых для других людей формах. Страх – это жить настороже, в бдительности» [120, с. 215]. Исследователь выделяет два источника человеческого страха: во-первых, страх «определяет отношение самосознания к противостоящим, противодействующим внешним и внутренним обстоятельствам. Через страх прокладывается курс самосознания, через него определяются координаты самоформатирования. Страх есть мобилизующая, проективная эмоция

дополнительно к интуиции ориентации» [120, с. 217–218]; во-вторых, источником страха является осознанное и подспудное переживание человеком своих потребностей и изъянов, «страх – это метафизическая плата за способность рефлексии, отстранённого самоанализа» [120, с. 218].

Еще К. Юнг рассматривал не страх, но тревогу, определяя её как «страх перед силой коллективного бессознательного, страх перед наследством, оставленным животными предками и древними людьми, которое продолжает существовать на нерациональном уровне личности» [285, с. 310].

Однако наряду с категорией «страшное», как известно, существуют «ужасное» и «жуткое», граница между которыми подвижна, а нередко практически невидима. Например, ещё А. Рэдклифф противопоставляла категории на уровне хронотопа: *terror* (страх) – неясное предчувствие чего-то вредоносного, *horror* – отвращение к тому, что уже произошло. Подобное разграничение ясно показывает различия между «сентиментальной готикой» и «чёрным романом», о которых речь шла ранее: страх – отличительная черта романов А. Рэдклифф, К. Рив, С. Ли, а ужас – особенность «чёрного романа». И. Кант отождествлял страх и ужас: «Ужас – это всегда потенциальная угроза ошеломления чувств, чего-то такого, что превышает возможности упорядочивающего механизма рассудка и синтетической функции разума» [125, с. 105]. С. Кьеркегор различал «страх-боязнь» и «страх-головокружение» (тайное желание погрузиться в бездну). М. Хайдеггер рассматривал ужас как страх смерти. Однако, по словам Шперка, всякий страх сводится к страху смерти.

З. Фрейд, в свою очередь, ввел категорию «жуткое». Основная идея учёного, вопреки бытующему мнению, заключается в том, что жутко становится не от столкновения с чем-то неведомым, а, напротив, с тем, что хорошо знакомо. В своей работе «Жуткое» он опирается на идею Ф. Шеллинга: «Жуткое – то, что должно было бы быть скрытым, но обнаружило себя» [120, с. 61]. По справедливому мнению А. Ю. Ионова, фрейдовское понимание «жуткого» легло в основу формирования

кинематографического хоррора. Однако мы полагаем, что эта категория вполне применима и к литературе ужасов.

Уже в XIX столетии канон «страшной» прозы начинает модифицироваться, прежде всего изменения происходят на жанровом уровне. Как справедливо утверждает А. Б. Танасейчук, возникает, так называемый, «“страшный” рассказ – “побочный продукт” “готического” романа и повести» [248, с. 45]. По мнению исследователя, «готическая» новеллистика обрела популярность по причине не только «“естественного” тяготения романтиков к малым формам» [248, с. 45], но и бурного развития газетно-журнального дела. «“Таинственные” повести пользовались в первой половине XIX века особым успехом ещё и потому, что в обществе были сильны мистические настроения, с восторгом передавались слухи и рассказы о всяких ужасах и невероятных событиях» [6, с. 7], – пишет применительно к русской литературе Н. Будур. «Готическая новелла XIX века не только унаследовала основные поэтологические характеристики своего предшественника, готического романа XVIII столетия, но и великолепно видоизменила их с учётом собственной специфики и требований изменившейся реальности» [74, с. 62], – считает Н. В. Водолажченко.

Из процитированных фрагментов следует, что в литературоведении ещё нет чёткого разграничения «готического рассказа», «готической новеллы» и «готической повести», поскольку границы самих жанров (рассказа, новеллы и повести) довольно зыбки и условны. Так, например, Б. Томашевский, считавший рассказ «русским термином для новеллы» [252, с. 162] и М. А. Петровский отождествляют рассказ и новеллу. А. В. Михайлов и Л. Н. Полубояринова (составитель словарной статьи в «Поэтике»), в свою очередь, склонны разграничивать эти жанры.

Попытаемся выделить различия в малых жанровых формах «готической» прозы. Новелла насыщена событиями, причём нетипичными и необыкновенными. Поэтому, учитывая тот факт, что в основу готического текста положен сюжет о сверхъестественном, справедливо называть его

малую форму именно новеллой. Однако рассказ и повесть тоже могут быть построены на истории столкновения человека с ирреальным миром. Очевидно, что этого критерия для разграничения понятий недостаточно. Мы полагаем, что здесь важны способ повествования и структура жанров. Так, новелла строга в своей структуре, ей чужда описательность, более того, её важным компонентом является финал. Поэтому «готические» произведения с неожиданной развязкой (тексты Э. А. По в XIX веке, для которых характерен «сильный финальный акцент» [279, с. 127]); с объяснением элементов, создающих пугающую и таинственную атмосферу с рациональной точки зрения (произведения М. Н. Загоскина, «Привидение в Инженерном замке» Н. Лескова); с развязкой, построенной по принципу «двойной мотивировки», когда мистическую составляющую можно объяснить состоянием главного героя (сон, безумие, детская фантазия и т.п.); с двойным финалом (яркий пример – тексты А. Бирса), на наш взгляд, можно называть новеллами. Кроме того, сюжет новеллы зачастую построен вокруг символического предмета. Этот признак мы вновь можем наблюдать в большинстве произведений «страшной» прозы: зеркало, книга, статуя и т.д. – константные мотивы литературной готики, выполняющие сюжетообразующую функцию.

В то время рассказ – «любое короткое повествование без строгого построения» [140] и менее очевидной событийностью. Мистическая составляющая в рассказах обычно не имеет двойного толкования и воспринимается как факт. Примером могут послужить некоторые произведения М. Р. Джеймса («Кукольный дом с привидениями»), А. Эдвардс («Карета-призрак»), У. Ф. Харви («Призраки и простак»).

В повести акцент делается скорее не на фантастических событиях, а на поступках главного героя. Ключевым сюжетным элементом оказывается ситуация нарушения персонажем запрета. Напомним, что эту особенность повесть унаследовала от классического «готического» романа, а тот, в свою очередь, от народной прозы. Познать тайну сверхъестественного или попытаться найти гармонию в реальности – такой выбор должен сделать

герой «готической повести». Мы полагаем, что к «готической» повести можно отнести «Космораму» В. Ф. Одоевского, «Звезду Соломона» А. И. Куприна, «Упыря» А. Толстого. Кроме того, учёные выделяют «готическую» повесть, применяя это понятие именно для русской литературы. По мнению А. Поляковой, русская повесть, обогащённая особенностями литературной готики, явилась «инвариантом» [208, с. 22] западноевропейского романа ужасов и тайн.

В XX в. «готическая» проза превращается в метажанровое явление. По мнению Разумовской, «готический» стиль потерял собственную форму и перестал выполнять эстетическую и нравственную задачу, поэтому тексты XX столетия с ярко выраженным готическим антуражем стали называть «неоготикой» [212, с. 53]. Впервые этот термин появился в американской «Энциклопедии готической литературы». Под этой дефиницией редактор Э. Снодграсс объединила произведения Дж. К. Оутс, Ф. О' Коннора, Э. Райса, Т. Моррисона, А. Мердока и М. Файбера. «Жанры, художественные приемы, образы и мотивы готической литературы меняются и модифицируются, и сам стиль адаптируется к запросам и потребностям современной культуры; появляются такие варианты, как южная, колониальная, урбанистическая готика» [212, с. 53]. Однако эта литература по-прежнему продолжает вызывать самую сильную эмоцию – страх.

О. Е. Осовский, не давая четкого определения неоготике и не выделяя её атрибутивных признаков, определяет её как «переосмысление и обновление традиций готического романа в Западной Европе и США на рубеже XIX–XX вв.» [64]. Исследователь отмечает, что особенность неоготических произведений – бытование готических сюжетов, мотивов и образов в современности.

Весьма значимым ответвлением современной готической литературы становится хоррор. Н. Кэрролл, один из главных исследователей жанра полагает, что хоррор возник ещё в XVIII в. Однако мы склонны чётко разделять собственно «готическую» литературу, основанную на

философских концепциях предромантизма и романтизма, неоготику [132, с. 12] с её элементами научности и особым интересом к глубинам человеческой души и хоррор, который, на наш взгляд, вобрал в себя особенности одноимённого кинематографического жанра.

Хоррор прочно закрепился в массовой культуре, однако учёные до сих пор не пришли к единому мнению по поводу его универсальные признаки. Например, Д. Комм считает, что у хоррора нет жанровых особенностей, так как любой объект или явление при определённой совокупности художественных приёмов могут стать причинами ужаса у зрителя / читателя. Способность вызывать у адресата дрожь и неприятные ощущения Д. Комм назвал «технологией страха» [136, с. 9]: «Именно наличие технологии страха <...> в конечном счёте обеспечивает жанровую идентификацию произведения как фильма ужасов» [136, с. 9]. Оговоримся, что из-за тесной связи искусств и их взаимовлияния этот тезис применим и к литературе. Сходную точку зрения высказывает и Н. Кэрролл: «Жанр хоррора получил своё название от эмоции, которую он идеально пропагандирует, эта эмоция и составляет отличительный признак хоррора» [291, с. 18] [перевод наш – А.Т.].

На наш взгляд, в хорроре возможно выделить жанровые признаки, прежде всего поскольку он опирается на готическую традицию со сформированным каноном, а также на приёмы кинематографа. Поэтому мы попытаемся обозначить его ключевые особенности, заимствованные из фольклора и готики «классической», но модифицированные.

Во-первых, хоррор унаследовал у классического «готического» романа замкнутый хронотоп. Более того, в хорроре даже сформировалась группа текстов, условно называемые «рассказы о доме» [103], в которых, равно как и в сюжетах быличек, рассматриваются такие сюжеты, как «страшная усадьба», дом-монстр, дом-убийца, нечисть в доме и т.п.

Во-вторых, основными приёмами нарратива в хорроре являются саспенс и шокирующие сцены, также отсылающие к готическому роману. Однако, хоррор изобилует кровавыми сценами, которые, в том числе,

заимствованы у фильмов категории «В», а также эпизодами жестоких убийств, сценами насилия, что вновь отсылает к готическому канону.

В-третьих, ключевой хоррор-мотив – мотив смерти. Если в традиционном обществе люди постоянно становились свидетелями её явлений в реальной жизни, то в индустриальном и постиндустриальном социуме смерть является чем-то ретушируемым, таким явлением, которое кажется обывателю скорее исключением, чем правилом. На смену реальных образов смерти пришли её экранные и художественные воплощения, создаваемые для усиления зрелищности и сильного эмоционального воздействия. Виновниками смертей в хорроре могут выступать монстры, демоны, обезумевшие маньяки, зомби, являющиеся воплощением зла. Смерть становится неотъемлемой частью знакового антуража в хорроре, дополняя его жанровую специфику. Выделяясь как повторяющийся элемент внутри художественного текста, мотив смерти нередко обращён к самому человеку, как к «продуценту» смерти не только для других, но и для самого себя, поскольку человеческие страсти, депрессия, фобии, душевные муки, детские травмы могут оказаться смертельными.

Наконец, ещё одна отличительная жанровая характеристика хоррора, которую, кстати говоря, называет и Н. Кэрролл, – монструозность. На наш взгляд, применительно к предмету исследования, наиболее точным является определение из «Большого толкового словаря русского языка Д. Н. Ушакова». «Монструозный – являющийся монстром, чудовищно уродливый в физическом или нравственном смысле» [250]. Вслед за авторами словарной статьи мы понимаем рассматриваемую категорию широко: как присутствие у героя телесной деформации, либо его появление на свет неестественным путём – в результате научного эксперимента, вируса, контакта с существами из другого мира и т.д., либо его нахождение в состоянии «пограничности» между жизнью и смертью, так и наличие у персонажа психических отклонений. Впрочем, несмотря на природу монстра, в хорроре он всегда представляет опасность и является носителем зла.

Е. Жаринов выделяет две разновидности «монструозного»: «зло вне нас» и «зло внутри нас» [103]. К первой исследователь относит образы Франкенштейна, вампира, оборотня. Вторую группу, по мнению Е. Жаринова, составляют всевозможные убийцы и маньяки: «подобные произведения отличаются наибольшим психологизмом» [103].

Разумеется, это не окончательный «набор» признаков хоррора. Более того, вслед за нашими предшественниками мы считаем, что главное в анализируемом жанре – эмоция ужаса, поэтому все семантические элементы должны «работать» на неё.

1.2. «Готическая» традиция в отечественной словесности XVIII–XX вв.:

генезис, этапы становления

В отечественной словесности европейский опыт готического романа осваивается, как справедливо указывает В. Вацуро, с конца XVIII в., в период господства сентиментализма. В это время появляются переводы английских готических романов, которые сразу получают отклик и первых подражателей. Ранними образцами «готической» литературы в России принято считать предромантические повести Н. М. Карамзина «Остров Борнгольм» (1794) и «Сиерра-Морена» (1795) [70]. С одной стороны, он перенимал опыт западных писателей, изучая творчество Флориана, Прево, Шиллера, с другой – создавал собственные модели, которые во многом обусловили стилистическую специфику его «готических» повестей. «Остров Борнгольм» во многом имеет точки соприкосновения с романами А. Рэдклифф: таинственное начало повествования, описание женщины в подземелье, мотивы вины и греха. Полностью соответствуя «готической» традиции европейских романов, Карамзин в своей повести раскрывает мотив вещего сна, предзнаменующего будущую трагедию. Подобно произведениям А. Рэдклифф, в «Острове Борнгольм» особое место принадлежит замку.

Однако повесть обладает и новаторскими чертами. Карамзину принадлежит самобытная интерпретация пейзажной символики. Если у

Рэдклифф природа была фоном, то в «Острове Борнгольм» она выполняла сюжетную функцию, отражала психологическое состояние персонажей. Карамзин пользуется «разработанной в поэтике классицизма системой аллегорий, которая оказывается неожиданно удобной для наведения чувства страха и создания атмосферы таинственности» [70, с. 50]. Пейзажные зарисовки перестают восприниматься как конкретные явления природы, преобразовываясь в абстрактное понятие, создающее ощущение ужаса. Также по-своему Карамзин осмысливает мотив греха, конкретизируя его как мотив инцеста. Здесь источниками могут послужить, с одной стороны, фольклорные баллады («Вдова и братья-корабельщики», «Братья-разбойники и сестра»), а с другой – роман К. Рив «Старый английский барон». Владельца замка в повести «Остров Борнгольм» можно смело включить в ряд традиционных героев-злодеев, таких как Манфред, лорд Ловелл, Скердни. Однако у Карамзина прослеживается противоречие: героя нельзя полностью охарактеризовать как злодея, он сам становится жертвой.

«Остров Борнгольм» был самым значительным в русской литературе образцом готики, «усвоившим и традиционные мотивы, и её стилистику ранее, чем появились самые знаменитые и репрезентативные её образцы» [70, с. 64]. В произведении Карамзина складывается новый романтический метод, переосмысливший предромантические черты «готического» романа.

После повестей Н. М. Карамзина происходит спад «готической» волны, она начинает мыслиться как признак дурного вкуса. В. Г. Белинский отмечал, что романы Рэдклифф, Жанлис, Шписа и т.д. не могли считаться романами, так как изображали «не действительность, а признаки больного или праздного воображения», «призрачный и воображаемый мир теперь забыт всем миром» [70, с. 12]. Ирония на сочинение «готических» романов была высказана в журнале «Сын Отечества», она представляет собой своеобразную инструкцию к написанию произведения такого жанра: «Имейте старый развалившийся замок <...> присовокупите к сему сырые, мрачные подземелья <...>. Не забудьте также расположить недалеко оттуда

какой-нибудь лес, непроницаемый лучами солнца. В нём должны находиться: первое: древнее аббатство, <...>, второе: ущелье, <...>, третье: хижина <...>. Когда расположите места и запасетесь таким образом, то будете иметь всё нужное для вашего романа...» [57, с. 339–340].

Однако выход жанра из центра читательского внимания в 20-е годы XIX столетия не приводит к его полному исчезновению. Так, отдельные элементы «готического» канона обнаруживаются в творчестве А. А. Бестужева-Марлинского. В его повестях представлен синтез исторического и «готического» начал. Характерная черта произведений – особый средневековый колорит, который, прежде всего, отражается в названиях: «Замок Нейгаузен» (1824), «Замок Эйзен» (1825). Как и в классических «готических» романах, конфликт повестей корнями уходит в прошлое, герой-злодей показан ярко и детально.

В 1825 г. появляется повесть-быличка А. Погорельского «Лафертовская маковница», которая считается «первым в русской литературе опытом фантастического повествования романтического типа» [171, с. 591]. В тексте, с одной стороны, очевидны компоненты фольклорной поэтики (образ кота, топос леса, мотив передачи силы колдуном перед смертью и т.д.), а с другой стороны, особенности «готического» канона (сюжет продажи души дьяволу, дом, выполняющий роль «готического» замка, герой-злодей, воплощённый в образе злой тётушки). При этом здесь писатель опирается не столько на английские романы, сколько на творческий метод Э. Т. А. Гофмана. Между «Лафертовской маковницей» и «Золотым горшком», например, можно провести параллель на уровне системы персонажей. Так, злая тётушка и её кот у Погорельского схожи с гофмановскими колдуньей и чёрным котом. Однако в повести Гофмана ведьмин кот – персонаж эпизодический, его роль в развитии сюжета второстепенная, в то время как кот Погорельского – один из главных персонажей, настоящая авторская находка. Кроме того, нельзя не выделить новаторство Погорельского: введение в русскую литературу героя-оборотня. В повести-быличке чёрный кот старухи превращается в

титularного советника Аристарха Фалалеича Мурлыкина. Также новаторство писателя проявляется в детальном изображении образа кота как совокупности нечистой силы. Погорельский обращается к древним представлениям христиан о принадлежности кота к потустороннему миру: горящие в сумерках глаза заставляли обывателей ассоциировать его с дьяволом. Именно на эту характеристику в повести-быличке Погорельский часто обращает внимание: «<...> перед нею плавно выступал чёрный кот с сверкающими глазами и с поднятым вверх хвостом... За нею на задних лапах сидел черный кот, и оба глаза его в густом мраке светились, как огни» [30, с. 59]. Стоит отметить, что цикл «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828), частью которого является повесть-быличка, отражает влияние Гофмана не только по содержанию (в текстах очевидны мотивы двойничества, греха, преступления и т.д.), но и по форме: Погорельский выстраивает цикл рассказов и повестей по модели «Серапионовых братьев». Кроме этого, примечательным представляется сказка «Чёрная курица, или Подземные жители» (1829). Здесь А. Погорельский впервые вводит в отечественную готическую литературу персонажа-ребенка.

О. М. Сомов, занимаясь переводами В. Ирвинга и одновременно перенимая опыт повествования американского писателя, создаёт свой цикл «Рассказы путешественника» (1827–1830), содержащий характерные черты готического канона. Помимо этого, О. Сомов пишет повести, в которых органично объединяет специфику новелл Ирвинга и украинский фольклор, получая в итоге самобытные повести в форме быличек (яркий пример – повести «Кикимора» (1829) и «Киевские ведьмы» (1833)).

Новый виток развития готики на русской почве происходит в эпоху романтизма (30-е годы XIX столетия), когда усиливается тяга писателей к сверхъестественному и таинственному. Здесь стоит отметить творчество М. П. Погодина, объединяющее фольклорные и средневековые сюжеты. В этом отношении показательна повесть «Васильев вечер» (1831), в которой наблюдается влияние балладного творчества В. А. Жуковского: мотив

святочного гадания, появление разбойников, изменение поведения жениха. Однако наличие мотива девушки в заточении, героя-злодея, мрачного пейзажа, усиливающего эффект страха и тревоги – всё это роднит повесть Погодина с традициями европейского готического романа.

Существенным отступлением от бытующей традиции представляется проза О. И. Сенковского. В повести «Большой выход у Сатаны» писатель активно использует образы потусторонних существ (бесов, чертей, дьявола), репрезентует Преисподнюю, сохраняя главные «маркеры» этого топоса (пылающее повсюду пламя, мрачность, обилие грешников, летучие мыши и т.п.). Однако цель автора – не напугать читателя шокирующими картинами Того Света, а гротескно представить современное общество. Сатана у Сенковского – не столько воплощение мирового зла, сколько обличитель человеческих пороков. Черти и бесы являются олицетворением самых тяжких грехов: обер-председатель мятежей и революций – убийство и предательство, первый лорд-дьявол журналистики – обман, воровство и святотатство, главноуправляющий супружескими делами – ложь. Мы полагаем, что это первая в русской литературе подобная модификация «готического» канона: компоненты «страшной» прозы выполняют абсолютно противоположную функцию.

А. С. Пушкин в своём творчестве также обыгрывал элементы готики в «Гробовщике» (1830), где мотив покойника скорее пародиен, нежели связан с ощущением ужаса. «Пиковая дама» (1834) основана на классических западноевропейских традициях «готических» романов. Как справедливо отмечает Е. А. Сафрон, «в повести присутствует традиционный для готики фольклорный образ – образ призрака, поданный читателям в манере, свойственной жанру былички, когда встреча со страшным и сверхъестественным происходит внезапно» [223, с. 49]. Кроме этого, произведение испытывает влияние гофмановской поэтики, что отражается в мотивах карточной игры, нравственного испытания, сна / безумия («Эликсиры Сатаны»), образе куклы / автомата (у Пушкина – графиня,

похожая на мертвеца, приводимого в движение электрическим током; механическая девушка-кукла Олимпия в «Песочном человеке» Гофмана), а также в построении художественного пространства с учётом принципа двоемирия. Г. А. Гуковский полагает, что «Пиковая дама» не призвана отразить веру автора в потустороннее, писателю было важно создать в повести «готический» колорит «фантастического мрачного безумия», чтобы отразить современные ему реалии [87, с. 42]. О. С. Муравьёва правомерно выделяет следующие фантастические мотивы в повести: «связь азартной игры со сферой сверхъестественного, тайна, передаваемая из поколения в поколение, магические карты, суеверия, роковые предчувствия, привидение» [179]. При этом до настоящего времени вопрос о фантастичности «Пиковой дамы» остаётся открытым: одни исследователи признают наличие фантастики в повести (Н. В. Измайлов [116], Ю. В. Манн [169], Е. Полякова [205]), другие – отрицают (Г. А. Гуковский [87], Н. Д. Тмарченко [246]).

Как было сказано ранее, мотив безумия, тесно связанный в классической готике с образом главной героини-жертвы и заключающийся в постоянной тревоге и предчувствии надвигающейся катастрофы, в эпоху романтизма приобретает совершенно иное значение: он становится метафорическим. Это уже не недуг, но дар, способный помочь перейти рубеж двух миров. Вслед за уже упомянутым Гофманом («Повелитель блох») к этому мотиву обращается Н. А. Полевой. В повести «Блаженство безумия» (1833) рассматриваемое явление представлено в рамках концепции романтического двоемирия, что предусматривает его двоякую интерпретацию (душевная болезнь и форма постижения бытия). Но прозаик всё же в большей степени представляет безумие как наивысшее благо. Повесть Полевого представляет собой своеобразную апологию безумия, отражая целостность романтического сознания автора.

Следование «готической» традиции и переосмысление творческого метода Гофмана наблюдается и в прозе М. Н. Загоскина. Так, во вступлении к сборнику «Вечер на Хопре» (1834) и романах «Искуситель» (1838), «Тоска по

Родине» (1839) писатель сохраняет классический канон. Подобно А. Рэдклифф, он включает в повествование элементы, создающие пугающую и таинственную атмосферу, но при этом объясняет их с рациональной точки зрения. Например, мертвец в белом саване на кладбище на самом деле оказывается старостой Тишкой, больным горячкой. Влияние немецкого романтизма ощущается в рассказе «Концерт бесов» (1834). Загоскин соответствует следующим романтическим клише, как справедливо отмечает Е. Жаринов: «любовь-безумие, страсть к искусству, демоническая одержимость, продажа души дьяволу» [104, с. 435]. Однако главное различие между авторскими стратегиями Загоскина и Гофмана заключается в мотивировке: если у Гофмана изображение реального и ирреального носит мировоззренческий статус, то для Загоскина это всего лишь стилизация, попытка синтезировать фольклорные былички и поэтику немецкого романтизма. Кстати, подобный приём наблюдается и в «Пёстрых сказках» В. Ф. Одоевского. Впрочем, тексты отечественного писателя не лишены новаторства. Он переосмысливает традиционный «готический» хронотоп. Вместо замка появляется таинственный дом-призрак, «которому недостаёт только башен и подъёмного моста, чтоб походить совершенно на Удольфский замок или Грасфильское аббатство» [12, с. 8].

Мотив дьявольского бала сюжетообразующий и для повести В. Н. Олина «Странный бал» (1838). Фантастичность ситуации, происходящей с героем, очевидна, однако автор дважды подвергает её сомнению. Во-первых, автор неоднократно уточняет, что торжество было костюмированным, поэтому одежда гостей была весьма необычна: «А этот господин в красном французском кафтане с стразовыми пуговицами, из-под фалд которого, сзади, виден закорюченный хвостик <...> с дворянскою шпагою восемнадцатого столетия и с собачьей мордою?.. Клянусь вам, если бы это не была только маскарадная вечеринка, его бы можно было назвать самим Сатаною!..» [6, Т. 1, с. 384]. Во-вторых, указание на психическое расстройство персонажа, которым завершается повествование наталкивает на

мысль, что его рассказ – ничто иное, как плод воображения. Олин использует мотив безумия, а также прибегает к приёму «двойной мотивировки» [70].

Примером того, как «готическое» повествование становится полем философских размышлений, является повесть В. Ф. Одоевского «Косморама» (1838). Здесь вновь наблюдается влияние Гофмана, проявившееся в мотивах двоemiрия и отчасти безумия. При этом текст не лишён особенностей классической готики. Писатель переосмысливает мотивы греха, наказания, сна (видения). Наиболее детально в произведении представлена категория видений. Герой Одоевского проходит длительный путь, прежде чем осознать у себя наличие сверхъестественных способностей: от детских фантазий до предсказаний будущего своего окружения. Однако в финале дар прорицания оказывается настоящим проклятием: «Роковая дверь отворена: я, жилец здешнего мира, принадлежу к другому, я поневоле там действитель, я там – ужасно сказать – я там орудие казни!» [6, Т. 1, с. 237]. Выбор этого мотива в качестве ключевого неслучаен. Как справедливо утверждает Е. А. Сафрон, в то время была популярна концепция магнетизма А. Ф. Месмера, послужившая «благодатной почвой для последующего распространения спиритизма и появления в России первых медиумов» [223, с. 58]. В. Ф. Одоевский, в свою очередь, отдал дань моде, заговорив на эту тему на страницах «Косморамы». Вера писателя в мистицизм также нашла отражение в произведениях «Сильфида» (1838), «Орлахская крестьянка» (1842), «Бал» (1835), цикле «Пёстрые сказки» (1844) и др. «Готическая» атмосфера текстов подкрепляется замковым хронотопом.

Ярким примером воплощения «готической» традиции в творчестве М. Ю. Лермонтова стала повесть «Штосс» (1841). Автор использует традиционный для русской «готической» прозы 1830-х годов приём, «где естественный и сверхъестественный ряд объяснений как бы уравнивались в правах, и читателю показывался выбор – обычно в пользу второго». В. Э. Вацуро назвал этот приём «суггестивностью» [70, с. 284]. Весьма интересно и новое изображение призрака: у Лермонтова он описан как

реальный человек, но такие детали, как умение открывать без ключа запертые двери, холод, возникающий при его появлении, выдают инфернальную природу персонажа. Воплощением демонических качеств является герой неоконченного романа «Вадим» (1832–1834). Более того, А. Ширбанова считает, что текст Лермонтова обладает художественными особенностями телесного ужаса, а также проводит параллель с текстом М. Шелли. Несомненно, персонаж произведения уродлив, причём автор создаёт из него гротескного урода, пугающего окружающих как внешне, так и внутренне. Для исследователя это послужило маркером. Однако нельзя утверждать, что лермонтовский герой обладает такими свойствами тела, которые позволили бы считать роман «Вадим» отправной точкой жанра телесного ужаса (боди-хоррора в современной терминологии) в отечественной словесности. Он не претерпевает никаких метаморфоз в отличие, например, от создания Виктора Франкенштейна. Впрочем, это важный аспект для установления схожего мотива в русской литературе.

Н. В. Гоголь активно использовал в своих произведениях «готическую» поэтику, переплетая её с украинским фольклором. В его прозе «кошмар» и «реальность» стоят не по разным сторонам традиционного двоемирия, а сливаются воедино. Справедливо замечание Д. Хапаевой: «Подлинным новаторством Гоголя стало превращение читателя в центральное действующее и переживающее лицо в повествовании», именно он «показал истинную силу его (кошмара) воздействие на читателя» [263, с. 195]. Из всех «готических» произведений в творчестве Н. В. Гоголя особенно выделяются «Вий» (1835) и «Страшная месть» (1840). В первой новаторство писателя проявляется в синтезе страха и смеха. С одной стороны, это реализуется в мотиве «странного веселья», который будет активно использоваться в эпоху постмодерна. Так, по мнению Ю. Мамлеева, страх Гоголя – «не просто страх перед дьяволом, а скорее страх перед абсолютно чёрно-непознаваемой силой» [168, с. 9]. Странное веселье и хохот возникают из-за вселенского ужаса, не имеющего физической оболочки. Яркий пример – пляска Хомы

Брута. С другой стороны, результатом единства страшного и комического становится пренебрежительное отношение к самому древнему и главному источнику страха – смерти. Например, элемент карнавальной игры со смертью и границей между мирами живых и мёртвых присутствует в «Мёртвых душах» (1842): в рассуждениях Собакевича о том, что в живых мало проку и в поговорке «Мёртвым телом хоть забор подпирай» [10, с. 674]. «Страшная месть», в свою очередь, содержит весь набор классических «готических» атрибутов: старинный замок, злодей-колдун, проклятие, призрак покойного. Здесь борьба демонических сил принимает не смеховую, но тревожную форму, демоническое и сакральное находятся в прямой конфронтации. Подчеркнём, что Гоголь впервые вводит в русскую «готическую» литературу мотив божественного наказания, что отсылает к готике М. Г. Льюиса. Примечателен и способ разрешения конфликта: не только убийца, но и жертва подвергается наказанию. Нельзя не выделить мотив портрета, из одноимённой повести (1835), введённый в русскую литературу именно Н. В. Гоголем, сближающим его произведение с романом Мэтьюрина «Мельмот-скиталец», новеллой Э. А. По «Овальный портрет» и рассказом В. Ирвинга «Таинственный портрет». Как и зарубежные прозаики, Гоголь делает портрет двигателем сюжета; напряжённая, таинственная атмосфера связана непосредственно с ним. Гоголь развивает ещё одну грань отечественной готической литературы, наделяя предмет быта сверхъестественными свойствами: портрет становится границей реального и потустороннего миров. В. Ю. Баль верно указывает на семантическую многослойность мотива портрета: «В гоголевском художественном сознании категория “живого портрета” конденсирует в себе 4 аспекта эстетической проблематики: проблема границы постижения реальности, принципы отношения между искусством и действительностью, соотношение живого и мёртвого, проблема нравственной ответственности художника» [50, с. 22].

Первая треть XIX в. ознаменована появлением так называемой «женской готики», под которой мы понимаем компоненты «готической»

поэтики, укорененные в историко-литературном опыте женщин-прозаиков. Хотя отечественные писательницы не добились такой же популярности, как А. Рэдклифф или М. Шелли, их с уверенностью можно включить в ряд продолжателей «готической» традиции. Наиболее известна в свете заявленной проблематики Е. П. Ростопчина. Её повесть «Поединок» (1838) испытывает влияние творчества А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, а также французской «страшной» прозы. Готика Ростопчиной заключается в создании мрачного антуража вокруг образа главного героя за счёт «пугающих» лексем: «Куда ни приходил Валевич со своим эскадроном, всюду его комната обивалась снизу доверху *чёрным* сукном. Его кровать имела форму *гроба* и была из *чёрного* дерева, на винтах, чтобы удобнее складываться на дорогу. Над письменным столом, который равно обит был *чёрным*, висел всегда пистолет <...> На столе днём и ночью горела лампада, выделанная из человеческого *череп*» [6, Т. 1, с. 425–426]. Как и в европейских образцах жанра, повесть писательницы открывается тайной, однако традиционное столкновение реального и ирреального происходит лишь в финале, связано оно с мотивом рокового предсказания. Отдельные «готические формулы» представлены и в творчестве Н. Дуровой. Мотив проклятия, борьба с потусторонними силами и тревожная атмосфера характерны для произведений «Серый ключ» (1839), «Ярчук, собака-духовидец» (1840), «Клад» (1840).

В истории русской «готической» литературы особое место занимает творчество А. К. Толстого. Его «Семья вурдалаков» (1839) – первое отечественное произведение о вампирах. Хотя намёки на эту тему можно обнаружить у Гоголя. В повести «Вий» описан украинский, белорусский и русский образ вампира, отличительная черта которого, согласно фольклору, постоянно закрытые глаза и тяжесть век. Впрочем, персонаж Гоголя всё же далёк от классического вампира. В центре произведения – «модификация фольклорного образа «заложного покойника», вурдалака, который покидает загробный мир, чтобы питаться кровью членов своей семьи» [223, с. 65],

благодаря ему писатель синтезирует разные представления о кровопийцах. Так, само название, по мнению Е. А. Сафрон, восходит к «волкодлаку» [223, с. 67] – существу из славянской мифологии, способному превращаться в волка: «Считалось, что волкодлак становился упырём...» [253, с. 201]. Опираясь на русский фольклор, писатель изображает способ уничтожения вампира. В рассказе вурдалака можно убить, вонзив в его сердце осиновый кол. Этот же метод встречаем в примерах быличек из «Мифов русского народа», составленных Е. Е. Левкиевской. В то время, как в других культурах оружие или материал иные: в Болгарии «кол должен быть сделан из горной или обыкновенной рябины» [128, с. 203], в Ирландии защититься возможно мечом из тиса. При этом внешний облик и поведение персонажа соответствуют характеристике существ из мифов Восточной Европы. Так, у «русского» вампира «красные глаза и яркий румянец» [153, с. 328], у Толстого же Горче отличается неестественной бледностью кожи. Герои «Семьи вурдалака» чрезмерно сильны, на что указывают сцены нападения на господина д'Юрфе старика Горче («Вот одним прыжком он очутился у моей кровати. Я испытывал невыразимое чувство гнёта, но неодолимая сила сковывала меня» [6, Т. 2, с. 66]), а затем – Зденки: «Она пыталась опрокинуть меня назад и укусить за горло. Между нами завязалась страшная и долгая борьба, защищался я с трудом...» [6, Т. 2, с. 78]. Более того, на связь с Восточной Европой указывает место свершения событий. Напомним, что эпидемия вампиризма в 1720-х гг. вызвала широкий резонанс на Западе, многочисленные истории и исследования о кровопийцах легли в основу многих литературных произведений, поэтому не удивительно, что Толстой разворачивает сюжет именно в Сербии.

Говоря о «готической» традиции, подчеркнём, что с классическими романами рассказ сближает хронотоп. Дом семьи Горче – пространство, где можно защититься от нечистой силы. Однако граница, воплощением которой является окно, нарушается, и дом превращается в концентрацию Зла и распространения «вампиризма» (неслучайно Е. А. Сафрон связывает его с

болезнью). Кроме этого, в «Семье вурдалака» возможно выделить интерпретацию триады «злодей – жертва – защитник». Вампир Горче – сугубо отрицательный персонаж, злодей. Причём это отражается не только в факте «обращения» всех родственников в кровопийц, но и пренебрежением законами нравственности, о чём свидетельствует финальная сцена его жестокой расправы над внуками. В роли защитника выступает маркиз д'Юрфе. Однако его смелость проявляется ровно до того момента, как «вампиризм» начинает распространяться на всех членов семьи. Молодой человек легко оставляет возлюбленную, обрекая её на смерть. Красавица Зденка в этой формуле – жертва, но автор снова не даёт герою однозначной трактовки: в развязке рассказа девушка тоже становится вампиром.

Впрочем, наиболее полно и разнообразно художественные особенности «готического» романа воплощаются в другом «вампирском» произведении А. К. Толстого – повести «Упырь» (1841). Писатель, перенимая опыт предшественников, использует целый «набор» особенностей, характерных для европейской готики. Во-первых, ключевым в повести является мотив проклятия рода, объединяющий три сюжетных линии, в которых главными действующими лицами выступают представители разных поколений семьи Островичевых. Функция проклятия в повести вполне характерна для литературной готики: потомки рода подвергаются каре за грехи предков до того момента, пока не будут выполнены определённые условия. Во-вторых, прозаик репрезентует образ портрета. Однако в тексте это не только скрепа настоящего и прошлого времён, сколько двойник живущего в настоящий момент человека, отражение его тёмной, порочной стороны. В-третьих, в «Упире» реализуется мотив договора с дьяволом. Д'Урджина продал душу, получив взамен земные наслаждения и каменную доску с каббалистическими знаками. В-четвёртых, повесть не лишена мотива безумия, понимание которого отсылает скорее к романтическому мировидению, чем к готическому. Наконец, Толстой снова включает в своё произведение мотив крови, воплощённый в образах упырей. В этой повести

писатель не уделяет столько внимания внешности и поведению потусторонних существ (в «Упыре» вампиры от обычных людей отличаются лишь необычным «причмокиванием» зубами), как это было в предыдущих текстах. Это обосновано: автор не ставит цель напугать читателя актами кровопития и образами чудовищных вурдалаков, но представляет историю одной семьи, все члены которой состоят в кровной родстве. Кровь – тесная связь между людьми, поэтому наказание, наложенное на одного, разделяют все. Также стоит отметить, что сюжетные линии разворачиваются в топосах, сопоставимых со средневековыми замками. Дом д'Урджина – место появления призраков и реализации последствий договора с дьяволом, неслучайно после смерти маркиза он становится известным как «чёртов дом». А. А. Полякова также отмечает схожесть дома героини Сугробиной с замком, но в описании наблюдается тенденция по «прозаизации готического топоса» [203, с. 21], который дополняется детальным изображением неряшливого быта. Таким образом, А. К. Толстой внёс существенный вклад в историю русской литературы ужасов, а его повести по праву считаются классикой отечественной готики.

В 1850-е гг. наблюдается заметный спад интереса к «готическим» сюжетам, который возобновляется с появлением «таинственных повестей» [210] И. С. Тургенева. Отметим, что этот термин ввёл Л. В. Пумпянский, определив, что у группы текстов писателя «формульный» характер элементов, которые образуют сюжеты о вторжении в обыденную жизнь каких-то таинственных, сверхъестественных сил, фатально неотвратимых, разрушительным образом действующих на судьбу героя. К «таинственным повестям» исследователь относит следующие произведения И. С. Тургенева: «Фауст» (1855), «Поездка в Полесье» (1857), «Призраки» (1863), «Довольно» (1864), «Сон» (1866), «Несчастливая» (1868), «Странная история» (1869), «Стук... Стук... Стук!...» (1870), «Часы» (1875), «Рассказ отца Алексея» (1877), «Песнь торжествующей любви» (1881), «Клара Милич» (1882). Обращение писателя к готике объясняется двумя причинами: в это время

широкое распространение получают гадания и сеансы спиритизма (о чём свидетельствует сюжет повести «Призраки»); интерес к ирреальности обусловлен позитивистским воззрением на природу и человека. Как отмечают учёные, позитивизм стирал грани между явлениями физическими и психическими, открывал идеи о бессмертии души, материализации духов, фантастически преувеличивал силу гипноза. Кроме того, в «Таинственных повестях» очевидно влияние философских взглядов Шопенгауэра, Шиллера, Гёте, а также творчества немецких и американских романтиков.

Исследователи находят черты готики и в творчестве Ф. М. Достоевского. А. Ботникова считает, что на формирование идей писателя повлияла проза Гофмана. Сочетание реального и фантастического, а также гротескное изображение действительности, присущие Гофману, нашли отражение в романном творчестве Достоевского. «Мироощущению Достоевского была близка дисгармония гофмановского сознания» [65, с. 168]. Кроме «Пятикнижия», в русле «готической» традиции оказываются повесть «Хозяйка» (1846) и рассказ «Бобок» (1873). Причём если в повести автор соответствовал композиции классического «готического» романа, а также концентрировал внимание читателя на хронотопе, то в рассказе он акцентируется на пугающих сценах, делая сюжетобразующим образ ожившего мертвеца.

«Готические» элементы в прозе Н. С. Лескова приобретают особое значение. На первый взгляд, писателя можно поставить в один ряд с О. Сомовым, А. Бестужевым-Марлинским и др., тексты которых восходят к «объяснённому сверхъестественному» [249, с. 127]. Однако если романтики стремились к травестии традиционного для готики изображения ирреальности, то Лесков акцентирует внимание на истинности происшествий, сомнение в истинности снимается рациональным объяснением происходящего. Так, привидения из рассказа «Привидение в Инженерном замке» (1882) – всего лишь переодетый кадет, а позднее – тяжело больная и убитая горем женщина, в «Духе госпожи Жанлис» (1886) в

основе сверхъестественных событий лежит случайно совпадение. Следуя «готическому» канону, Лесков разворачивает сюжетные линии в замке или других подобных топосах, со временем эволюционировавших. Разумеется, наиболее показательным в этом отношении «Привидение в Инженерном замке». Впрочем, всё злое и таинственное в этом пространстве оказывается ложным. В рассказе «Пугало» (1885) прозаик уже не снижает отрицательную коннотацию: дом колдуна-оборотня действительно осмысливается как опасное место.

К «готическим» приемам обращается и А. П. Чехов. В рассказе «Чёрный монах» (1893) писатель модифицирует замковый хронотоп (у него эту функцию выполняет дом с «колоннами, со львами, на которых облупилась штукатурка, и с фрачным лакеем у подъезда» [38, с. 226]), двоемирие (у писателя появляется ещё одна реальность – природная, и её воплощением становится сад), мотивы путешествия, двойничества, проникновение героя в потусторонний мир и т.п. Кстати, композиционная форма, тип персонажа и сюжет отсылают к новелле Ги де Мопассана «Орля». «Страшная ночь» (1892), в свою очередь, – пародия на литературную готику. Чехов иронизирует над страхом перед смертью, реализуя её в тексте при помощи характерного атрибута – гроба. Более того, подобно Пикоку, для создания напряжённой атмосферы русский писатель использует «говорящие» фамилии и топонимы: Панихидин, Упокоев, Погостов, Черепов, Мёртвый переулок.

Русскую «готическую» литературу XVIII–XIX вв. завершает большое количество текстов, которые, с одной стороны, близки к классической «страшной» прозе, а с другой, переосмысливают канонические мотивы и образы. В этом контексте примечательны произведения А. Амфитеатрова («Белый охотник» (1886), «Он» (1893), «Киммерийская болезнь» (1896), «История одного сумасшествия» (1895), «Зоэ» (1896), роман «Жар-Цвет» (1895)), где замковый хронотоп и развитие событий в экзотическом месте синтезируются с оккультными мотивами, безумие приобретает характер серьёзной патологии, приводящей не к истине, но к гибели (подобную

реализацию наблюдаем и в рассказе В. Гаршина «Красный цветок», 1883), а сновидение превращается в чудовищные галлюцинации. Кроме этого, автор обращается к концепту «телесность» («Попутчик», 1886), который наиболее полно воплотится в прозе писателей Серебряного века.

На рубеже веков возрождается «женская» «готическая» проза. Здесь необходимо упомянуть В. Крыжановскую. Основная тематика её романов – борьба божественных и сатанинских сил, взаимозависимость скрытых сил в человеке и космосе, тайны первородной материи. Реинкарнация сознания и души писательница раскрывает в романах «Заколдованный замок» (1898), «Два сфинкса» (1900), «Маги» (1902), «Гнев Божий» (1909), «Смерть планеты» (1911). Если В. Крыжановская обогащает готику новаторскими элементами, то, к примеру, З. Гиппиус следует традиции. Так, в цикле рассказов «Зеркала» (1898) писательница использует традиционные художественные особенности литературной готики: дуальную реальность, оппозицию «живое – неживое», идею о том, что зеркало – способ создания иного мира; в повести «Вымысел» (1906) – рамочную композицию, мотив тайны, мотив присутствия инфернальных сил и т.п.

В первые десятилетия XX в. писатели активно используют в своём творчестве «готическую» поэтику, итогом этого стал внушительный объём произведений. Причиной обращения к готике, в первую очередь, является кризисное осознание эпохи, ощущение надвигающейся катастрофы. Л. Н. Толстой в статье «Конец века» делает прогноз о том, что в начале XX в. человека будут преследовать упаднические и апокалиптические умонастроения [251]. Потому для прозаиков этого времени воплощение художественно-философских идей с помощью атмосферы страха, инфернального мира явилось отражением, с одной стороны, мировоззрения эпохи, а с другой – одним из способов творческого поиска и самореализации.

Многие писатели начала XX столетия повторяют опыт предшественников. Это, в первую очередь, проявляется в жанровой структуре: авторы отказываются от обязательной романной формы, отдавая

предпочтение малым жанрам, в частности – новелле, где действие и сюжет отличаются краткостью и концентрированностью событийного ряда. Кроме этого, в произведения активно включаются элементы поэтики романтизма.

Так, новеллы Г. Чулкова «Голос из могилы» (1914), «Мёртвый жених» (1911), «Морская царевна» (1912), очевидно, испытали влияние Гофмана. В них присутствуют экзотические места, мотивы безумия, двойничества, фигура куклы-автомата. Особенности, условно говоря, «романтической» готики проявились и в «Упыре» (1909). Чулков, подобно А. Погорельскому, вводит в повествование образ ребёнка, в результате чего финал оказывается неоднозначным: врач является вампиром, или же это детская фантазия, впечатления от историй о чудовищных кровопийцах из уст женщины в поезде и одноклассниц девочки. «Алеют губы доктора, бледнеет лицо, и чуть вздрагивают руки» [17, Т. 2, с. 57], – так представлен вампир у Чулкова, что роднит его с образами упырей из одноимённой повести А. К. Толстого, их принадлежность тоже ставится под сомнение.

Кстати, вампир – достаточно частотная фигура в «готических» текстах начала XX столетия, о чём свидетельствует двухтомник «Русская вампирическая проза XIX – первой половины XX в.», составленный С. Шаргородским. На наш взгляд, в перечне произведений (А. М. Ремизов «Упырь», «Суженая», «Мертвец», И. Лукаш «Черноокий вампир», Ю. Ревякин «Упырь», А. Амфитеатров «Киммерийская болезнь», Е. А. Нагродская «Материнская любовь» и т.д.) выделяется «Красногубая гостья» (1912) Ф. Сологуба. Писатель продолжает «ветвь», начатую Ш. ле Фаню, во-первых, представляя женский вариант образа вампира, а, во-вторых, наделяя его сексуальной привлекательностью: «И только хотелось ему смотреть в бездонную глубину этих странных, точно неживых, точно навеки замороженных тишиною и тайной, зеленоватых глаз. И только хотелось ему увидеть эту безумно-алую на бледном лице улыбку» [17, Т. 2, с. 83].

Продолжая разговор о бытовании элементов романтизма в «готической» прозе XX в., следует упомянуть А. Грина, неслучайно его творческий метод характеризуется как «неоромантизм» [158, с. 287]. Интерес А. Грина к прозе Э. По нашёл отражение во многих его произведениях. Страшные и фантастические истории в рукописях, хранящихся в бутылках, выброшенных морем на берег, или стоящих на полках старинных библиотек; дикие мистерии и «готический» страх перед неведомым наполняют заброшенные дома – особенности построения художественного мира характерны для обоих авторов. Примечательно произведение «Загадка предвиденной смерти» (1914), отсылающее к новелле Э. По «Колодец и маятник», а также к произведению Огюста Вилье де Лиль-Адана «Тайна эшафота». Их объединяют топос тюрьмы, образ преступника, ожидающего наказания, и полудетективный сюжет. При этом «готическая» фигура Смерти и нарушение персонажами границы миров осмысливаются писателями по-разному. Так, у По смерть – символ небесной кары, неизбежность, которую можно только отсрочить. Для американского романтика страх смерти – главный и неугасимый страх. Французский прозаик делает смерть одним из способов познания бытия, попыткой заглянуть по ту сторону реальности. Десакрализация смерти происходит и у Грина – это «имагинативное проживание смерти» [98, с. 33].

Исследователи справедливо называют А. Грина последователем Гофмана. Он, действительно, активно использует особенности метода немецкого романтика, рассматривая их в модернистском ключе. Например, в новелле «Убийство в Кунст-Фише» (1924) Грин модифицирует романтический мотив ожившей куклы. К слову, поэтика заглавия текста отсылает к творчеству Э. По (ср.: «Убийство на улице Морг»). Здесь разрушительной овеществлённой силой наделён предмет искусства – статуэтка самурая. Похожий сюжет, кстати говоря, находим у П. Мериме в новелле «Венера Илльская», где воплощением Зла является статуя Венеры. Другой пример – новелла «Серый автомобиль» (1923). Грин наполняет

идущую от Гофмана сюжетную коллизию любви человека к кукле новым, актуальным для своей эпохи содержанием. Подобно тому, как история о Песочном человеке в одноимённой повести – рама, предваряющая повествование о трагической любви, рассказ Эбенезера Сиднея об автомобиле необходим для перехода к волнующей истории отношений человека и манекена. Кукла и серый автомобиль – символы бездушности и искусственности бытия, сосредоточение враждебных сил, столкновение с которыми несёт безумие и гибель.

На наш взгляд, наиболее ярко классическая «готическая» традиция и элементы поэтики немецкого романтизма воплощаются именно в прозе А. Грина 1920-х годов. Неразрывная связь реалистического и потустороннего здесь обусловлена не вмешательством высших сил, а сенсорным потенциалом человека. Произведения этого периода можно условно классифицировать по ключевым мотивам: «1) карты («Клубный арап», 1918; «Гениальный игрок», 1923); 2) зеркала («Происшествие в квартире г-жи Сериз», 1914; «Безногий», 1924); 3) двойники («Двойник Плереза», 1915; «Канат», 1922); 4) оживающая кукла («Серый автомобиль»); 5) оживающая картина («Фанданго»)) [44, с. 324]. В текстах А. Грина тема перехода границы миров раскрывается по-разному. В наиболее значимых в контексте «готической» традиции новеллах («Крысолов», «Серый автомобиль», «Фанданго») писатель сохраняет признаки классического хронотопа. Так, в «Крысолове» роль замка выполняет здание Банка. Замкнутость этого пространства-лабиринта усиливает атмосферу кошмара, заставляет героя додумывать в своём сознании страшные картины. Также здесь можно выделить мотивы сна (в «Крысолове» сон метафорический соотносится с реальным), зеркала (Сидней в «Сером автомобиле» видит в отражении истину о себе самом), карт («Фанданго»). Подчеркнём, что карты рассматриваются не в рамках темы азартной игры, а в контексте предсказания будущего: цыгане открывают герою тайну перемещения в иной мир. Кроме этого, произведения объединяет способ завершения повествования. Грин даёт произошедшим

событиям двойную мотивировку. С одной стороны, невероятность происходящего объясняется психопатологией, с другой – они вполне реальны.

В контексте рецепции европейской романтической традиции нельзя не упомянуть прозу В. Брюсова. Новелла «В зеркале» (1902) – переосмысление двоemiрия и двойничества Гофмана и «зеркальности» Ш. ле Фаню. В тексте русского прозаика зеркало является порождением действительности, которая вводит человека в заблуждение и приводит к его падению. Объект в отражении – «тёмный двойник» главной героини, обнажающий её порочность и греховность: «После этого началась моя жизнь как отражения. Странная, полусознательная, хотя тайносладоcтная жизнь. Нас было много в этом зеркале, темных душ, дремлющих сознаний. Мы не могли говорить одна с другой, но чувствовали близость, любили друг друга» [5, с. 149]. Зеркало – ключевая деталь и в тексте «Менуэт» (1902), однако здесь в нём заключена не другая личность, но целый потусторонний мир.

Впрочем, писатели начала века не только повторяли опыт предшественников, но и обогащали «готический» нарратив мистическими и эзотерическими мотивами. Интерес к спиритизму и магии, воплотившимся в появлении многочисленных кружков и оккультной литературе (журнал «Ребус», книги Е. Блаватской и т.п.), нашёл отражение в творчестве А. М. Ремизова, В. Я. Брюсова, С. Городецкого и др. Более того, он явился своеобразной трансформацией одного из ключевых «готических» сюжетов – нарушения границ двух миров. Наиболее полно тема оккультизма, на наш взгляд, представлена в романе В. Брюсова «Огненный ангел» (1907).

Мы, вслед за В. Малкиной, полагаем, что роман В. Брюсова – «самое яркое свидетельство возрождения интереса к готике на рубеже XIX–XX веков» [245, с. 299]. Ранее «готическую» традицию в произведении отмечал А. А. Измайлов: «Это сколок с “Мельмота-Скитальца”, с гофмановского “Эликсира Сатаны”» [115, с. 91]. Во-первых, к канону отсылает заглавие. Ср.: «Огненный ангел, или Правдивая повесть, в которой рассказывается о

дьяволе, не раз являвшемся в образе светлого духа одной девушке и соблазнившем ее на разные греховные поступки, о богопротивных занятиях магией, астрологией и некромантией, о суде над оной девушкой под председательством его преподобия архиепископа Трирского, а также о встречах и беседах с рыцарем и трижды доктором Агриппою из Неттесгейма и доктором Фаустом, написанная очевидцем» у Брюсова, «Итальянец, или Исповедальня кающихся, одетых в чёрное» – у А. Рэдклифф, «Полночный колокол, или Таинства Когенбургского замка» – у Ф. Лэтома. Подобную поэтику заглавия использует А. Чаянов («Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» (1921), «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека» (1923), «Юлия, или Встречи под Новодевичьим» (1928)), также дополнивший русскую «готическую» прозу XX в. таинственными сюжетами и характерными пространствами. Во-вторых, на «готический» канон указывают рамочная композиция и способ повествования: текст представляет собой древнюю книгу, которая воспроизводится «фиктивным автором» [245, с. 299]. В-третьих, сюжетообразующую роль играют сны, предсказания, видения. Именно они помогают персонажам пересечь границу миров. Отсюда следует приём двойной мотивировки. Вспомним эпизод пребывания Рупрехта на ведьминском шабаше: сон это, или же герой, действительно, общался с представителями «того света». Напомним, что для «готического» романа характерно наличие элементов легенд о Фаусте («Мельмот-скиталец» Метьюрина). Некоторые исследователи [117; 166] считают, что история героя «Огненного ангела» является «одним из многих вариантов легенды фаустианского типа» [117, с. 14]. Кстати, этот известный сюжет лёг в основу другого произведения писателя – рассказа «Ночное путешествие» (1908). В-четвёртых, с литературной готикой текст сближает главный конфликт – столкновение светлых и тёмных начал, христианства и магии соответственно. Важно упомянуть женские образы романа. Здесь Брюсов отклоняется от

канонических формульных героинь, репрезентуя демоническую и ангелоподобную женщин, что отсылает к романтической традиции.

Ситуация приобщения героя к тайному знанию описана и в рассказе А. М. Ремизова «Чёртик» (1907): молодой человек становится прорицателем после ныряния в прорубь. «Всё, что бывало, ни скажет утопленник, всё так и сбудется» [32, с. 177]. К слову, здесь реализуется важная особенность нового этапа развития «страшной прозы», выделенная С. Четвертко – «перверсия» [267, с. 126]: в праздник Крещения через омовение человек приобщается к Богу, однако у Ремизова вода связана с несчастьями. В «Занофе» (1909) ярко представлен образ ведьмы и переосмысленный средневековый сюжет о её колдовстве. В произведении Ф. Сологуба «Дама в узах» (1912) тема контакта с потусторонним миром связана с верой в переселение душ: каждый год душа покойного мужчины выбирает себе физическую оболочку, чтобы явиться к супруге. Схожий сюжет выстраивает и С. Городецкий в «Страшной усадьбе» (1913): героиня, желая воскресить погибших детей с помощью восковых кукол, каждую ночь проводит магические сеансы.

Кстати, новелла С. Городецкого принципиально важна с точки зрения реализации «готического» хронотопа. Если в середине XIX столетия специфика пространства отходила на второй план, и топоры деревенской избы / городской квартиры / загородного дома / театра лишь характеризовались таинственной и мрачной атмосферой, то на рубеже веков именно русская усадьба превратилась в своеобразного «метагероя» «готического» повествования. Архитектура, обилие декораций, пристальное внимание к деталям роднят русскую усадьбу с «готическим» замком. У С. Городецкого усадьба пани Ясницкой хотя и охарактеризована «страшной», более того, главной героине она видится как полное мистики и ужасов место, не является пространством свершения зла, а странные ритуалы его хозяйки – попытки обрести женское счастье, воссоединившись с детьми. Усадьба же в рассказе Г. Чулкова «Сестра» (1909), действительно, хранит в себе тайны греховной связи близких родственников, смерти прекрасной героини и

явление тётки-призрака персонажам. Это позволяет установить, что усадебный топос оказывается необходимой частью готического нарратива, располагаясь на границе двух времён, связывая потусторонний мир и реальность. «Страшным» местом оказывается и усадьба Бородиных в «Жертве» (1909) А. М. Ремизова. Писатель противопоставляет внешний облик «Бородинского гнезда» происходящим в нём ужасам. «Старый с колоннами дом, кленовая аллея, фруктовый сад, поля, лес, скот, люди – всё Благодатское приводило в восхищение не только соседей, но и любого наезжавшего с других краёв» [32, с. 145]. В то время, как хозяин этого «земного рая» – демоническая личность, мимикой и жестами напоминающая куклу, склонная к греховности и насилию; его супруга – фанатичка, которая из-за безумной любви к мужу проклинает собственных детей. Ужас вызывает и череда смертей молодых людей. Впрочем, к финалу рассказа усадьба обретает «истинный облик»: «По дому, по всем комнатам пошел тяжелый дух. Дом был старый, под полом водилось множество крыс...» [32, с. 171], а в развязке она и вовсе сгорает со всеми жителями.

Масонская и алхимическая темы в контексте усадебной прозы русского модернизма обретают своё продолжение в повести А. Куприна «Звезда Соломона» (1917), в основе которой лежит легенда о Фаусте. Сюжет разворачивается по законам фантастического повествования: герой встречается с существом из иного мира, после чего его жизнь наполняется невероятными событиями. Однако развязка произведения вполне соответствует «готической» традиции: произошедшее с персонажем оказывается всего лишь сном.

Продолжая разговор о творчестве А. Ремизова, стоит отметить, что в «готических» текстах начала XX в. страх перед непознанным зачастую сменяется отвращением, которое вызывают сцены физических страданий и разложения, а хрупкость разума уступает хрупкости тела. Прозаики делают акцент на «телесности», и проза Ремизова – тому подтверждение. «Старик, дрогнув, присел на корточки, весь осунулся. Всё в нем – нос, рот, уши – всё

собралось в жирные складки и, пухнув, поплыло. И плыла липкая каша, чисто очищая от дряни белые кости» [32, с. 175], – читаем в уже упомянутом новелле «Жертва». В. Брюсов, в свою очередь, в произведении «Теперь, – когда я проснулся...» (1911) подробно описывает пытки и смерть жены героя: «Я видел, как она вся вздрогнула, вытянулась <...> А по моей руке, державшей кинжал, потекла липкая и тепловатая кровь. Я стал медленно наносить удары, сорвал одеяло с лежавшей и колот её, обнажённую <...> я воткнул ей кинжал в шею <...> кровь заклокотала...» [5, с. 147]. Рассказ Ф. Сологуба «В толпе» (1907), посвящённый давке на Ходынском поле, изобилует сценами жестокости и телесных мучений: «Две бабы сцепились. Молча, угрюмо. Одна залезла пальцами в рот другой и рвала ей рот. Видна была кровь» [33, с. 148].

Использование ранее табуированной темы позволяет говорить о «готической» литературе первого десятилетия XX в. как предтечи отечественной неоготики. Напомним, что для этого этапа развития «страшной прозы» характерны описание морального распада личности, акцент на психических отклонениях персонажей, описание необоснованной жестокости, синтез мистики и науки. Ключевая черта – перенос устоявшихся приёмов и стилевых особенностей классической готики в современную цивилизацию. Ранее мы рассматривали тексты В. Брюсова как продолжение немецкой и английской романтических традиций. Однако в его произведениях также можно выделить черты зарождающейся неоготики. Например, в «Восстании машин» (1910) представлена гротескная картина общества, в которой главный «злодей» – технический прогресс. При этом действие разворачивается в классическом замкнутом хронотопе, реализацией которого является многоквартирный дом. Тезис «Наука – орудие дьявола» воплощен и в рассказе «Студный бог» (1901). Здесь сюжетная коллизия дополняется мотивами проклятия и мести, а роль «готического» топоса выполняет поезд.

Подчеркнём, что наряду с призраками, отсылающими к классической готике, и вампирами, присущими романтизму, в произведениях начала века появляются оборотни. Причём оборотень представлен не человеком, одержимым зверем (что наблюдается в фольклоре разных народов), но зверем, вынужденным носить человеческий облик. Наиболее показателен в этом отношении «Чёрный Дик» (1908) Н. Гумилёва, где оборотень, наслаждаясь проявлением своей животной натуры, воплощает демонические качества. В прозе Сологуба герои тоже нередко носят черты животных и птиц. Впрочем, однозначная, на первый взгляд, ситуация усложняется безумием персонажей. Так, в рассказе «Собака» (1904) главная героиня сама не может понять: то ли она сошла с ума, то ли на самом деле превратилась в собаку, а старуха на улице – в ворону. Для прозы Сологуба в целом характерен мотив превращения, проявляющийся на разных уровнях. В «Смерти по объявлению» (1908), «Берёзке» (1909), «Опечаленной невесте» (1908) метаморфоза начинается как игра, но позднее приобретает безусловную реальность, а в текстах «Страна, где воцарился зверь» (1906) и «Маленький человек» (1907) изменение физической оболочки приводит к деградации вплоть до полного исчезновения.

Творчество Ф. Сологуба также отличается перверсия: мир предстает в искаженном виде, реальность абсурдизируется. Теперь мечта персонажей – не счастье, но смерть, осмысляющаяся как самый яркий момент в жизни и освобождение от реальности. Перверсируется и один из главных мотивов «готической» литературы – мотив сна, влияющий на дальнейшую судьбу героев. Примером может служить роман «Мелкий бес» (1907), в котором функциональную роль сновидений выполняют галлюцинации и видения, что соответствует традиции натурализма, в контексте которой психика оказывает весьма существенное воздействие на поведение человека, его поступки и мотивацию. В этом контексте примечателен рассказ Гумилёва «Путешествие в страну эфира» (1908), где главные герои погружаются в мир грёз под действием наркотического вещества.

Л. Андреев и «готическая» литература – один из самых дискуссионных вопросов в исследованиях, посвящённых «страшной прозе» XX века. С. Роле, Г. Н. Боева и ряд других учёных выделяют в текстах прозаика категории «страшное» и «ужасное», но не соотносят их проявление с готикой. Так, например, характеризует его творчество Е. Глухова: «художественный метод [Андреева – А. Т.] не принято рассматривать как наследующий принципам литературной готики, тем не менее, рассказы “Красный смех”, “Он. Рассказ неизвестного”, “Бездна” – принадлежат скорее к области поэтики сверхъестественного, реализуя готический дискурс как «”память жанра”» [78, с. 27]. Согласимся с высказываем учёного лишь частично. На наш взгляд, «Он. Рассказ неизвестного» (1913) можно уверенно включить в ряд русской «готической» литературы, поскольку действие в нем разворачивается во вполне «готическом» пространстве – старинном особняке, заключающем тайны его обитателей. Отсюда следуют мотив загадочной смерти жены хозяина, появление призраков, преследующих главного героя. К романтической готике отсылают и мотивы бала («странного веселья»), где природа его участников так и остаётся загадкой, а также безумия. Поэтому финал рассказа неоднозначен: персонаж психически болен или же события, произошедшие с ним, вполне реальны.

Философская проза С. Кржижановского, насыщенная многочисленными аллюзиями, содержит элементы поэтики «готического» романа, которые писатель использует как средство создания гротеска и сатиры (рассказы «Чётки» (1921), «Сбежавшие пальцы» (1922), «Мост через Стикс» (1931)). Отметим, что в повести «Фантом» (1926) оживает и приобретает сознание акушерский манекен, имитирующий новорожденного – вновь наблюдаем образ куклы, приносящей зло. «Квадратурин» (1926) является новой интерпретацией классического сюжета продажи души дьяволу, здесь главный герой получает в дар необычную комнату, которую обязан скрывать ото всех.

Соглашаясь с О. Ю. Осьмухиной и Д. И. Старцевым, признаем, что «готическая» мотивика присутствует и в прозе А. Беляева: «Присутствие готической “составляющей” маркируется уже заглавиями многих произведений: “Голова профессора Доуэля”, “Остров погибших кораблей”, “Чёртова мельница”, “Страх”, “Мёртвая голова”, “Мёртвая зона”, “Чёртово болото” и пр.» [195, с. 257]. Герои испытывают страх перед неведомым, вторгающимся в их жизни, перемещаются между мирами.

Отдельное место в контексте «готической» традиции XX столетия занимает А. Кондратьев. Писатель сумел полностью абстрагироваться от настоящего времени и возродить мифологическую традицию. Примечателен роман «На берегах Ярыни» (1930), в котором славянская и античная мифологии сливаются в единый пласт: мотивы заимствованы из фольклорных преданий, сказок и легенд, но соединяются они по образцу античных сочинений. Прозаик изображает живое природное бытие, где бесы и ведьмы уподоблены древнегреческим богам.

В период господства социалистического реализма «нереалистичные сюжеты» оказываются на периферии писательского внимания. «А вот ужасы... Официальных запретов на хоррор не существовало. Зато существовало непреложное правило: в СССР всё хорошо, всё замечательно» [214, с. 137]. На эту тему высказывается Э. Надточий: «Социалистический реализм хотя и допускал романтику, а призрак как метафора в строго дозированных формах мог быть допущен цензурой, но в целом «мистическое» в социалистическом реализме не поощрялось, соцреализм был литературой воинствующего научного реализма» [183, с. 115].

Тем не менее, «страшная» проза существует фрагментарно, воплощаясь в отдельных элементах сюжета, мотивике, приёмах, о чём свидетельствуют, например, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова или рассказ А. Платонова «Мусорный ветер» (1934) – сюрреалистическая история с мотивами оборотничества, сумасшествия, фигурой статуи, заключающей Зло. Неслучайно, кстати, В. Сорокин включил этот текст в антологию «Русский

жестокий рассказ». Повесть «Старуха» (1939) Д. Хармса – прямой потомок «петербургских готических повестей» Н. В. Гоголя и А. С. Пушкина. Главного героя преследует страшная старуха, поэтому большая часть произведения проходит в попытках избавиться от неё. Особый интерес представляет своеобразная вставка, усиливающая атмосферу ужаса, – воспоминания персонажа о безобразиях, которые творят ожившие покойники.

Обращение к готике вновь намечается в отечественной словесности лишь в 1970–80-х гг. Так, тесно связано с «готической» литературой творчество Ю. Мамлеева. Традиционные готические элементы в романе «Шатуны» органично соединяются с абсурдистской эстетикой, а в рассказах («Валюта», «В бане», «Свадьба», «Ёрема-дурак и Смерть» и т.д.) они синтезируются с сюрреалистическими и фольклорными мотивами и образами.

В 1970–80-х гг. неперенным атрибутом «готического» хронотопа становится фантастический элемент: двоемирие является обыденностью, а сверхъестественные существа находятся рядом с обычными людьми и не вызывают удивления. Показательна в этом контексте трилогия «Останкинские истории» В. Орлова: в романах «Альтист Данилов», «Шеврикука, или Любовь к привидению», «Аптекарь» демоны, домовые, ведьмы ведут жизнь обычных советских граждан, отличаясь лишь наличием особых способностей. Здесь же упомянем прозу Н. Катерли, к примеру, в повести «Червец» (1981) писательница сквозь призму «монструозного» представила абсурдное существование советского НИИ.

В современной словесности, не без влияния постмодернистской эстетики, готика окончательно превращается в набор формул и клише, которые в первую очередь, выступают как приёмы литературной игры и пародии: достаточно вспомнить эксплуатацию «вампирической» темы В. Пелевиным (дилогия о вампирах) или роман В. Сорокина «Пир» (2000), точнее, главу из него «Аварон», в которой «мистическая» составляющая является интертекстом и, как верно заметила Е. С. Биберган, отсылает к

роману «Мастер и Маргарита» М. Булгакова [61]. В этом контексте примечательно и творчество Л. Петрушевской. Писательница в большей степени опирается на фольклорные традиции, основным источником её рассказов («Песни восточных славян») является детская сказочная проза и народные былички, о чём свидетельствует наличие специфических топов (кладбище, стройка и т.п.).

Отечественная литература первых десятилетий XXI столетия характеризуется многообразием творческих практик, синтетическим характером большинства произведений, соединяющих в себе элементы различных жанров (антиутопии, научной фантастики, фэнтези, детектива и др.), синтезирующих натуралистические, готические и сюрреалистические мотивы и приемы. «Готический» канон трансформируется, нередко становясь полем пародии и игры.

Например, «Пищевблок» (2019) А. Иванова – пародия на соцреалистический роман, а также на роман «готический», в которой кровавая история вампиров «вписана» во вполне реалистический антураж будней советского пионерского лагеря «Буревестник». Кстати, пионерскую тему ранее эксплуатировал И. Масодов. В 2001 г. он представил трилогию «Мрак твоих глаз», «Тепло твоих рук» и «Сладость губ твоих нежных», повествующую о девочках-пионерках, которые сталкиваются с представителями того света, а также переживают череду жестоких событий. Произведения изобилуют жуткими и отвратительными картинами убийств, жертвоприношений и превращений. Элементы литературной готики воплощены и в прозе М. Елизарова: в «Библиотекаре» (2007) сюжетобразующую роль играют книги, которые являются связующим звеном и реальностей, и времён; в «Мультиках» (2010) это рамочная композиция, замкнутый хронотоп (камера в детской комнате милиции), мотивы галлюцинаций / сна / безумия; в «Земле» (2019) при помощи кладбищенского хронотопа полностью репрезентована тема смерти.

Таким образом, в заключение главы сделаем некоторые предварительные выводы относительно теоретико- и историко-литературных аспектов «русской» готики, ее развития и трансформации. На наш взгляд, в развитии отечественной «готической» традиции следует условно выделить четыре этапа.

Первый этап – рубеж XVIII–XIX вв., когда в русской прозе (Н. М. Карамзин и др.) под очевидным влиянием западных образцов фрагментарно проявляются характерные особенности «готической» словесности в жанре повести, которая сохраняет все элементы классического «готического» романа (замковый хронотоп, ярко выраженная фигура злодея, набор образов-символов, создающих гнетущую атмосферу). Второй этап – XIX столетие, когда в отечественной прозе синтезируются признаки европейской готики романтизм и русского фольклора. Ключевые мотивы новелл Гофмана воплощены у А. Погорельского («Лафертовская маковница»), М. Н. Загоскина («Концерт бесов»), В. Н. Олина («Станный бал»), В. Ф. Одоевского (цикл «Пёстрые сказки») и др. При этом отечественных прозаиков постромантической эпохи нельзя назвать «прямыми трансляторами» гофманианских идей, поскольку А. С. Пушкин обыгрывает «готические» штампы («Гробовщик»), Н. В. Гоголь обогащает мистические сюжеты элементами украинского фольклора («Вечера на хуторе близ Диканьки»), Н. Полевой («Блаженство безумия»), в отличие от немецкого романтика, воспринимает безумие не как недуг и проклятье, но как одну из форм обретения духовной свободы.

Третий этап – первая треть XX в. – время кардинального переосмысления канона, расцвета жанра русской «готической» новеллы, обладающей рядом специфических особенностей. Во-первых, в ней актуализируются и обновляются мотивы, характерные для романтической традиции (Л. Андреев «Он. Рассказ неизвестного»). Во-вторых, акцентируется внимание на физиологичности явлений, в результате чего ключевой эмоцией, на которую «работает» литературная готика, становится

отнюдь не страх, но отвращение (А. М. Ремизов «Жертва»). В-третьих, в произведениях появляется новый тип «готического» хронотопа – усадебный хронотоп (А. М. Ремизов «Жертва», Г. Чулков «Сестра», С. Городецкий «Страшная усадьба»). Наконец, русская «готическая» новелла является отражением целого ряда примет нового времени, среди которых: интерес к спиритизму (А. М. Ремизов «Чёртик», «Занофа»); желание оказаться по ту сторону реальности с помощью смертельно опасных методов (Н. Гумилёв «Путешествие в страну эфира»); многочисленные акты насилия и жестокости, совершаемые как индивидуумом (В. Брюсов «Теперь, когда я проснулся»), так и обществом (Ф. Сологуб «В толпе»); скептическое отношение к научно-техническому прогрессу (В. Брюсов «Восстание машин», «Студный бог»). Последнее позволяет усматривать в отечественной новеллистике начала XX в. обновление «готической» традиции, переход её, условно говоря, в качественно новое явление неоготики.

Четвертый этап – конец XX–начало XXI в. – в это время, с одной стороны, происходит фактически возрождение «готической» литературы в России и она становится частью литературы массовой (примером чего является хорошо известная серия «Готический роман» издательства «Терра»); с другой, в «серьёзной» литературе происходит трансформация «готического» канона, синтез готики с метафизическим реализмом, сюрреализмом (Ю. Мамлеев, О. Славникова), фольклорными мотивами (Л. Петрушевская, Т. Толстая); этот период отмечен также пародированием готики (В. Сорокин, В. Ерофеев, А. Иванов), постмодернистским прочтением хорошо известных «готических» сюжетов (В. Пелевин), появлением «русского хоррора» (М. Юденич, А. Старобинец).

2. Своеобразие преломления «готической» традиции в отечественной словесности конца XX в.

В силу хорошо известных идеологических и социокультурных причин традиция русской готики, фактически прерванная в период апофеоза литературы соцреализма, постепенно возобновляется во второй половине XX столетия, прежде всего в связи с развитием фантастической словесности, репрезентованной в многообразных разновидностях (от научной фантастики и метафизического реализма до фэнтези), а также актуализацией масскульта, апеллирующего к ключевым человеческим инстинктам и потаенным страхам. Соответственно, в этой главе мы рассмотрим специфику преломления «готической» традиции в русской прозе 1960–90-х гг., прежде всего в творчестве зачинателя отечественного метафизического реализма Ю. Мамлеева и стоящего у истоков современного городского фэнтези В. Орлова.

2.1. «Готические» сюжеты в произведениях Ю. Мамлеева

Общеизвестно, что Ю. Мамлеев – создатель литературной школы метафизического реализма. «Сверхзадача метафизики – раскрытие внутренних бездн, которые таятся в душе человека» [168, с. 3], – отмечал сам писатель. Характерными чертами литературы метафизического реализма традиционно называются сакральная фантастика, фантазмы, апокалиптические мотивы, философская и религиозная проблематики, затрагивающие вопросы жизни и смерти [234, с. 51], очевидно пересекающиеся со свойствами готики. Так, базовый набор приёмов, бытующих в прозе писателя, перечисляет Ю. Нагибин: «... у него много смертей, покойников, полупокойников, вурдалаков, всяческой нежити» [182, с. 9]. Причём Ю. Мамлеев скорее стремится вызвать шок у читателя, когда чувство ужаса растворяется в чувстве отвращения, порождаемого самим текстом.

«Шатуны» (1966) – роман о подмосковном жителе Фёodore Соннове,

который пытается исследовать душу человека, разрушая её телесную оболочку. Герой встречает на своём пути московских метафизиков, проповедующих новую религию «Я», которая должна дать новую веру и желаемое бессмертие. А. Дугин считает роман «тайным зеркалом шестидесятих» [97, с. 8] и, рассуждая об идее текста, отмечает: «Не образы, не слова и тем более не сюжет важны в “Шатунах”. Надо брать шире и подумать об основах современного мира <...>. У Мамлеева за видимым мракобесием явно проступает какая-то нагрузка, какой-то невероятно важный смысл, какая-то жуткая истинность» [97, с. 8].

При всем тяготении к метафизическому реализму писатель опирается здесь и на традицию «готического» романа. Так, уже с начала повествования нарратор погружает читателей в атмосферу таинственности и неопределённости: «Весной 196... года вечерняя электричка разрезала тьму подмосковных городков и лесов. В вагонах было светло и почти пусто <...> А в углу сидел он – Фёдор Соннов» [22, с. 11]. С первых строк произведения ничего не известно ни о главном герое, ни о том, откуда он возвращается. Только в беседе с убитым Григорием Фёдор Соннов рассказывает историю своей жизни и причину преступлений. Здесь же появляется показательный для метафизической литературы мотив пустоты, который в контексте «готической» традиции можно рассматривать как средство создания неизвестности, порождающей чувство страха. Пустота – один из главных образов произведения, начинаясь в «пустых» вагонах в начале повествования, она распространяется на весь художественный мир «Шатунов»: персонажи «глядят перед собой в пустоту» [22, с. 35], пустым становятся и мир, и люди, кишящие в нём. Пустоту хотят увидеть, она скрывает нечто важное, непознанное, например, души убитого Сонновым людей: «И стало казаться мне, что он в пустоте вокруг покойника витает... А иногда просто ничего не казалось... Но смотреть я стал на покойников этих всегда, словно в пустоту хотел доглядеться <...> на глазах видать, как человек в пустоту уходит» [22, с. 18]. Люди в мире Мамлеева опустошаются,

от бессмысленных поисков собственного никчемного бытия. Похожие мотивы наблюдаются и в малой прозе писателя. Например, в рассказе «Живое кладбище» (1999) Боря Кукушкин, бездомный Киса и вся «нежить» превращаются во «Всепоглощающую Бездну» [18, с. 225], где нет ничего, кроме неё самой. В «Новом рождении» (1999) душа Альфреда Маратова тоже стала пустотой, сначала трансформировавшись в чёрную тень, а затем и вовсе навсегда исчезнув. Все подобные образы и мотивы «работают» на создание атмосферы «страшного» и способствуют высвечиванию враждебной герою реальности.

Главный герой романа Фёдор Соннов – типичный герой-злодей, характерный для «готической» литературы, о чём свидетельствуют его многочисленные преступления. Он совершает серию чудовищных убийств, оправдывая свои поступки желанием познать извечную тайну смерти «эмпирическим» путём. Однако это стремление, зародившееся с раннего детства, уничтожает в нём человека, превращая в настоящего монстра. На мысль о «монструозности» персонажа наводит и его внешний облик: «Это был грузный мужчина около сорока лет, со странным, уходящим внутрь, тупо-сосредоточенным лицом. Выражение этого огромного, в извилинах и морщинах лица было зверско-отчужденное, погружённое в себя и тоже направленное на мир. Но направленное только в том смысле, что мира для обладателя этого лица словно не существовало» [22, с. 11].

Впрочем, остальные герои романа не составляют другую часть готической формулы, не являясь ни защитниками, ни жертвами. Фактически персонажи – не монстры, которых можно было бы сопоставить с существами из рассказа «Крутые встречи» (1999) («Один – урод с двумя головами <...> Второй оказался просто трупом <...> Третий был выходец из другого мира <...> Четвёртый – медведь» [18, с. 238]), однако их «монструозность» проявляется в алогичных и аморальных действиях. Коля постоянно насилует свою жену и убивает детей прямо внутри неё, Паша Красноухов убивает свою супругу из-за ревности, Клавушка Соннова и девочка Мила отличаются

странными сексуальными предпочтениями, Петя занимается самопоеданием, старушка Ипатьевна пьёт кошачью кровь, Пырь, Иоганн и Игорёк – изуверы-садисты и т.д. Писатель неслучайно опускает описания этих персонажей, которые могли бы обозначить их места в социуме. Социальные связи сведены к условным позициям «жены», «сестры», «соседа», «зятя» и т.п. Неопределённость профессии, возраста и других деталей создают некий абстрактный, унифицированный образ человеческого Зла.

«Метафизические интеллигенты» также не являются носителями положительных черт. Например, Анатолий Падов, подобно Фёдору Соннову, мучается вопросом о смерти, мечтая совершить настоящее преступление, Анна Барская стремится переступить грань миров, чтобы воссоединиться со своим кумиром, Извицкий – яркий пример нарциссизма, доведённого до крайности. К слову, Падов – интеллектуальный двойник Соннова, поэтому можно сказать, что Ю. Мамлеев обращается и к опыту романтиков. Однако в рассматриваемой «паре» тёмной стороной является сам Фёдор, Анатолий – лишь философское обрамление его кровожадных преступлений.

Напомним, что один из основных мотивов «готической» литературы – мотив смерти. Он пронизывает всё творчество Ю. Мамлеева, достаточно вспомнить рассказы «Смерть рядом с нами», «Живая смерть», «Гроб», «Валюта» и т.д. Роман «Шатуны» не стал в этом отношении исключением. В первую очередь, на наличие смерти в тексте указывает «говорящая» фамилия главного героя: Соннов, согласно одной из версий происхождения, образовано от некрестильного имени Сонный, связанное с языческим представлением славян о сне, который они отождествляли со смертью. Поэтому не случайно существуют поговорки: «Сонный, что мёртвый» (у русских), «Сон – наполовину смерть» (у сербов). В романе писатель изображает смерть как метафизическую категорию, раскрывающуюся в трёх ипостасях. Первая – смерть как реальная ситуация, показанная в запредельно оголённых моментах (смерть жертв Соннова); вторая – смерть как герой, и представляет данный образ главный персонаж произведения Фёдор («Но

смерть, и всё, что её окружало, по-прежнему царили в его душе. Вернее, смерть и была его душой») [22, с. 23]; третья – смерть как акт приобщения к высшему бытию / небытию (убийства Соннова с целью познать внутренний мир человека, его душу). Мамлеев отходит от привычного понимания смерти, характерного для «готического» канона, для него это образная доминанта, через которую он указывает на иную реальность. Смерть – способ постижения смысла жизни, ответ на вечные вопросы бытия.

Как было упомянуто в предыдущей главе, наличие страшного готического замка – ключевой признак литературы ужасов. У Мамлеева функциональную роль замка выполняет дом Сонновых, являющийся материализованным символом преступлений и грехов. Справедливо замечание В. Я. Проппа о сложности и двойственности хронотопа дома: с одной стороны это «жилище», а с другой – «гроб», поэтому «пребывание в доме» часто мыслится как «пребывание в царстве смерти», а сам дом становится знаком иного «потустороннего» мира [208, с. 38]. Описание дома Сонновых уже в начале романа погружает в мрачную, устрашающую атмосферу, воздействуя на читательское восприятие. («Дом, к которому подошёл Фёдор, стоял на окраине, в стороне, отгороженный от остального высоким забором, а от неба плотною железною крышею. Он делился на две большие половины; в каждой из них жила семья из простолюдинов; в доме было множество пристроек, закутков, полутёмных закоулков и человеческих нор; кроме того – огромный, уходящий вглубь, в землю, подпол») [22, с. 20]. Обратим внимание на местоположение дома главных героев: «стоял на окраине в стороне» [22, с. 20], что указывает на главный признак готического пространства – обособленность. Обособленность и отдаленность непосредственно связаны с мотивами стремления к запретным знаниям или поступками, таящими опасность.

На наш взгляд, «мрачный дом на окраине» можно назвать авторским топосом Ю. Мамлеева. Причём эту функцию может выполнять как избыток в лесу (что будем наблюдать позднее в рассказе «Свадьба»), так и

многоквартирный дом. Приведём несколько примеров из малой прозы. «За гулом фабрик, за туманом пыли и бензина приютилась Белокаменная улица. Четырёхэтажные коробки, слепые окна-глаза <...> Кузьминские жили в одном из таких домов. Чёрная пасть парадного выводила почему-то во двор; голый, одинокий, без единого деревца в нём» [18, с. 138] («Городские дни» (1999)); «Жил он на краю городка, в маленьком домике, а за огородом его и за банькою начиналось поле. А за полем – кладбище» [18, с. 201] («Ерёма-дурак и Смерть» (1993)); «Кукушкин, правда, считая себя довольно практичным, не все деньги вложил: на маленькую их часть купил развалюху на отшибе деревни, километрах сорока от Москвы» [18, с. 216] («Живое кладбище» (1999)).

Также автор продолжает традицию неоготических романов, в которых замок-дом как сюжетобразующий центр становится олицетворением самих персонажей. Так, дом Сонновых напоминает его обитателей как внешним обликом, так и интерьером («Они очутились в комнате, простой, довольно мещанской: горшочки с белыми цветами на подоконнике, акварельки, большая нелепая «мебель», пропитые потом стулья... Но всё это носило на себе какой-то занырливо-символический след, след какого-то угла, точно тайный дух отъединённости прошёл по этим простым, аляповатым вещам») [22, с. 21]. Внутренняя обстановка дома одновременно и характеризует его жителей, и служит средством создания ощущения страха. Это обычное, казалось бы, убранство оказывается суггестирующим, от мелких деталей интерьера исходит таинственная угроза, создаётся общая атмосфера разрушения и опустошения. Помещения, описываемые в романе, тёмные, с грязными стенами, комната всегда освещается не лампой, а свечами («Аннушка зажгла свечку. Осветился верхний угол комнаты, где опять был Достоевский» [22, с. 86]), на что особенно обращает внимание автор, воссоздавая типичную атмосферу полумрака в средневековой замке, кишасщем духами и привидениями.

Традиционно настоящее время в готическом романе неразрывно

связано с прошлым, однако в «Шатунах» Мамлеев вновь обращается к опыту неоготической литературы, в которой время неизмеримо, нелинейно и отличается субъективностью.

Принципиальную роль в развитии сюжета играет пейзаж. С одной стороны, он является непосредственным фоном изображаемых событий, того зла, которое совершают герои, с другой – олицетворением общества, человеческого ада. («Наконец свернул он в глухой лес. Деревья уже давно здесь росли без прежней стихии, одухотворённые: не то что они были обгажены блевотиной или бумагой, а просто изнутри светились мутным человеческим разложением и скорбью. Не травы уже это были, а обрезанные человеческие души») [22, с. 13].

Наличие сновидений является показательным для литературы ужасов, как говорилось ранее. В тексте Ю. Мамлеева этот мотив пронизывает практически всё повествование, однако функциональную роль снов выполняют галлюцинации и видения, что вполне соответствует традиции метафизического реализма, в контексте которой психика личности, её подсознание, бессознательное оказывает весьма существенное воздействие на поведение личности, её поступки и мотивацию («Извицкий глянул на мир: вдруг увидел себя, себя, идущего прямо из-за угла навстречу, чуть сгорбленного, с дрожащими руками, с распростертыми объятиями. Он ринулся, но понял, что он уже у себя. Видение исчезло, но мир словно был залит ясностью») [22, с. 83]. Напомним, что мотив галлюцинаций достаточно частотен для «готических» текстов начала XX столетия. Например, в «Путешествии в страну эфира» Н. Гумилёва герои намеренно переходили границу миров при помощи психотропного вещества.

Мотив убийства является одним из главных в произведении Мамлеева. Убийство здесь рассматривается на нескольких уровнях: непосредственные жестокие убийства людей, исполняемые главным персонажем («И так меня всё тянуло, тянуло, словно с каждым убийством загадку я разгадываю: кого убиваю, кого? ... <...> ... Может, я сказку убиваю, а суть ускользает? ... <...>

... Ну вот и стал я бродить по свету. Да так и не знаю, что делаю, до кого дотрагиваюсь, с кем говорю...») [22, с. 19], группой московских интеллигентов, наслаждающихся своими деяниями («Для чего вы убиваете?! Чего ищите?! – крикнув, спросил Фёдор – Ничего не ищем. – Как ничего не ищите?! – Мы получаем удовольствие... И ничего больше... Наслаждение») [22, с. 59]; духовное и психическое уничтожение персонажа: Андрей Никитич Христофоров как человек умирает от воздействия монстров, окружающих его, и наконец, самоубийство Петеньки, который занимался самопоеданием и не признавал другую пищу. Все убийства в романе имеют мотивацию – постижение потустороннего, проникновение в тайну души убиваемого.

Кроме того, Ю. Мамлеев трансформирует и традиционный для готики мотив веры. Религия в романе непосредственно связана с философией метафизики, персонажи верят в Абсолюта и «религию Я», объектом поклонения которой являются любовь и вера в самого себя, из чего вытекает принцип сверхчеловеческого нарциссизма. «Я хочу быть творцом самого себя, а не сотворённым; если Творец есть, то я хочу уничтожить эту зависимость, а не тупо быть по этому поводу от восторга» [22, с. 84], – говорит Падов. Все остальные персонажи по-разному хотят выразить патологическое желание закрепить себя в вечности. Из этого следует солипсическое отношение ко всему и отрицание того, что самим собой не является. Такая идея повлияла на создание самобытного мира романа. Интерпретация религиозной проблематики позволяет вписать роман «Шатуны» в контекст литературы постмодернизма, для которой был характерен плюрализм религиозных учений, отказ от принятия жёсткой мировоззренческой позиции, признание вариативности истины и путей её достижения.

Одним из признаков позднего готического романа является мотив превращения, изменение телесной оболочки, ставший основой современного боди-хоррора. В «Шатунах» он проявляется больше в духовном и

психическом планах, нежели в физическом. Андрей Никитич Христофоров – христианин, проповедующий нормы морали и пытающийся привести всех окружающих к истине, под воздействием «монстров» сходит с ума и начинает осознавать себя курицей. «А наутро, после сна, произошло что-то совсем несусветное и дикое; соскочил с постели в одном нижнем белье, Андрей Никитич заявил, что он умер и превратился в курицу...» [22, с. 72]. Единственный здравомыслящий персонаж, старающийся вырваться из ада, погибает. Здесь же отметим мотив безумия, приобретший патологическую форму, что характерно для текстов постмодернизма. Безумие у Мамлеева резко отличается от безумия, которое мы наблюдали в эпоху романтизма. В «Шатунах» это не способ ограничиться от внешнего мира и приобщиться к тайному знанию, а серьёзный недуг, необратимо ведущий к гибели.

К готической традиции Юрий Мамлеев обращается и в малой прозе. Причём от рассказа к рассказу категория «страшное» обретает всё более гротескные и абсурдные формы.

Например, произведение «Макромир» посвящено «необычно обычному» [20] необразованному молодому человеку Васе Жуткину, желающему прикоснуться к непознанной стороне бытия, а также оставить заметный след во Вселенной. При этом все его действия происходят в атмосфере мрачной и таинственной.

В тексте очевидны особенности метафизического реализма. Как утверждает А. В. Слобожанин, в ранних произведениях Мамлеева это философское направление только зарождается, поэтому его черты лишь единичны [234, с. 52] (напомним, что апогеем реализации философии метафизики является роман «Шатуны», проанализированный ранее). Так, в «Макромире» нет конкретного метафизического вопрошания, однако некоторые его компоненты выделить возможно. На теоретическом уровне – размышления персонажа о Боге: с одной стороны, он не верит в него, но с другой, ярко эмоционирует, думая о нём. Неслучайно автор подчёркивает, что отношение молодого человека к религии было «шизофреническим» [20].

На духовно-практическом уровне метафизика реализуется в особом представлении Васей Вселенной: она оказалась ему бескрайней сущностью, похожей на огромный блин. Персонаж не видел границ даже между своим миром и миром внешним: «он почему-то не различал события своей внутренней жизни от домов» [20]. В финале повествования подобная «странность» приводит его к гибели: Вася легко соглашается выпрыгнуть из окна на десятом этаже, так как он не понимает разницы между первым и десятым. Впрочем, безрассудный поступок не помогает ему оставить след в этом мире: «ему захотелось раскрыть рот и изо всех сил гаркнуть на всю вселенную, чтобы заглушить всеобщее равнодушие» [20].

На первый взгляд кажется, что герой не испытывает страха перед чем-то непознанным и мрачным. Как и герои «Шатунов», Вася играет с главным человеческим страхом – страхом смерти. Мы вновь наблюдаем трансформацию традиционного готического мотива. Насмешка молодого человека заключается в том, что перед шагом в вечность он надевает два пальто, «чтобы смягчить удар» [20], думая, что сможет обмануть смерть и спасти себя от гибели. Подвергается осмеянию и сам концепт «страшное»: Вася испытывает чувство страха ни перед кем и ни перед чем, кроме слонов. «Вообще надо сказать, что все тяжелое, особенное живое, Вася Жуткин не терпел. Поэтому больше всего на свете он боялся слонов. Один раз он даже сбежал из зоопарка в пивную, чтобы забыться» [20]. В последние минуты жизни он сталкивается со своим главным страхом лицом к лицу: «Сердце его словно остановилось: больше всего на свете Васю озадачивали слоны...» [20]. Страх перед неминуемой гибелью неожиданно сменился странной фобией.

Отсутствие у персонажа чувства неистового страха, присущего героям готических произведений, тесно связано с карнавализацией [53] (термин М. М. Бахтина). «Плясать же Вася Жуткин, напротив, любил. Плясал он на обыкновенном полу, всегда один, только для видимости вознося руки в воздухе. Прогуливался же после пляски он, наоборот, в парах и всегда молчком, тогда как в пляске любил спеть» [20]. Танцы, песни и смех –

ключевые концепты прозы Ю. Мамлеева. Например, в ранее рассмотренном романе герои периодически проводят время в нелепо-безумных беседах, диких плясках и надрывном хохоте. «Хохочу, хохочу, хохочу!» [18, с. 264] – произносит Вася Куролесов (персонаж рассказа «Бегун» (1999)), совершая полёты во Вселенной; «Выли, плясали, пели...» [18, с. 270] герои «Дороги в бездну» (1998), пытающиеся пересечь границу реальности и пообщаться с покойниками.

На наш взгляд, подобную репрезентацию смеха Мамлеев унаследовал у Л. Андреева. Напомним, что творчество писателя начала XX столетия можно считать продолжением готической традиции лишь отчасти: основой его произведений явились её отдельные элементы. Смех у Андреева неразрывно связан со смертью, разрушением как внутреннего мира человека («Большой шлем», «Ложь», «В подвале»), так и общества в целом («Красный смех»). «Это – крик, ритм, звук, крайняя степень чего-то катастрофического» [114, с. 74], – справедливо отмечает Л. Иезуитова. И у Андреева, и у Мамлеева неистовый смех указывает на невозможность противостоять враждебному и страшному миру. Смех персонажей – путь не к облегчению и очищению, а к смерти. Неслучайно весёлый нрав Васи Жуткина позволил ему без лишних размышлений сделать шаг в неизвестность. Смех у обоих прозаиков связан с ужасом, безумием и отчаянием.

По мнению, О. В. Якуниной, веселье персонажа Мамлеева – попытка заглушить постоянное состояние тревоги и душевной дисгармонии. «Это своего рода веселье наоборот, заслон от хтонического ужаса» [286, с. 175]. Таким образом, страх (и это не абсурдный страх перед слонами, а страх перед непознаваемой силой Вселенной), хоть и не явно, пронизывает всё повествование «Макромира», что позволяет считать рассказ частью отечественной готической литературы XX столетия.

На вселенский ужас указывает и ключевой топос произведения, вынесенный в заглавие. Писатель помещает своего персонажа не в дом, стоящий на окраине города, и не в заброшенную избу, а в целую Вселенную,

названную макромиром. Так жизнь обычного человека увеличивается до космических масштабов. Однако и здесь наблюдается парадокс. Существование Васи теряет всякий смысл, когда он оказывается в обществе других людей. Неслучайно в завязке автор делает акцент на том, что героя «больше всего смущало обилие людей. Они как бы вытягивали его из самого себя» [20]. Товарищи Жуткина обесценивают его жизнь. Показателен финальный эпизод: когда Вася прыгает из окна, Петю заботит не жизнь друга, а то, что он может проиграть бутылку водки. Даже после самоубийства молодого человека его приятели продолжают «отдыхать»: «Миша, Петя, Саша, посмотрев из окна на мертвого Васю, сели за стол. Но мы забыли про Гришу. Он спустился вниз, чтобы вызвать милиционера и прекратить это безобразие» [20]. Таким образом Ю. Мамлеев снова подчёркивает (как мы наблюдали в «Шатунах»), что современный ужас заключается не в сверхъестественном, а в реальном.

Рассказ «Макромир» не лишён формальных признаков литературной готики. Например, прозаик обращается к использованию «говорящей» фамилии. Правда, этот приём показателен скорее для пародий на готические произведения XVIII века. Достаточно вспомнить Т. Л. Пикока, который давал своим героям «страшные» имена (мистер Гибель и мистер Траур из сатирического романа «Аббатство кошмаров»), пытаясь максимально воссоздать «готический» антураж. Фамилия персонажа Мамлеева – Жуткин. С одной стороны, она создаёт рассказу мистическую канву, заранее настраивая читателя на то, что события будут вызывать чувства ужаса и отвращения; а с другой, отсылает к фрейдовскому концепту «жуткое». Одним из приёмов вызова жуткого эффекта З. Фрейд называл непреднамеренное возвращение, имеющее в качестве следствия ощущение беспомощности и зловещности. В «Макромире» таким возвращением является постоянное пребывание героя на тёмных улицах.

Ю. Мамлеев обращается и к художественным особенностям неоготики. Как известно, одна из ключевых её черт – внимание к деталям, которые

выстраиваются в особый план и дополняют основное повествование. В рассказе таковой деталью является пальто главного персонажа.

Пальто в тексте появляется дважды. Впервые герой предстаёт в нём в начале повествования. Причём писатель характеризует своего персонажа как молодого человека в «грязненько-коричневом пальтеце» [20]. При помощи уменьшительно-ласкательных суффиксов Мамлеев демонстрирует пренебрежительное отношение к герою, показывает всю его ничтожность. Во второй раз Вася появляется в пальто уже во время совершения самоубийства. Таким образом, пальто оказывается на герое, когда он находится в пограничных состояниях. В пальто молодой человек танцует и поёт, пробегая по тёмным улицам, и в этом же пальто (даже в двух) решает выпрыгнуть из окна десятого этажа. К слову, символическое значение этот элемент одежды получает не только у Ю. Мамлеева. В одном из рассказов Л. Петрушевской пальто представляет собой атрибут волшебства, позволяющий героине перемещаться вне времени и вне пространства. «Макромир» лишён элементов фантастики, тем не менее функция пальто раскрывается на трансцендентном уровне.

В контексте синтеза готики, неоготики и фольклорных мотивов не менее примечателен рассказ «В бане». Здесь обрисован «чернушный быт», аморальное поведение героев, подчёркнутый физиологизм – всё это вписывает рассказ в неонатуралистическую традицию конца XX столетия. Однако Ю. Мамлеев идёт дальше своих современников: типичные обстоятельства у писателя основаны на гротеске и доведены до абсурда, что позволяет представить наиболее полную картину человеческого ада.

Прежде всего показательно название произведения. Ю. Мамлеев использует поэтику заглавия народных быличек (ср.: «В селе Новикове», «Недалеко от Тагая», «В лесу» и т.п.), вынося в название топос, в котором будут происходить основные события. Сюжет рассказа разворачивается именно «в общественной бане № 666, по Сиротинскому переулку» [18, с. 146]. Как известно, число «666» – символ присутствия дьявола,

потусторонней силы, что наиболее показательно для литературы ужасов и кинематографа (Например, число «666» у главного героя под волосами в фильме «Омен»; ребёнок Розмари в одноимённом романе А. Левина рождается 28 июня 1966 года (6/66) и т.п.), однако у Мамлеева, так называемое, «число Апокалипсического зверя» не является символическим. Использование автором числа «666» лишь создаёт напряжение, погружая читателя в атмосферу ожидания событий, нарушающих привычный порядок, которое быстро рассеивается в связи с развитием бытового сюжета. Кстати, мистическую канву рассказу создают соответствующие тематике лексемы, употребляемые в речи персонажей («бес», «Сатана», «страшный суд»), но они не несут сюжетообразующей функции, являясь лишь средством суггестии.

Отметим, что действие рассказа происходит ночью, но это не сакральное время, когда пробуждается нечистая сила, о чём повествуют страшилки или былички, а обычное, бытовое, связанное с несанкционированным использованием нерабочего времени бани. «Папаша, предоставь, – позвонил однажды вечером Витенька своему отцу на работу. Коноплянников знал, что такое “предоставь”: это означало, что баня после закрытия должна быть использована – на время – для удовольствий сына, его близкого друга Сашки и их полуобщей толстой и старомодной подружки Катеньки. Одним словом, для оргии» [18, с. 146].

Баня в рассказе Мамлеева является интерпретацией замкнутого готического топоса, в котором проявляется истинная сущность «падшего мира». К тому же автор наделяет пространство бани антропоморфными чертами: «друзья скрылись в парадной пасти баньки» [18, с. 147].

Формируя классический «готический» топос, Мамлеев сохраняет и реализуемый в нём «готический» мотив греха. С одной стороны, это нетрадиционные сексуальные отношения, оргия трёх друзей, которая представлена писателем гротескно: «Сначала, естественно, взялись за эротику. Витя даже упал со спины Катеньки и больно ударился головой о

каменный пол. Кончив, Саша и Катенька полулежали на скамье, а Витя сидел против них на табуретке и раскупоривал бутылку. Пот стекал с его члена» [18, с. 147]. Подобный эротизм вызывает лишь отвращение. С другой стороны, мотив греха раскрывается в последующей беседе Вити и Саши об абортах их подруги Катеньки. Фольклорное пространство бани тем самым обретает метафизический статус: оно служит местом философских рассуждений о детоубийстве («Катенька, а, Катенька, у вас было много выкидышей?! <...> знаете ли вы, голубушка моя <...>, что душа убитого ребенка не всегда сразу отстает от матери и очень часто – вместе со всеми своими оболочками – надолго присасывается к телу родительницы. На астральном плане») [18, с. 148]. Заметим, что разговор друзей представлен Мамлеевым в духе сюрреализма, о чём свидетельствуют абсурдные высказывания одного из персонажей: «...А я бы на вашем месте согласился таскать на себе сотни две таких душ-присосок, чем породить, а потом кормить одного такого паразита. Я бы прыгал с такими присосками с вышки, как спортсмен. Да я бы сделался космонавтом! Оригиналом, в конце концов! Шостаковичем!» [18, с. 149]. Здесь можно говорить о литературных переключках с топосом бани как языческим образом Ада у Достоевского. Несмотря на пренебрежительное отношение к умершему ребёнку («присоску»), абсурдность размышлений, беседа «зверофилософов» включает в себе острую социальную проблему: «А сколько нервов стоит воспитать такого появившегося паразита?! Ведь в наших условиях – это черт знает что, свержад» [18, с. 148]. Бедственное материальное положение большей части населения вынуждало женщин делать аборты, толкало их на совершение детоубийства.

Напомним, что мотив превращения у Мамлеева – не изменение физической оболочки, а утрата человеческого статуса (что мы наблюдали в романе «Шатуны»). Однако в рассказе «В бане» автор уже в завязке даёт понять, что ночью к бане подошли «три весело хихикающих в такт своим задницам существа» [18, с. 147], подчёркивая нечеловеческую сущность героев, которая окончательно раскроется в их философской беседе. Фраза

«Себя, себя любить надо!» [18, с. 148] демонстрирует эгоцентричность персонажей, несмотря на ничтожность их существования. Окончательная метаморфоза ночных посетителей происходит при выходе из бани. Если автор в начале повествования называл их по именам, то в развязке «зверофилософы» теряют даже свою половую принадлежность, становясь бесполом «оно»: «...Часа через полтора три вдребезги пьяных существа, хватая руками темноту, выскакивали из баньки. На одном промокло пальто. Другое потеряло шапку. Третье было босиком» [18, с. 150]. Кстати говоря, категория «оно» в творчестве Мамлеева, на наш взгляд, достигает апогея в одноимённом рассказе (1999): «Оно было большое, странное и мало походившее на человека» [18, с. 184]. Сам герой считает себя мужчиной, однако фактически его поведение не укладывается не только в рамки какого-либо пола, но и в рамки категории «человеческое» в целом. Бессмысленное существование, отвратительные сексуальные связи, безумный хохот, тяга к потустороннему и дьявольскому – все черты мамлеевских героев объединяются в «нём». В финале повествования герой трансформируется в нечто огненное, более того, ему видится, что все люди «превращаются в маленькие огненные облачка» [18, с. 188]. Очевидно, что таким образом писатель вновь акцентирует внимание на том, что человеческий ад действительно существует, и он намного реальнее, чем кажется.

Отметим, что здесь Мамлеев вновь обращается к опыту отечественных прозаиков начала XX столетия (Л. Андреева, Ф. Сологуба), заключающемуся в изображении деперсонализации при помощи метаморфозы телесной оболочки, более того, превращения её в бесформенную массу. Причём у того же Андреева разрушение тела представлено масштабно, оно демонстрирует кризис общества, обращает внимание на ужасы войны и насилие в целом. Солдаты, «как змеи <...> обвивались проволокой <...> обрывались в глубокие воронкообразные ямы и повисали животами на острых кольях, дергаясь и танцуя, как игрушечные паяцы» [2, с. 13], – читаем в «Красном смехе». Мамлеев, в свою очередь, идёт от частного к общему, показывая

«человеческий ад» через телесные метаморфозы маргинальных единиц общества.

Ключевую роль в раскрытии образов Вити и его друзей играет песня, звучащая в финале, представляющая собой переосмысление отрывка стихотворения Б. Окуджавы «Гори, огонь, гори». Сравним: «Прожить лета б дотла, / там пускай ведут / за все твои дела / на самый страшный суд...» [23, с. 161] у Окуджавы – «Прожить бы жизнь до дна...» [18, с. 150] с аналогичным продолжением у Мамлеева. Трансформация именно первой строчки не случайна, в ней заключена основная мысль не только рассказа «В бане», но и рубежной литературы в целом. Можно утверждать, что Ю. Мамлеев здесь продолжает традицию М. Горького: дно – психологическая могила, пустота, тупиковое душевное и материальное состояние, выход из которого найти крайне сложно. Но в отличие от горьковских героев, персонажи Мамлеева наслаждаются своим положением, стремясь дойти до еще большего дна как в духовном, так и в физическом плане. И вновь среди нагромождённых абсурдных картин возникает мощный социальный подтекст, иллюстрирующий реальную ситуацию в России предперестроечного периода. В этом отношении примечателен ещё один топос, раскрывающийся в описании Коноплянникова, отца Вити, обожающего «мокрых кошек, дыру у себя в потолке и сына Витю» [18, с. 149]. Пространство «дыры в потолке» [18, с. 149] не получает сюжетного раскрытия в тексте, но сохраняет сильную смысловую нагрузку. «Дыра в потолке» [18, с. 149] нарушает замкнутое готическое пространство, давая обитателям надежду вырваться из него. Неслучайно Коноплянников «обожает дыру в потолке» [18, с. 149], герой верит в светлое будущее и возможность подняться со дна, на котором находится он и его окружение.

Очевидно, что образ отца Вити противопоставлен образам аморального сына и его друзей. На первый взгляд, можно утверждать, что Мамлеев сохраняет традиционную для готической литературы систему персонажей с разделением их на положительных и отрицательных. Однако в финале

рассказа уточняется сказанная невзначай реплика о том, что Коноплянников «обожает мокрых кошек...» [18, с. 149], она реализуется на гастрономическом уровне: «А вскоре за ними из двери баньки юркнула фигура старика Коноплянникова. Бессмысленно озираясь, он ел голову мокрой кошки» [18, с. 149]. Тем самым автор вновь возвращается к поэтике народной страшилки, но возникшие страх и отвращение снимает ироническое пояснение: «Это был его способ прожигания жизни» [18, с. 149]. Таким образом, в рассказе нет противопоставления героев по отношению их к добру/злу, каждый герой мамлеевской прозы по-своему извращён и странен.

О. В. Якунина, как было сказано ранее, считает сквозным в прозе Ю. Мамлеева мотив «странного веселья» [286, с. 87], который не только подчёркивает абсурдность происходящего, но и даёт рациональное объяснение страшному сюжету, что наиболее характерно для народной сказочной прозы (быличек, бывальщин, страшилок, городских легенд и т.п.). Этот мотив наблюдаем и в рассказе «В бане» (пьянство и оргия «зверофилософов»), однако наиболее яркое воплощение он получает в произведении «Свадьба».

По сюжету свадьба Семёна Петровича, страдающего неизлечимым «раком полового члена» [21], и Ирины Васильевны неожиданно обрывается внезапной смертью жениха во время празднования. В завязке истории, во-первых, формируется традиционное для готического романа окутанное мистикой пространство текста, а во-вторых, начинает развиваться ключевая для литературы ужасов тема смерти.

Однако иррациональным оказывается не смерть мужчины на собственной свадьбе, а продолжение веселья при покойнике. Причём желание продолжать праздник объясняется расположением так называемого «банкетного зала»: в доме посреди леса, являющимся воплощением готического пространства. На сходство со средневековым замком указывает его мрачность, чёрные окна, местонахождение «за городом, на отшибе» [21].

Кроме того, довольно трудно определить настоящий размер дома: несмотря на то, что гости не раз называют его «домишко» [21], и это позволяет представить маленький дом в лесу, он вмещает в себя большое число людей, способных свободно перемещаться в нём и веселиться. Не менее существенную роль в пространственной структуре играет топос леса, выполняющий в рассказе несколько сюжетных функций. Во-первых, он выступает в роли мрачного пейзажа, усиливающего ощущение ужаса; во-вторых, лес – пространство «того света», неслучайно странно одетый («На пороге стоял огромный, недоступного роста мужчина в тулупе, хотя на улице стояло лето» [21]), таинственный незнакомец под крики птицы приходит именно оттуда, называя себя «лесником». Забегая вперёд, скажем, что с его образом будет связана мистическая линия сюжета, в финале так и останется загадкой: что это был за человек, и человек ли это.

В творчестве Ю. Мамлеева, как известно, практически неразделимы такие понятия, как жизнь/смерть, реальное/ирреальное, радость/горе и т.п., эти категории перетекают друг в друга, создавая неестественные, гротескные и абсурдные ситуации. Так, возвращаясь к теме смерти, отметим, что рассказ отличается карнавальным тоном игры с миром «того света» и профанацией святого, тем самым стирается граница между горем и весельем. Фамильярное отношение к смерти и покойнику выражается в репликах невесты и гостей свадьбы: «Антон предложил вынести Семена Петровича во двор, но его никто не поддержал. Кому охота такого тащить! <...> Мне мертвые женихи не нужны, я не монашка какая-нибудь...» [21] и т.п.

Как и в классическом готическом пространстве, у Мамлеева на свадебном пиршестве появляются призраки, однако вновь стирается граница между реальным и потусторонним: сложно понять, призраки это или люди. Таковыми в рассказе являются загадочный двойник одного из гостей: «Николай, школьный приятель Иры, обнимался с девушкой, до странности похожей на него, как будто она была его двойник, но только в женском виде» [21], «девушка с золотыми волосами, нечеловеческой красоты, которую

раньше почему-то никто не замечал» [21], а также лесник, в облике которого было что-то демоническое: «Страшен не только своей формой и ростом, взглядом - темным, пригвождающим, а еще более страшен – духом» [21].

Особым образом, по-мамлеевски, представлен и мотив страха. Участники свадебного пира боятся абстрактной смерти, что выражается в разговорах о загробном мире («Продолжаем свадьбу. Девчаты, ребята! Пьем за счастье! Чтоб и на том свету нам быть счастливыми! Чтой-то вы тот свет все время поминаете, – пискнула старушка Анатольевна») [21], напряжении при появлении лесника и явном желании «быть живыми». Герои неоднократно повторяют ключевую фразу: «Жить хочется» [21]. Однако страх перед потусторонним не заставляет их уважительно отнестись к покойному и прекратить веселье.

Текст Ю. Мамлеева в какой-то степени можно соотнести с рассказом Ф. М. Достоевского «Бобок», где разворачивается фантастический сюжет об оживших в могилах мертвецах. Также в «Свадьбе» можно выделить аллюзию к сюжетам романтических баллад, повествующих о любви к умершему жениху. Кроме того, рассказ Мамлеева – некая пародия на «Пир во время чумы» А. С. Пушкина: люди бросают вызов смерти и продолжают рядом с ней веселье, при этом они предстают не мужественными личностями, утверждающими свое человеческое достоинство, а существами с мёртвой душой, которых ничего не заботит.

Подчеркнём, что в рассказе репрезентуется как физическая, так и метафизическая смерть, заключающаяся в отказе от общечеловеческих ценностей и обращению к низшим свойствам человеческой натуры (похоти, злу, жадности и т.д.). Все персонажи «Свадьбы» мертвы изначально. Ситуация «смерти при жизни» ярче всего представлена в образе Семёна Петровича. Неизлечимая болезнь убивает в нём возможность продолжить свой род, поэтому он умирает задолго до трагедии на свадьбе. На «смертельную жизнь» обречена и вдова героя, выбравшая в качестве жениха неизвестное существо, пришедшее из леса.

Отметим, что проанализированные ранее тексты малой прозы созданы автором в так называемый «русский» период творчества. В них Ю. Мамлеев акцентирует внимание на древних архетипах и фольклорных представлениях о Жизни и Смерти. В «американских» же рассказах он возвращается к метафизическому реализму. Здесь готическое мышление смещается в сторону «отвратительного». Так писатель показывает разложение человека на физическом и духовном уровнях. Главная причина чудовищной смерти и морального угасания героев заключается в желании стать богаче (наиболее ярко это проиллюстрировано в рассказе «Отражение»). Кстати, сам Ю. Мамлеев в одном из интервью подчеркнул, что во время пребывания в США к нему пришло понимание того, что в обществе есть две силы, которые постоянно борются между собой: Дух и Деньги. «Меня это сильно поразило, потому что такое уравнивание этих сил встречается в первый раз. Раньше говорили: Дух и Зло, Дух и Страсть, на худой конец – Дух и Власть. Но так, чтобы презренный металл уравновесить с Духом – это впервые в мире» [99].

Так, Кэрол – герой одноимённого рассказа – обитает в трущобах Города Мечты, называя своё жильё «дырой» или «норой» [19]. За годы существования в «дыре» он потерял разум, память и даже половую принадлежность. Ранее мы уже наблюдали за тем, как люди постепенно превращались в некое «оно» («зверофилософы» [18, с. 148] из рассказа «В бане»). Однако здесь «бесполость» достигает своего апогея, не только автор называет персонажа «оно», но и сам герой ощущает себя средним полом: «Кэрол никогда не считал себя женщиной, потому думал о себе в среднем роде» [19]. В финале произведения Кэрол, разочаровавшись в земной жизни, умирает, тем самым переходя в новую для себя реальность.

Вновь категория страха неочевидна. Автор намеренно скрывает истинный ужас нагромождением тошнотворных и абсурдных картин. «Один раз, когда увидел человека, лежащего в луже кровавой мочи, и моча внутренне сияла над его головой. Кэрол и сам понимал, почему это ему так

радостно. Второй раз он познал радость, когда поцеловал кошку. На самом деле это вовсе была не кошка. На него смотрели два странных глаза, словно вознесенные в музыку сфер глаза селедки. И он поцеловал эти глаза» [24]. Писатель ставит знак равенства между «жутким» и «отвратительным». Тем не менее за странными образами скрывается настоящий ужас – ужас экзистенциальный. Этим и обоснованы абсурдные ситуации, реализующие принцип «поточности» бытия и сознания.

Отдельного внимания заслуживает телесность. Тело главного героя подвергается трансформации: «Иногда он чувствовал, например, что на его голове вместо двух ушей вырастает два члена, огромных, длинных и всеобъемлющих. По особо уловимым движениям этих членов можно было предсказывать, как говорят, будущее» [19]. Мамлеев синтезирует метафизическую проблематику с мотивами литературы ужасов, в частности, уже упоминавшегося боди-хоррора (вспомним «Франкенштейна» М. Шелли, «Реаниматора» Г. Лавкрафта, «Превращение» Ф. Кафки). Однако Кэрл меняется лишь в своём сознании, внешне оставаясь человеком. Бесполость и метаморфозы тела героя отсылают к фрейдовской трактовке бессознательного. «При трансформации тела индивидуум переходит из «сознания» к «бессознательному» – инстинкты становятся руководящим аспектом всей деятельности» [257, с. 257]. Существование персонажа Мамлеева как раз сводится к осуществлению инстинктов, разум возвращается к нему только после смерти.

В «Кэрл», как и в других рассказах «Американского цикла», появляется новый топос, называемый некоторыми исследователями творчества Мамлеева «задворкой жизни» [19]. В анализируемом произведении такими «задворками» являются трущобы («дыра») и кладбище.

Вспомним, что в других текстах «дыра» метафорически выражала возможность вырваться из человеческого ада (герой рассказа «В бане» обожал «дыру в потолке», так как через неё можно было увидеть небо и звёзды). В этом же случае топос дыры символизирует полную деградацию

человека, его нахождение на дне. Однако для самого персонажа его дыра – место укрытия от внешнего мира, «чёрного стального круга» [19]. «Когда он выходил наружу, то понимал, что погиб навек, проклят, погружен в геенну огненную, как и этот всежуткий Город Мечты <...> Он любил прятаться от него в своей норе. Там он находил вонь, крыс, тараканов и иное бытие» [19]. Таким образом, опираясь на хронотоп классического готического романа, можно утверждать, что рецепцией средневекового замка теперь является целый мир, который, словно кольцо, сжимает человека, загоняя его в угол.

Оказываясь в могиле, Кэрол понимает, что в его бытии начался новый этап. Вновь мы отмечаем «мамлеевское» понимание смерти: смерть – переход в иную реальность, обретение новой оболочки: «он погиб навсегда и скоро его сознание трансформируется, так же как трансформировалось его тело» [19].

Подчеркнём, что описания могильного топоса (который берёт своё начало в сентиментальной прозе) у Мамлеева и у авторов русских готических повестей XVIII века стилистически отличаются. Например, Н. М. Карамзин в «Бедной Лизе» наделяет могилу девушки разными художественными деталями: «её погребли близ пруда, под мрачным дубом, и поставили деревянный крест на её могиле, я тут часто сижу в задумчивости, надо мной шумят листья» [15, с. 58]. Дальнейшее развитие могильный топос получает у последователей Карамзина. Изображение презренной и забытой могилы героини, совершившей роковую ошибку, формирует идейную концепцию в повести Н. П. Брусилова. «Гордые памятники покрывают иногда трупы злодеев, горсть земли скрыла добродетельную женщину, страстную любовницу, нежную дочь, и место, где она лежит, забыто и презрено» [4, с. 26]. Мамлеев, в свою очередь, ограничивается уточнением о том, что Кэрол похоронили в «братской могиле для бедных» [19]. Впрочем, отчасти писатель следует традиции: могила персонажа тоже является отражением его земного бытия. Кэрол был никем: ни мужчиной, ни женщиной, он ничем не занимался, разве что «мечтал», «чувствовал» и «хохотал», поэтому и был

погребён в безымянной могиле.

Однако, с другой стороны, могильный топос автор рассматривает как место обретения новой жизни. Конечно, эта сюжетная коллизия давно стала популярной и в литературных хоррорах, и в фильмах ужасов, где персонаж восстаёт из могилы. Мамлеев снова наделяет пространство философским смыслом: его персонаж умер, но он обязательно вернётся с того света, только не физически, а метафизически.

Некоторые исследователи (например, Г. Л. Нефагина) соотносят творчество Мамлеева с традицией сюрреализма. Это неслучайно, так как писатель является создателем фантазмагорических и сюрреалистических миров, совершенно особого «метафизического» пространства, в котором действуют персонажи реального и потустороннего миров. В его произведениях пересекаются реальное и ирреальное, сон и явь, жизнь и смерть.

Показательным произведением в этом контексте становится рассказ «Валюта. С одной стороны, он отражает в гротескно-абсурдном ключе социальные стороны России в 90-е годы; с другой – сближает бытовое и мистическое, в результате чего рождается «чувство ужаса и страха перед непознанным и в принципе непознаваемым» [273, с. 311]. Представители сюрреализма (и в этом смысле сюрреализм сближается с «метафизическим реализмом») ставили перед собой цель разоблачить существующий уклад жизни, культурные нормы и эстетические принципы.

В своём рассказе Ю. Мамлеев ярко и гиперболизировано изобразил экономический кризис постперестроечной России, при этом основной мотив произведения выражен уже в самом начале повествования: «Шёл 1994-й год. Зарплату в этом небольшом, но шумном учреждении выдавали гробами» [18, с. 227]. Причём для изображения реальной действительности писатель использовал принцип «остранения» [160, стлб. 785] (термин В. Б. Шкловского), что в целом характерно для мамлеевской прозы. Вполне реальная ситуация в России первой половины 90-х (в связи с экономическим

кризисом, как известно, на многих предприятиях зарплату сотрудникам выдавали не деньгами, но производимой продукцией) абсурдно заостряется, когда эквивалентом зарплаты становятся гробы. Прозаик изображает провинциальный мир «маленького» человека – мрачный, обыденный, в котором люди лишены сочувствия и сострадания, где каждый сам по себе, где сын не учится, «сам добывает пропитание», грубит матери, все употребляют брань и обценную лексику; главная радость у отца и сына Сучковых – выпить: «Сухо распrostившись с Анисьей, Сучков (сын еще раньше убежал) с мешком за спиной направился к себе. По дороге выпил...» [18, с. 232].

Вместе с тем, делая ключевым образом рассказа гроб, прозаик формирует мистическое пространство текста. И здесь подчеркнем, что писатель создает совершенно особый мир, в котором мистическое, сюрреалистическое, потустороннее взаимозаменяемо с действительным, обыденным, грань между ними стирается. Не случайно гробы в рассказе, являющиеся, в принципе, атрибутом смерти, символом перехода человека в иной, находящийся вне пределов рационального понимания и объяснения, мир, превращаются в «валюту» – в то, на что можно купить абсолютно все: «Это же валюта. Раз вместо зарплаты. К тому ж международная! Везде ведь умирают – на всем земном шаре» [18, с. 229].

Таким образом, несмотря на внешнюю реалистичность и правдоподобность начала повествования (маркером чего служат, как мы указали, точное место и время действия: «Шел 1994 год» [18, с. 227]), в нём уже присутствует мистический подтекст. Забегая вперед, отметим, что развитие мистического плана текста будет связано далее в рассказе с развитием мотива смерти, с появлением мертвеца, а также признаками приближающейся катастрофы: обостренное ощущение Соней одиночества (маркируют его отсутствие в доме кошки, которое констатируется дважды, неожиданное исчезновение Игоря) и «глобального беспокойства» порождает мысль «Хоть не живи» [18, с. 228], которая тут же отвергается, но позже

мистическим образом будет реализована – фраза, произнесенная Соней как бы случайно, обретает «материальность» и воплощается в жизнь.

Как мы уже отмечали, основной способ создания сюрреалистического текста – автоматическое письмо, которое заключается в бессвязности и неожиданности, проявляющихся в алогизме, употреблении троп из разных смысловых рядов, здесь содержание практически уходит на второй план, уступая место чувствам и эмоциям повествователя. У Мамлеева примерами бессознательного потока мысли могут служить своеобразные метафоры и эпитеты: «зоркий пожилой мастер своего дела Мусыгин» [18, с. 228]; «юркая энергичная девушка-коротышка» [18, с. 230]; «чайники толпятся у стены, словно пингвины» [18, с. 229]; «мать, как медведица, ревела» [18, с. 229] и т.д.

Другой сюрреалистический приём – это создание более или менее связных, но загадочных по своему существу картин, содержащих нечто противоестественное, абсурдное или причудливое. В рассказе «Валюта» такой эффект создаётся за счёт фигурирования на протяжении всего текста гроба, с которым связана основная сюжетная линия. Если главные герои не понимают, что делать с гробами, то Солнцевы оказываются весьма изобретательными: «“Гробов полно!” – передразнил Сучков. – Без тебя знаю. Но они их приспособили. Вся квартира в гробах, и все пристроены – по делу. Даже корытника своего порой в гробу купают, говорят, что это, дескать, для дитя полезно. Может и наш приспособят. Один у них гроб – как журнальный столик, другой – для грязного белья, третий почему-то к потолку привесили, говорят: красиво» [18, с. 234]. Солнцевы приспособливают гробы под ежедневные бытовые нужды, в связи с чем возникает нагромождение сюрреалистической образности: гроб-стол, гроб-кровать, гроб-корыто для купания «корытника» (ребенка) и т.д. Характерен интерес сюрреализма к безумию, тёмной стороне жизни и всему таинственному, что, безусловно, роднит его с фантастикой. Жан-Поль Клебер определяет «фантастическое» следующим образом: «Фантастическое безусловно является прежде всего

жанром... в котором сюрреалисты черпали свой источник вдохновения» [293, с. 241]. В сюрреалистическом мире рассказа «Валюта» показательными фантастическими эпизодами являются, во-первых, приезд загадочного старика-мертвеца, во-вторых, описания мистического страха перед смертью, в-третьих, финал рассказа, в котором герои таинственным образом исчезают («Супруги Сучковы исчезли навсегда» [18, с. 237]).

Старичок появляется в доме Сучковых неожиданно, поздним вечером, когда в душе Сони нарастает необъяснимая тревога, куда-то пропадает кошка, и «темнеет уже»: «Из-за спины Мусыгина появился невзрачный старичок, рваненький, лохматенький, совсем какой-то изношенный, потёртый, весь в пятнах» [18, с. 236]. Первоначально он кажется персонажам «чудным», жалким, вид его скорее фарсовый, что вызывает у Сони смех. Однако облик его меняется буквально на глазах: «Старик вдруг бросил на него [Бориса Порфирьевича] взгляд из-под нависших седых бровей, сырой, далёкий и жутковатый. И вдруг сам стал какой-то тайный...» [18, с. 237]. На вопрос хозяев дома, откуда он явился, старик недвусмысленно отвечает: «Из того гроба я. Мой это гроб. Я его с собой заберу. Чужие гробы не надо трогать! – жестко проговорил он и, взглянув на супругов, помахал большим черным пальцем. Палец был живее его головы» [18, с. 237]. В контексте этой сцены не только само появление поздним вечером, но и эпитеты «изношенный» и «весь в пятнах», характеризующие внешность ночного гостя, приобретают принципиально иной – отнюдь не фарсовый – смысл: они маркируют не просто его неряшливый вид, но четко указывают, кто он (мертвец, покрытый трупными пятнами) и откуда («тот свет»). Мрачный, недобрый взгляд старичка, безусловно, ассоциируется с могилой, иным миром, который вселяет ужас в живых людей. «Тайный» старичок уже не выглядит «безобидным», но обретает зловещие, мистические очертания; благодаря его образу в сюжетное разворачивание вводится мотив смерти, реализация которого отчасти сходна с фольклорными рассказами о мертвецах.

Весьма примечателен иррациональный, мистический страх персонажей рассказа не только перед смертью, но и перед всем тем, что способно к смерти приблизить, и это – часть той обыденной жизни, в которой существуют мамлеевские герои. Страх смерти вновь отсылает к фольклорным поверьям, отражает коллективное бессознательное и порождает многочисленные запреты, которые герои в обыденной жизни должны соблюдать: нельзя провоцировать появление нечистой силы, всеу говорить о Боге (небе) и т.д. Однако Сучков нарушает табу, что и приводит к появлению покойника: «Сучков подошел к гробу и стал его обнюхивать и проверять. Даже выстукивать. Не стучи – черт придет, – испугалась Соня» [18, с. 235]. У Сони же «подозрительный» гроб изначально вызывает животный страх: она не подходит к нему, но «показывает на него глазами», утверждает, что он пахнет не просто покойником, но «мужским трупом». При этом, заметим, прозаик на протяжении всего повествования сочетает реальное/ирреальное, таинственное/объяснимое, обытовляя мистические события. К примеру, Сучковы, испытывающие страх перед абстрактной смертью, вполне спокойно относятся к смерти деда Мрачковых. Они совершенно не испытывают сочувствия к чужому горю и продолжают решать собственные проблемы – Борис, быстро откликнувшись на предложение Сони «сбагрить» Мрачковым «плохой» гроб, поскольку те «бедные», «нормальный» гроб купить не смогут, меняет «ношенный» гроб на чайники у вдовы покойного. Примечательна сцена визита Сучкова в дом Мрачковых (фамилия, кстати, весьма показательная: она образована от слова «мрак» и олицетворяет безрадостное, мрачное, беспросветное, полунищенское бытие этой семьи). Герой не высказывает соболезнования семье покойного, но непосредственно с порога объявляет о «выгодном» деле, ради которого он явился: «Дед-то помер, Анисья! Ну вот, я с помощью к тебе. Хороший гроб по дешевке отдам! ...бери, не задерживайся» [18, с. 234].

Мамлеев оставляет финал рассказа открытым, предлагая читателям самим подумать над таинственным исчезновением супругов Сучковых:

«Наутро Игорь, трезвый, пришел домой. Дома не оказалось ни родителей, ни гробов. Все остальное было в целости и сохранности. Потом появилась милиция. Супруги Сучковы исчезли навсегда» [18, с. 237]. При этом мистический финал также обытовляется. Мертвец, посетивший Сучковых, меняет интонацию, пытается балагурить: «Детки мои, что вы приуныли-то? Идите, идите ко мне... Садитесь за стол. Я вам такое расскажу...» [18, с. 237]. Однако утром пришедший трезвым сын обнаруживает пропажу родителей, и финальная фраза рассказа вновь представляет собой контаминацию бытового и мистического: «появилась милиция» и «Сучковы исчезли навсегда» [18, с. 237]. Все это, как нам представляется, в полной мере иллюстрирует логику мамлеевского метафизического реализма: в мире необъяснимое, иррациональное, непостижимое соседствует с обыденностью и самым тривиальным бытом (мертвец является в дом к живым людям, которые, однако, душевно и духовно и есть подлинные мертвецы: они озлоблены, не способны к эмпатии), причем любые попытки человека постичь суть мистического изначально обречены.

Для произведений сюрреализма, кроме того, характерны подробные и часто неприятные для восприятия описания странностей. В творчестве Мамлеева этот приём является устойчивым, достаточно вспомнить роман «Шатуны», в котором, как справедливо отмечает О. В. Вдовиченко, функционирует омерзительный «куротруп (живой мертвец), идентификация которого происходит лишь в его сознании через отождествление его “я” одновременно с курицей и трупом, тогда как другие герои видят прежнего Андрея Никитича и, наблюдая странное его поведение, подозревают лишь, что ему открылось нечто такое, чего они сами увидеть не способны» [71, с. 250]. В «Валюте» перед читателем разворачивается весьма тошнотворная картина происходящего: «Мустыгин побрякивал, поддакивал и все указывал рабочей рукой на какие-то темные пятна, якобы пролежни, а в одном месте указал даже на следы, дескать, блевотины» [18, с. 234].

Остается отметить, что проза Ю. Мамлеева (и романное, и

новеллистическое творчество) тесно связана с «литературой ужасов». Однако, если в романе «Шатуны» традиционные готические элементы органично соединяются с абсурдистской эстетикой, то в рассказах писателя элементы готики синтезируются с сюрреалистическими и фольклорными мотивами и образами. Более того, Мамлеев обращается к опыту отечественной готики начала XX века, изображая экзистенциальный ужас при помощи мотивов телесного разложения, метафизической смерти и смеха.

2.2. Традиция «готической» прозы в творчестве В. Орлова

Отечественная «готическая» традиция развивается и модифицируется в прозе В. В. Орлова. Идейный принцип писателя в определенной степени схож с творческой концепцией Ю. Мамлеева: он также изображает современный мир через призму сверхъестественных образов. По словам супруги автора, все демоны и домовые, о которых он писал, были обычными людьми. Сам Орлов называл их «чудаками или сумасшедшими» [138]. Ирреальное у него – неотъемлемая часть человеческой жизни, причём воспринимается она как нечто обыденное.

Многогранное творчество В. Орлова не сразу стало центром внимания исследователей. Первый этап его писательской деятельности, именуемый «очерково-документальным» [230, с. 755], был незаметным явлением в истории русской литературы. Однако после публикации романа «Альтист Данилов» (1980), ставшего первой частью триптиха «Останкинские истории», об Орлове впервые заговорили как о серьёзном авторе. Например, В. Н. Гуреев охарактеризовал его как писателя, владеющего сложной художественной техникой, позволяющей «прихотливо сплести реальность с фантастикой и патетику с пародией» [230, с. 756].

Следующий роман трилогии – «Аптекарь» (1988) – концептуально, но не сюжетно, связан с «Альтистом...». «Шеврикука, или Любовь к привидению» (1997) – последний роман цикла (оговоримся, что подробно мы

не анализируем их, поскольку это было сделано Е. А. Сафрон [224]). Вновь автор объединяет быт и фантастику: рядом с людьми соседствует мир домовых. Однако такая многогранность породила массу негативных отзывов. Так, Гуреев подчёркивал «переизбыток фантастической предметности, отсутствие сюжетной динамики, сумбурность, невнятность, нагромождение авторских задумок» [230, с. 755]. Впрочем, установка на абсурдность вполне соответствовала целому ряду литературных произведений 1980–1990-х гг.

В своём исследовании мы детально проанализируем роман «Альтист Данилов», поскольку считаем его, во-первых, наиболее примечательным в контексте «готической» традиции; во-вторых, во избежание повторения наблюдений, сделанных Е. А. Сафрон по поводу готического «компонента» «Аптекаря» и «Шеврикуке...» [224].

В первую очередь, на связь романа с традицией литературы ужасов указывает образ главного героя. Музыкант Владимир Данилов – демон, образ которого, правда, не однозначен. Прозаик предлагает свою интерпретацию традиционного демона-злодея. Как справедливо отмечает В. Ю. Грушевская, образ демона здесь «противопоставляется литературному клише «демонического» героя – Данилов не претендует ни на исключительность, ни на величие. Важнейшей формой психологической характеристики являются поступки героя, демон, вопреки мифологической традиции, помогает ближним, исправляет чужие ошибки, восстанавливает справедливость. Маленькие сказочные представления, устраиваемые Даниловым, наряду с иронией и акцентированной конвенциональностью, создают в романе праздничную, карнавальную атмосферу» [86, с. 17]. Действительно, персонаж В. Орлова включает в себе один из ключевых мотивов литературной готики – мотив двойничества, воплощенный в появлении персонифицированной темной сущности личности: по справедливому мнению Н. Я. Берковского, «темный», «подтекстовый человек» становится двойником героя, его alter ego «со знаком минус». Он стремится полностью завладеть сознанием персонажа, более того, занять его место, стать «тоже

действующим лицом и даже состязается с тем и смещает того, кому он вначале был обязан своим существованием» [60, с. 476].

Уже завязка романа свидетельствует о том, что музыкант Владимир Данилов, с одной стороны, обычный советский интеллигент, частная жизнь и быт которого описаны с точностью до деталей («С утра Данилов заскочил в сберегательную кассу и, выстояв очередь, произвёл коммунальные платежи <...> Потом Данилов пошёл сдавать стеклянную посуду, а возле пункта приёма стояла очередь с колясками и мешками <...> Данилов болел за «Динамо»...» [24, с. 53–54]; а с другой, «демон на договоре» [24, с. 68], посланный «Канцелярией Того Света» [24, с. 24] на Землю, чтобы причинять людям мелкий, но существенный вред. На первый взгляд, Данилов является вполне типичным готическим злодеем-двойником, во внутреннем мире которого происходит постоянная борьба добра со злом. В текстах отечественной и зарубежной словесности, как известно, зачастую этот поединок оказывается для персонажа губительным: достаточно вспомнить Дориана Грея из романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», а также Доктора Джекила / Мистера Хайда из одноимённой повести Р. Л. Стивенсона, персонажей «Песочного человека» Э. Т. А. Гофмана или же «Вильяма Вильсона» Э. По. Однако В. Орлов трансформирует традиционный мотив двойничества, в результате чего во внутреннем мире героя победу одерживает добро.

В начале повествования главный герой Владимир Данилов изображён типичным представителем «Того Света» [24, с. 28]. В юности он был настоящим «шалопаем» [24, с. 30]: делал мелкие пакости, обольщал, а затем бросал женщин, насмехался над стариками. Более того, в «Лицее» [24, с. 26] он был одним из лучших учеников, демонстрируя уникальную демоническую способность «всё знать, всё чувствовать, всё видеть...» [24, с. 26]. Но была у героя особенность, которая не позволяла ему стать полноценным демоном-злодеем: «Хуже обстояло у Данилова дело с необходимостью все презирать и ненавидеть. В теории-то он жутко стал все презирать. Как он все ненавидел!

Но вот на практике, то ли из-за нехватки общих знаний, то ли по какой иной причине, чувство ненависти к человечеству то и дело вызывало у Данилова колики в желудке и возле желчного пузыря» [24, с. 26]. Из процитированного фрагмента становится очевидным ироническое «снижение» образа героя и его «практических» навыков демона-губителя.

Именно с этого эпизода и начинаются отступления от канонического образа готического демона. Попадая в мир людей, альтист внешне ничем от них не отличается, да он и сам не хочет выделяться, а тем более, показывать свою истинную природу. В некоторых ситуациях Данилов ведёт себя как настоящий добропорядочный советский гражданин: «Данилов вел полуслепую старушку через улицу возле метро “Щербаковская”» [24, с. 410].

Кстати, именно человечность, которую музыкант приобретает на Земле, в финале романа спасает ему жизнь. Видя страдания Большого Синего Быка, держащего на себе все Девять Слоёв, он решает, вопреки всем запретам, прикоснуться к нему и почесать спину: «"Бедняга!" – подумал Данилов. В завале он отыскал обломок кости потоньше и подлиннее, сунул его в трещину, достал до спины Быка, почесал ее. Веки животного поднялись, видимый Данилову глаз показался ему благодарным, он просил: “Еще!” Данилов долго почесывал обломком кости Быка. Наконец веки Большого Быка опустились, и Данилов понял: “Хватит”» [24, с. 336]. Впоследствии Большой Синий Бык, держащий на спине Вселенную, играет огромную роль в судьбе альтиста: именно по его требованию судьи сохраняют музыканту жизнь.

Подчеркнем, что персонаж романа обладает сверхъестественными способностями, которые очень ценились «Канцелярией Того Света» [24, с. 24], что, безусловно, роднит его с классическим образом демона, но среди людей Данилов старается не применять их: «Не был Данилов способен на мелкую месть, а тут взволновался, не смог сдержать себя, и Георгий Николаевич сейчас же, прямо у стены, заболел австралийским гриппом» [24, с. 14–15]. Более того, он находит способ ограничения своей силы, надевая

специальный серебряный браслет, позволяющий ему контролировать собственное состояние: «Данилову выдали серебряный браслет системы «Небо – Земля» <...> На одной из пластинок браслета была художественно выгравирована буква «Н», на соседней – буква «З». Стоило Данилову рукой или волевым усилием сдвинуть пластинку с буквой «Н» чуть вперед, как он сейчас же переходил в демоническое состояние. Движение пластинки с буквой «З» возвращало Данилова в состояние человеческое. Быть демоном и человеком одновременно Данилов не имел права» [24, с. 31].

Герой не переводит себя в демоническое состояние даже в тяжёлые жизненные моменты. Ярким примером служит эпизод решающего концерта, после которого о Данилове стали говорить как о музыканте, обладающем совершенно необычайным талантом: «Данилов вспоминал секунды скверной игры на репетициях, секунды отчаяния, когда его подмывало сдвинуть пластинку браслета. Но это мальчишеское желание могло привести лишь к минутному триумфу или потрясению, а ничего бы не изменилось. Просто он, Данилов, был бы в те мгновения не творцом, не артистом, не личностью, а патефонной иглой <...> А Данилов во всем желал своего, то есть того, что бы делало его личность личностью. Вот как человек он постигал музыку с удовольствием. Все открывал сам. Чаше мучился и страдал, но уж и радовался иногда, как творец» [24, с. 272]. Даже ради любви к искусству (герой живёт музыкой, ибо он не просто исполняет её – музыка звучит у него внутри), граничащей в некоторых случаях с дикой страстью, Данилов не позволяет себе обращаться к потусторонним силам. В этом отношении он противопоставлен другому персонажу, Николаю Борисовичу Земскому, который с лёгкостью может вступить в сделку с дьяволом ради постижения тайн музыки: «Я любую расписку дам, самую страшную, кровью так кровью, – сказал Николай Борисович, – душа моя нужна, так возьмите душу, жизнь – так жизнь, муки я должен потом претерпеть или дело какое исполнить, извольте, я согласен! Только утолите мои желания!» [24, с. 234]. Не применяет герой свои способности и во время пропажи альта Альбани. Здесь

он вновь ведёт себя как простой советский интеллигент, обращаясь к милиции и надеясь на её помощь.

Любовная линия в романе соответствует традиционной готической формуле: «девушка (жертва) – её возлюбленный (защитник) – злодей». Однако отметим, что «статус» Данилова периодически колеблется. Так, в некоторых пассажах его в какой-то степени можно соотнести со злодеем, характер которого отличается эгоизмом, чувством собственничества и желанием обладать избранницей: «Наташа справедливо полагает жить, и сама по себе, а не только при нем... <...> Но сейчас Данилов почувствовал себя чуть ли не обиженным. Отчего же в сию минуту Наташи не было рядом?» [24, с. 288]. Но в большей степени персонаж проявляет себя именно в роли защитника. В этом отношении показательной является сцена дуэли, на которую музыкант вызывает своего давнего друга Кармадона: «Неужели ты решил чинить мне препятствия? – удивился Кармадон. – Ты должен понять, как нужна мне теперь она... Именно она. – Это исключено, – сказал Данилов. <...> – Что же нам, силой, что ли, придется мериться? – усмехнулся Кармадон. – Как пожелаешь, – сказал Данилов. – Я не отступлю» [24, с. 186].

Примечательно, что существенную роль в романе играет отсутствие портретной характеристики Владимира Данилова, в то время как у других демонов внешность описана подробно. Речь об этом пойдёт несколько позднее.

Возвращаясь к разговору о борьбе добра и зла в сознании главного героя, подчеркнём, что финальную точку в этом поединке ставят верховные демоны во время суда над Даниловым: «Данилов, если судить по его поступкам и умонастроениям, теперь более человек, нежели демон...» [24, с. 424]. Таким образом, В. Орлов трансформирует константный «готический» образ демона-злодея: персонаж превращается из демона в человека. Автор, являясь продолжателем концепции М. Булгакова, который, как известно, в «Мастере и Маргарите» наделил Воланда и его свиту функцией восстановления справедливости, по нашему мнению, идёт дальше него,

изображая в своём произведении демона героем положительным, демонстрируя постепенный процесс его очеловечивания.

Однако, несмотря на существенные отклонения от канонического злодея, Данилова можно считать персонажем сугубо готическим, поскольку с ним связаны классические сюжетобразующие мотивы литературной готики. С образом традиционного демона персонажа Орлова роднит история его появления на свет. Писатель в полной мере воссоздаёт миф о связи земной женщины с демоном, соблазнившем её: «Данилов был демоном лишь по отцовской линии. По материнской же он происходил из людей. А именно – из окающих людей верхневолжского города Данилова. Отца Данилов не знал. Данилов был грудным ребенком, когда отца его за греховную земную любовь и за определенное своеобразие личных свойств навечно отослали на Юпитер. Там ему положили раздувать газовые бури. Да и мать Данилова тогда же и сгинула» [24, с. 24]. Напомним, что это один из древнейших архетипических литературных мотивов: он прошёл долгий путь от библейских легенд до романов С. Кинга (серия «Тёмная башня»). Наиболее ярко он воплощён в популярном готическом романе XX столетия «Ребёнок Розмари» А. Левина, обретшим мировую известность благодаря экранизации Р. Полански в 1968 г. Здесь демон отождествляется с главой потустороннего мира, избравшим героиню матерью своего сына на земле и оплодотворившим её во сне.

Другой «готический» сюжет, относящийся к «вечным» в мировой литературе, связанный с образом альтиста, – сделка с дьяволом. Его истоки генетически восходят к европейскому и славянскому фольклору и связаны с представлениями о том, что душу можно обменять на какую-то ценность у нечистой силы. В культуре западной этот сюжет берет начало в народной «Истории о докторе Фаусте» и находит своё отражение в художественных текстах И. В. Гёте, Г. Гессе, Т. Манна и др. В отечественной словесности сделка с дьяволом впервые отмечена в одном из памятников древнерусской литературы «Повесть о Савве Грудцыне», далее эту сюжетную модель

использовал широкий круг писателей (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, М. А. Булгаков и т.д.). В. Орлов также включает этот сюжет в свой фантастико-мистический роман, однако вновь в трансформированном виде. Традиционно сюжет сделки с дьяволом делят на три структурных компонента: клятва отдать душу за что-либо; следующие за клятвой исполнения желаний; неизбежная потеря души [139, с. 163]. Писатель сохраняет структуру сюжета, но интерпретирует её составляющие.

Во-первых, Данилов не отдаёт свою душу (у него её нет изначально). Во-вторых, «демон на договоре» получает свои блага только будучи человеком, более того, он не выполняет пункты контракта, за что впоследствии несёт наказание. В-третьих, в финале истории персонаж не теряет душу, а, напротив, приобретает её. Подчеркнём, что автор, описывая процесс заключения договора, сохраняет традиционный «готический» антураж: «Между ним и Канцелярией от Порядка был заключен договор. Начальник канцелярии поставил свою подпись желтыми несгораемыми чернилами, Данилов по закону расписался кровью из вертикальной голубой вены» [24, с. 24].

Любопытно, что прозаик включает эту сюжетную коллизию в роман дважды. Он фактически разворачивает её в двух реальностях: в мире Того Света и в советской России 1980-х годов. Кстати, подобное перенесение готического сюжета в современную автору реальность позволяет утверждать, что «Альтисту Данилову» присущи и черты неоготики. «Когда он опустил ручку, все притихли, и у Данилова возникло ощущение, будто отныне он будет связан с хлопобудами чем-то важным. Пусть не кровью, но и не чернилами» [24, с. 124]. Общество «хлопобудов» [24, с. 124] Орлов представляет как нечто мистическое, потустороннее.

С демоном Даниловым связан важнейший мотив, присущий литературной готике, – мотив превращения, метаморфозы. Он реализуется, условно говоря, в духовном и физическом планах. Персонаж, чтобы помочь своему другу Кармадону, принимает облик быка: «Через секунду он был уже

быком, ростом даже и поболее быка Василия, но другой масти – шерсть его вышла зеленая с белыми полосками, отчасти напоминая о тельняшке. Данилов четырьмя ногами пошел прямо на лейтенанта, тот поглядел на него с уважением и пропустил на поле» [24, с. 146]. Здесь проявляется его демоническое естество. На уровне духовном происходит постепенное превращение демона-шалопа в благочестивого человека.

Говорить о Данилове как о представителе тёмной силы заставляют и его сверхъестественные способности: полёты, купания в молниях, перемещение в разные миры. Эти особенности характеризуют альтиста не только как готического героя, но и как типичного персонажа фэнтези.

Вслед за Е. А. Сафрон, мы полагаем, что герой В. Орлова – некий собирательный образ нескольких типов фэнтезийных персонажей. Во-первых, Данилова можно считать персонажем героического фэнтези, берущего начало из рыцарских романов, который совершает так называемые подвиги. Выступление на концерте в Доме культуры медицинских работников – подвиг во имя любви к искусству. Дуэль с Кармадоном из-за Наташи полностью соответствует поэтике куртуазной литературы и является модификацией мотива поединка за сердце прекрасной дамы. «Данилов снял с правой руки перчатку, насадил ее на алюминиевое острие лыжной палки и подал перчатку Кармадону. Собственно говоря, это была и не перчатка, а вязаная варежка, но Кармадон, подумав, принял варежку <...> Данилов боялся теперь, как бы Кармадон не бросил его перчатку – каково тому было ставить под угрозу не только свое существование, но и свою карьеру! – однако жили все же в Кармадоне понятия о чести, варежку Данилова он положил в карман. – Завтра утром, – произнес Кармадон и указал вверх: – Там. Условия обговорим с помощью секундантов» [24, с. 217]. К слову, подробное и динамичное описание схватки противников роднит текст Орлова с эпическим фэнтези, ярким представителем которого является трилогия Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец». «Нет, Кармадон стоял не перед ним, понял Данилов, он был на своем огневом рубеже, но он вырос, он

увеличил себя, он стал верст в сто ростом, глаза прикрыл мертвыми веками, холодным великаном готов был раздавить любую мелкую тварь! <...> Белое пятно возникло на экране системы слежения, ракета пошла в сторону Данилова. Данилов быстро выдвинул вперед летучий щит с сетью <...> Но нет, воля еще была в нем, и не слабей Кармадоновой, она-то и бросила щит навстречу ракете, уперлась на лету в нее, а потом, когда Кармадон устал и отчаялся, сетью захватила ракету и унесла ее в сторону угасающей звезды. Вдали что-то зашипело, и новый волдырь вздулся на розовом теле звезды» [24, с. 223]. Данилов соблюдает своеобразный рыцарский кодекс чести на Земле, при этом противореча условиям договора с Канцелярией Того Света, по которому он должен причинять людям мелкий, но существенный вред, за что впоследствии получает наказание.

Кроме этого, альтиста можно поставить в один ряд и с персонажами юмористического фэнтези, истоками которого является приключенческий роман. За небольшой промежуток времени Данилов попадает в разного рода авантюры: по поручению бывшей жены Клавдии вступает в общество «хлопобудов» [24, с. 124], выступает на арене в образе быка, помогая своему другу Кармадону, отправляется на Юпитер к отцу, пишет за старушек квитанции в сберегательной кассе, разгружает ящики, пытается сдать стеклотару и т.п. Главной авантурой в судьбе Владимира можно считать его выступление с композицией никому неизвестного автора Переслегина. Именно она укрепила в нём веру в собственный талант и принесла славу.

Альтист Данилов – советский интеллигент, представитель мира искусства. Принимая во внимание эту характеристику, можно утверждать, что герой Орлова функционирует в пространстве и городского фэнтези. Этой же точки зрения придерживаются Е. А. Сафрон [224] и Г. К. Якушева: «Перед нами антифаустовский герой, который обладает сверхъестественными возможностями, но использует их, чтобы достать голландское пиво или закуски из буфета. Данилов есть некая модификация образа гоголевского маленького человека – типичного персонажа

произведений, реализующих принципы городской фэнтези» [287, с. 30]. Наиболее показателен в этом отношении финальный эпизод романа: демонические существа хоть и даруют Данилову жизнь, но придумывают ему вечное наказание в виде висящей люстры, которая, подобно Дамоклову мечу из древнегреческих мифов, в любой момент может сорваться и убить музыканта. Финал произведения типичен для городского фэнтези: сверхъестественные силы одерживают победу над человеком.

Если в изображении главного персонажа-демона Орлов максимально отступает от классического канона, то второстепенные герои представлены им наиболее приближенно к готической традиции. Таковым является Кармадон, лучший друг Владимира Данилова. Эгоистичный, бездушный, расчётливый, обладающий яркой внешностью, его смело можно поставить в один ряд с готическими злодеями. Отметим, что, описывая внешность Кармадона, Орлов делает акцент именно на его взгляде, ведь, как известно, это ключевая портретная деталь злодея в литературе. Сравним в «Мастере и Маргарите»: «Два глаза упёрлись Маргарите в лицо. Правый с золотой икрой на дне, сверлящий любого до дна души, и левый – пустой и чёрный, вроде как узкое игольное ухо, как выход в бездонный колодец всякой тьмы и теней» [7, с. 426]. В «Альтисте...»: «Глаза у Кармадона стали злые и зелёные» [24, с. 186]. Или: «Но страшнее всего был взгляд Кармадона. Надменный, огненный, мертвящий» [24, с. 198]. На протяжении нескольких веков приятель Данилова выполнял свою миссию – причинял вред разным цивилизациям, например, путал сновидения «волопасов» [24, с. 198]. Всё это время он считал себя асом, стремился стать «супердемоном». Однако желание обладать избранницей друга становится его главной ошибкой. Кармадон решается на необратимый поступок, вызывая Данилова на дуэль, после которой он теряет свои заслуги, титулы и уважение родственников. «Я одинок», - говорит он в последней встрече своему старому приятелю. Злодей оказывается загнанным в угол как в переносном, так и в прямом смысле. Теперь обитель Кармадона – не безграничное космическое пространство, а

погреб. Здесь Орлов, следуя традиции готической литературы, отождествляет топос с сущностью его обитателя. Однако и в образе Кармадона писатель отступает от средневекового канона, вставая в один ряд с Ч. Р. Метьюрином, У. Бэкфордом и Г. Леру, представляя отрицательного персонажа не отвратительным существом, а таинственной личностью: злодей начинает вселять не страх, а глубокую печаль.

Примечателен образ демонической женщины Анастасии: «...роскошная и отважная, прямо кавалерист-девица, схожая с Даниловым судьбой, однако удачливее его, предстала, засмеялась от удовольствия, <...> крепкими полными руками обняла его [Данилова – А.Т.] и прижалась к нему, робея. Данилов хотел было отстранить от себя Анастасию, но, взглянув в её счастливые и верные оранжевые глаза, ощутив ее сладкое, жаркое тело, понял, что не прогонит Анастасию, да и глупо было бы делать это...» [24, с. 34]. В. Орлов продолжает традицию поздних готических произведений, использующих мотив сексуальной притягательности героини, обладающей демоническими качествами. В этом отношении очевидна связь «Альтиста Данилова» с романом «Эликсиры Сатаны» Гофмана и новеллой «Кармила» Ш. ле Фаню. Но вновь персонаж не является полноценным злодеем. Несомненно, Анастасия мстительна и жестока, после предательства Данилова она грозит ему расправой, однако во время роковой дуэли именно демоническая женщина спасает Владимиру жизнь. «Ракета Кармадона совсем уж было разнесла в клочья сущность Данилова и его оболочку, но караулившая поблизости Анастасия бросилась Данилову на помощь, голыми руками, не боясь ожогов, гибельную для Данилова массу вещества сгребла в кучу, остатки ее до микрочастиц выгнала из Данилова, превратила всю эту массу в полную свою противоположность и сделала черной дырой» [24, с. 202].

Близок к классическому готическому демону и домовой Валентин Сергеевич. Автор опускает портретную характеристику этого персонажа, он обращает внимание только на особенность его речи: «... [он] откидывал,

голову назад и произносил пронзительно: “Це! Це! Це! Це!” В звуках этих действительно было удивление, но имелось и еще нечто, что пугало или по крайней мере настораживало» [24, с. 10]. Кстати, подобная черта персонажа из иной реальности была подмечена ещё А. Толстым в повести «Упырь», сделавшим акцент на том, что героев-вампиров отличает характерное «щёлканье» языком. Функция Валентина Сергеевича – повсюду следовать за Даниловым и создавать ему неприятности. Именно он украл у музыканта альт Альбани. На первый взгляд кажется, что Валентин Сергеевич подобен чёрту из славянской мифологии, об этом свидетельствуют его кривляния и глупые поступки: «И тут из-за кирпичного угла Марьинских бань высунулась радостная и мерзкая рожа честолобивого шахматиста Валентина Сергеевича <...> высунулась, показала Данилову красный язык и исчезла» [24, с. 68]. Однако в финале повествования выясняется, что домовый – начальник Канцелярии Того Света, от его решения зависит жизнь Владимира Данилова.

В тексте романа художественное пространство двумерно (мир реальный и мир потусторонний). Причём готические топосы органично вписываются в оба плана. Например, пещера, куда часто прилетает Владимир Данилов сохраняет в себе черты готического антуража: «В пещере было темно, сыро, пахло пометом летучих мышей...» [24, с. 32–33]. Однако она не является местом сосредоточения преступлений и грехов, каковым представляется пространство «страшной» прозы. Персонаж выбирает её в качестве места отдыха от городской суеты. Единственное, что сближает пещеру с топосом литературы ужасов – то, что в ней происходит встреча героя с мистическими существами: в пещеру к Владимиру приходят кот Бастер, жрица Химеко и демоническая женщина Анастасия.

Важно отметить, что отец главного героя живёт в пещере. И вновь здесь пространство – не место реализации зла, а «приют вольного поселенца» [24, с. 449]. При этом обитель старика-демона неизмерима, что позволяет считать её готическим топосом. Сначала персонаж заходит в пещеру, где находятся всего два камня, но стоило старцу взмахнуть «руками-крыльями»

[24, с. 449], как крохотное пространство превратилось в роскошный мраморный зал: «...где хоть сотню гладиаторов своди в бою...» [24, с. 449]. Подчеркнём, что в этом эпизоде пещера является аллюзией на «нехорошую квартирку» из романа «Мастер и Маргарита», а сама сцена – на великий бал у сатаны. Подобной характеристикой обладает и дом № 67, из которого альтист Данилов переместился в Тот Свет для вынесения приговора. Здесь Орлов продолжает традицию мистической прозы XX века, интерпретируя городской топос, в данном случае – многоквартирный дом, как средневековый замок.

Также отметим вышеназванный топос погреба, где состоялся финальный разговор Данилова с Кармадоном. «В руке у него оказалась тонкая свеча, бледный, нервный свет её освещал узкую лестницу со смелыми изломами, такие лестницы устраивали в крепостных башнях <...> Погребок был ранней готики, причем скромной, деревенской...» [24, с. 409]. В небольшой сцене автор в полной мере воссоздал атмосферу готических романов XVIII столетия. Здесь справедливо упомянуть английского писателя Монтегю Саммерса, который вывел символику «страшной» прозы. Он выделил замок, пещеру, летучих мышей, свечу и т.п., что наблюдается в приведённом фрагменте. Однако здесь не происходит ничего преступного – мы вновь отмечаем отступление В. Орлова от классического канона. К слову, в другом романе «Шеврикука, или Любовь к привидению», напротив, подвал представляется местом страшным, хранящим следы ужасных преступлений. По рассказам рабочих, в подвальном помещении лежат человеческие останки. Позднее выясняется, что они принадлежат жертвам «... деспота, душегуба и синей бороды...» [26, с. 166] Афанасия Макаровича Бушмелева.

Особого внимания заслуживает сцена. Любопытно, что автор наделяет её, внешне ничем не похожую на топосы страшной прозы, ключевой особенностью пространства готического романа: она является сюжетообразующим элементом и отражением психологического состояния главного героя. «Данилов вышел в тишину <...> Здесь же он был словно

замкнут в себе, он сам себя не слышал...» [24, с. 282]. Таким образом, сцена оказывается сосредоточением душевных переживаний, разочарований и неуверенности персонажа.

Любопытна интерпретация Преисподней, которую повествователь называет миром Девяти Слоёв. Разумеется, что Девять Слоёв – аллюзия на девять кругов Ада у Данте, однако Орлов снижает отрицательную коннотацию (например, «Седьмой Слой назывался Слоем Удовольствий» [24, с. 158]), трансформируя традиционное пространство Того Света в некий научный институт. Неслучайно каждый житель Девяти Слоёв называется «работником» и выполняет определённые функции. «В Девяти Слоях проживали и постоянные обитатели, каким не было нужды иметь воплощения в иных цивилизациях. Многие из них были заняты и земными проблемами. Они-то, местные жители, и Данилов когда-то был в их числе, и придумывали здесь и нормы приличия, и стили поведения, и просто мелкие привычки» [24, с. 335]. Пространству Того Света в «Альтисте...» полностью соответствует традиционному топосу фэнтези. Как и в любом фэнтези, сверхъестественный мир обладает определёнными божествами, символами и системой мифов. Орлов переосмысливает древние представления людей о том, что плоская Земля располагается на слонах, а те – на огромной черепахе. Так, Мир Девяти Слоёв – сфера, которую держит Большой Синий Бык. Именно это животное и стало для обитателей Того Света божеством. И если миф о Быке и структура Девяти Слоёв – выдумка самого автора, то фантастические существа и их способности заимствованы им из славянской низшей мифологии. Так, демоны, домовые и русалки выполняют свою традиционную фольклорную функцию – вредят людям.

Однако основное место свершения романских событий – советская Россия 1970-х годов. Причём реальность доказывается использованием топонимов (Москва, Ташкент, Анды, Мадрид и т.д.), названий улиц и станций метро, а также упоминанием конкретных исторических фактов. «Данилов спустился на лифте к синим почтовым ящикам, взял газеты. В

Анголе бились повстанцы (гражданская война в Анголе, начавшаяся в 1975 г.), Карпов мучил Полугаевского (четверть финал Чемпионата мира по шахматам в 1974-м г.) ...» [24, с. 286].

Однако, наряду с «демонами-людьми» в тексте присутствуют «люди-демоны». Примечательно, что каждый герой, несвязанный с миром Того Света, является носителем демонических черт. Например, Кудасов обладает необычным нюхом: «Стоит ему повести ноздрей – и уж он сразу знает, у кого из его знакомых какие куплены продукты и напитки и к какому часу их выставят на стол. Еще и скатерть не достали из платяного шкафа, а Кудасов уже едет на запах трамвая» [24, с. 7]. Напомним, что подобная сверхспособность прежде всего применима к вампирам, у которых все чувства обострены до предела. «Нелюдьми» представляются и коллеги Данилова по театру. Переслегин, Земской и Миша Коренев одержимы искусством, они даже готовы распрощаться с душой ради постижения тайн музыки. «Неужели и вы, Николай Борисович, были злодей? – спросил Данилов. – Не про это сейчас речь, – засмущался Земский, – мало ли кто кем был... Многие бы не отказались пойти и на злодейство, чтобы стать гением <...> А Миша Коренев?.. Он ведь и душу дьяволу готов был заложить в минуты отчаяния...» [24, с. 268]. Необычным поведением отличается бывшая жена Владимира Данилова. Полагаем, что Клавдия – рецепция фольклорного образа ведьмы. Пребывание в обществе «хлопобудов» (собрания которых схожи с шабашем), поиск необычных пород вулканического происхождения – всё это намекает на связь героини с представителями иной реальности. «Нечеловечность» отмечается и в Ростовцеве: «Проезжая Сретенку в троллейбусе, Данилов заметил, что по тротуару со скоростью машины, но и не спеша, за ним идет румяный Ростовцев. Круглыми глазами из-под очков Ростовцев поглядывал на Данилова, будто исследователь-натуралист. На голове его был черный котелок, каких уж лет восемьдесят не видели на Сретенке, в руке Ростовцев держал дорогую трость с желтой костяной ручкой, увенчанной фигуркой двугорбого верблюда-бактриана (снова

отмечаем связь с «Мастером и Маргаритой», а конкретнее – с образом Воланда, который постоянно носил с собой трость с головой пуделя)... <...> выражение лица у него при этом было самое злодейское» [24, с. 248].

Кстати, подобное явление наблюдаем и в других романах триптиха. Так, в «Аптекаре», помимо берегини Любви Николаевны, воздействовать на людей может шофёр дядя Валя (показателен эпизод исцеления им таксиста Тарабанько). Кроме этого, забавный старичок способен двигать предметы глазами, «а иногда и опустив веки. Мысленным взором» [25, с. 63]. На связь с потусторонним миром указывают и ритуалы Шубникова: «Некоторые следы были затоптаны. В один из них Шубников вмял гвоздь, в четыре других, удостоенных внимания, лежали: лезвие «Нева», чуть ржавое, обглоданные хребет рыбы, видно копчёной, битое стекло и измятые бигуди» [30, с. 63]. Тем самым, вплетая в жизнь обычных людей элементы мистического, Орлов соблюдает главный принцип своего творчества: ирреальное – неотъемлемая часть обыденного.

Подчеркнём, что самым сильным проявлением магии в романе являются не сверхъестественные способности Данилова и его знакомых-демонов, а музыка. «Книга, которая звучит!» – так говорили об «Альтисте...» критики. Это неслучайно, ведь музыка пронизывает всё произведение от заглавия и до финальных строчек: «Данилов, вернувшись с вечернего спектакля, вынул из ящика газету, а из неё выпала официальная бумага из 58-го отделения милиции <...> музыкальный инструмент (альт) <...> найден» [24, с. 543].

Музыка присутствует в тексте не только как некоторая абстрактная «музыка вообще», но и как вполне конкретный мелодический ряд. Она представляет собой дополнительный драматический пласт. Этот аспект передаётся словесными формулами и художественными приёмами.

В романе музыка выполняет несколько функций. Во-первых, она служит иллюстрацией характеров персонажей, посвятивших жизнь искусству. «Ему показалось, что жизнь альты в этой симфонии — отражение

его, Данилова, жизни. И изгибы чувств альты — это изгибы его чувств. Будто себя он ощутил в нервном движении альты по страницам партитуры, свои мучения и свои надежды, свою любовь и свои долги. В четвертой части он обнаружил даже летучее место, где альт, или он, Данилов, останавливается возле химчистки с намерением получить брюки, но сейчас же набежавшая волна жизни подхватывает его и несет дальше, оставив брюки висеть. Лишь изредка альту, как и ему, Данилову, выпадали мгновения для раздумий или просто для тихих чувств, но мгновения эти были недолгие, они тут же срывались в бурю или в суету» [24, с. 177]. Процитированный фрагмент обличает двойственность Владимира. У него два инструмента — обычный альт и альт, изготовленный лучшим скрипичным мастером XVII века Маттиасом Альбани. Конечно, старинный инструмент с многовековой историей — демоническая сторона Данилова. В момент игры он одержим музыкой: «Я же музыкант! — сказал Данилов. — Я — одержимый. Я и сам страдаю от этого. Но музыка все время живет во мне. Деться от нее я никуда не могу» [24, с. 378]. Легендарный альт Альбани был для музыканта в какой-то степени тяжёлой ношей, которая задерживала его «очеловечивание». Неслучайно кардинальные перемены в жизни Владимира наступили после кражи инструмента представителями Того Света. Тогда музыка стала не подпитывать его демоническую сущность, а, напротив, развивать чувства любви (любовь к Наташе) и сострадания (Данилов был одним из немногих, кто искренне соболезновал супруге и детям погибшего Миши Коренева; также показательными являются сцены, когда музыкант пытался помочь своему другу Кармадону, не побоявшись превратиться в быка). Мы полагаем, что альт у Орлова можно сопоставить с чудесным вином у Гофмана из романа «Эликсиры сатаны». Напиток способствовал проявлению «тёмной стороны» Медарда, так и игра на старинном инструменте порождала у Данилова ощущение превосходства над окружающими и мнимое счастье.

Музыка показывает демоническую натуру и коллег альтиста. Миша Коренев, Николай Борисович Земской, Переслегин тоже одержимы

искусством, однако они мечтают вырваться за грани всякой условности, даже пожертвовав ради этого душой, о чём речь шла несколько ранее.

Единственный, кому удалось прикоснуться к иной стороне музыки – Миша Коренев, однако его шаг в неизвестность закончился трагедией. На протяжении всего творческого пути Миша пытался бороться с музыкой, одолеть её, не поддаться гармонии тишины. Впрочем, как бы он ни хотел разрушить тишину, после трагедии она стала частью его посмертного существования. «Он ушел в тишину. В высшую тишину» [24, с. 266]. «Но только лишь стихла музыка, стихло и все. И прощались с Корневым тихо, могильщики и те молчали» [24, с. 73].

Кстати, благодаря образу Коренева роман «Альтист Данилов» вновь можно сопоставить с «Мастером и Маргаритой». Помимо имени (не Михаил, а именно Миша) на связь с булгаковским текстом и конкретным героем указывает интертекст: «А то уж я хотел было голову на трамвайные рельсы класть. Этот негодяй, кстати, твой знакомый, Мишка Коренев неделю обещал, а в последнюю минуту, мерзавец, отказался...» [24, с. 55]. В приведённом фрагменте ситуация с рельсами применима не к Мише, однако соседство почти прямого цитирования и интертекстуального имени всё-таки позволяют говорить о наличии литературных связей. Конечно, герой Орлова не задаёт роману музыкальность, как это сделал Миша Берлиоз – однофамилец великого композитора Гектора Берлиоза, симфония которого стала основой текста Булгакова. Тем не менее Миша Коренев является главным воплощением противостояния «живой музыки» и теории тишизма.

Тишизм, по мнению Николая Земского, «универсален и всеобщ» [24, с. 287]. «С одной стороны, он – тишина, а с другой стороны – самая что ни на есть истинная, внутренняя музыка с полной свободой мыслей, звуков, чувств» [29, с. 289]. Этим объясняется неординарный выбор названий музыкальных произведений: «Прощание с номером гостиницы в Тамбове», «Лёд на асфальте», «Разбитие стёкол троллейбуса» и т.п. Отсутствие музыки и звуков затрудняет понимание идеи Земского, которую он хотел выразить в

своём произведении, однако, осознавая неподготовленность слушателя к столь новаторской «музыке», он идёт на уступки и использует скрипку, водя смычком мимо струн. Только по движению смычка слушатель догадывается о настроении композиции. Таким образом, ключевым фактором в понимании тишизма становится зрительное восприятие. Точка зрения альтиста Данилова противоположна. Владимир считает, что музыка – воплощение волшебства, она должна «литься» из инструмента и из-под пальцев умелого музыканта. Ценность традиционного музыкального искусства для Владимира заключается именно в его гибкости, тонкости, возможности передавать тончайшие оттенки смысла. Здесь открывается принципиальная разница между Земским и Даниловым, для первого музыка – условность и ложь, для второго – правда и самостоятельный язык.

Во-вторых, музыка в романе выполняет и внесюжетную функцию. Как утверждает Л. В. Коробко, номинации музыкальных произведений в тексте В. Орлова создают целостный культурный код [137, с. 129]. Так, названия классических произведений (оперы «Огненный ангел» С. Прокофьева, «Кармен» Ж. Бизе, балет П. И. Чайковского «Лебединое озеро» и т.д.) чаще всего находятся в контекстах с подробным описанием состояния главного героя или зрителей, перед которыми он выступает. Наибольший же интерес представляют номинации эстрадных песен («Стою на полустаночке в цветастом полушалочке...», «Ромашки спрятались, увяли лютики, «Зачем вы, девушки, красивых любите» и т.д.) и вымышленных композиций («Антициклон», «Гололёд в апреле на площади Коммуны»), которые служат маркерами национального характера русского человека. Можно сделать вывод, что русскому менталитету свойственны стремление к коллективизму, трагизм, грусть, душевность.

Кстати, музыкальный мотив и тема искусства в целом неоднократно становились сюжетной основой готических произведений эпохи романтизма. Например, в мистической новелле Э. Т. А. Гофмана «Кавалер Глюк» главный герой живёт музыкой, она – часть его самого. Трогательная история о

безызвестном берлинском музыканте имеет необычный финал: мужчина представляется своему спутнику великим композитором Кристофом Глюком. Чуждачество ли это, или персонаж и вправду призрак Глюка – неизвестно. Музыкаль наполнен и роман Г. Леру «Призрак Оперы»: мало того, что действие разворачивается в здании Гранд Опера, музыкой поглощены главные персонажи – Эрик и Кристина.

В. Орлов в «Альтисте...» обращается к одному из основных мотивов литературной готики – мотиву смерти. Если большинство создателей мистической прозы XX века играли с этим мотивом: у Мамлеева герои всячески иронизируют над своей кончиной и даже используют смерть в качестве метода познания бытия. Орлов, в свою очередь, показывает страх смерти, приближающейся бездны, покинутости и предельного одиночества. Балансирующий на грани безумия, измученный внутренним разладом и преследуемый кошмарами, приятель Данилова по консерватории Миша Коренев заканчивает жизнь самоубийством. После чего страх смерти окутывает Владимира. «Он думал о том, что и ему самому очень скоро может наступить конец. Прежде он обманывал себя или размывал трезвые мысли о будущем сладкой беспечностью надежд. Теперь, над гробом Миши Коренева, обманы рассеивались» [24, с. 58]. Страх смерти начинает преследовать героя с момента получения повестки от Канцелярии Того Света. Во время суда Владимир находится в шаге от смерти, но человечность, приобретённая им во время жизни на земле, спасает его: священный Большой Синий Бык, которого Данилов избавил от мучений, почесав спину, предлагает заменить смертную казнь на пожизненное наказание. Однако оно только усилило страх героя перед смертью. «Над Даниловым возникла люстра. <...> Она висела на металлической цепи, цепь скрипела, вздрагивала, Данилов понимал, что люстра может вот-вот сорваться <...> Сидя же на стуле с ремнями, он чувствовал, что люстра не только захватила его, но и растворяет его в себе» [24, с. 422].

Кроме этого, мы выделяем в произведении мотив родового проклятия. Его наличие вновь сближает Орлова с готическими текстами немецких романтиков. Так, у Гофмана мотив родового проклятия встречаем в новеллах «Майорат», «Вампиризм», романе «Эликсиры сатаны». Родовое проклятие Медарда заставляет его не просто страдать, а отречься от Бога и совершать преступления против нравственности и человеческой жизни. В «Альтисте...» писатель представляет собственную интерпретацию этого сюжета. Данилов – демоническое существо изначально, поэтому творение зла в его случае – скорее предназначение, нежели намеренное действие. О том, что оно является проклятием, Владимир догадывается позднее, и, в отличие от Медарда, делает всё, чтобы злодеяния от него не исходили. Персонаж «очеловечивается», как было сказано ранее.

Писатель репрезентует и классическое романтическое безумие. Напомним, что в русской литературе к этой теме впервые обращается Н. А. Полевой. В повести «Блаженство безумия» серьезный душевный недуг становится для персонажа способом познания бытия и бегством от реальности. В. Орлов, в свою очередь, соглашается с Гофманом, для которого это явление не столько особое восприятие мира, сколько болезнь. В «Альтисте...» сумасшедшими являются все представители сферы искусства, в том числе и главный герой. Его одержимость музыкой заключается в служении истинному искусству. Безумие альтиста становится причиной его глубоких душевных переживаний и постоянной рефлексии. А вот сумасшедшая тяга к искусству Миши Коренева приводит к трагедии, о чём мы говорили ранее.

Роману «Альтист Данилов», равно как и готической прозе, присуща атмосфера напряженности. Это создаётся благодаря загадочному времени «Ч» (понятие заимствовано Орловым из военной терминологии), на протяжении всего повествования герой не знает, когда оно наступит и что в итоге произойдёт. Не лишен текст и характерного для готики ореола таинственности, который воплощается в обществе «хлопобудов». Однако

если в классических текстах финал истории даёт ответы на все вопросы, то у Орлова деятельность «хлопобудов» так и остаётся загадкой.

Писатель следует и традиции неоготики, модифицируя мотив сновидений в мотив галлюцинаций. Попадая в Девять Слоёв, Данилов погружается в мир собственных мыслей и грёз. Поточность сознания, нагромождение абсурдных высказываний и гротескных образов – всё это характерно для готической традиции XX столетия. «А перед Даниловым уже неслись световые вихри — и фиолетовые волдыри лопались в них. Вихри эти скоро уже не казались Данилову сообщением о чем-то, они стали реальностью, приобретали мощь и глубину, а глубина их была — в миллиарды земных километров. Данилову даже показалось на мгновение, что стены черного колодца исчезли, но это было ошибкой. Действительно, глубина его видений была сейчас в миллиарды километров, но и черные стены остались» [24, с. 358]. Галлюцинации отмечаем и у домового из романа «Шеврикука, или Любовь к привидению». Герою видится музыкальная пластинка с человеческой головой, которая позднее чудесным образом появляется в его доме: «Пластина двигалась то рывками, то перетекая с места на место, словно подчиняясь правилам компьютерной графики. Над пластиной угадывалась голова посетителя. Она была плоская и резкая, как лезвие. Но, может быть, голова эта примерещилась Шеврикуке. — В вас, Шеврикука, возникла потребность, — прозвучало металлическое. — Пребывайте в готовности. Пластина вошла в стену, пропала, а в месте ее исчезновения на обоях остался рисунок, виденный Шеврикукой в музыкальной школе» [26, с. 199].

Таким образом, роман В. Орлова «Альтист Данилов» – сложный и многогранный – включает в себя элементы фэнтези, научной фантастики, готического романа, о чем свидетельствует наличие героев-демонов, мотив смерти, мотив сделки с дьяволом, атмосфера таинственности и напряженности, топосы Преисподней, пещеры, квартиры, сцены. Фактически В. Орлов предлагает собственную интерпретацию традиционных для

готической прозы темы сделки с дьяволом и библейской темы «падшего ангела», изгнанного с небес, а также весьма специфически трактует образ демона как один из ключевых образов готической прозы.

3. «Женский вариант» русской готики

В конце XX столетия к «готике» литературной обращаются женщины-писательницы. В частности, немаловажную роль в модификации готической традиции рубежной эпохи играет творчество Л. Петрушевской и М. Юденич. В их прозе, репрезентированной **малыми формами** у Л. Петрушевской и **крупной формой** у М. Юденич, отражены противоречия человеческой природы, выраженные в деструкции его внутреннего пространства. В художественной системе женщин-писательниц воплощен особый взгляд на феномены «страшного» и «ужасного», ключевую роль играют такие экзистенциальные категории, как добро и зло, жизнь и смерть, свобода, одиночество, страх, вина.

3.1. Модификации литературной готики в рассказах Л. С. Петрушевской

К разным формам изображения «страшного» и «ужасного» обращается в малой прозе Л. Петрушевская. Причём в её текстах сочетаются особенности готики эпохи романтизма и неоготики. Ярким примером может служить цикл «Песни восточных славян» (1990).

Отметим, что творчество Л. Петрушевской в целом интертекстуально, о чём свидетельствуют многочисленные литературные коды (заглавия рассказов: «Призрак оперы», «Новые Робинзоны», «Новый Гулливер», «Бог Посейдон» и т.д., а также прямые заимствования из известных произведений: «И каждый вечер, в час назначенный (Иль это только снится мне?)» [27, с. 53] – в рассказе «Лабиринт» (1999)). Цикл «Песни восточных славян» не исключение, хотя его, с одной стороны, можно рассматривать как «ремейк» «Песен западных славян» А. С. Пушкина: Петрушевская переосмысливает произведение XIX века, перекладывая его на современные реалии. Но, с другой стороны, цикл можно считать литературной мистификацией. У Пушкина – вольное переложение песен из сборника П. Мериме, который сам

является мистификацией, у Петрушевской – якобы услышанные истории («случаи»).

«Случаи» находятся за пределами какого-либо жанра, однако сама писательница настаивает на том, что её короткие истории обладают особой спецификой, поэтому вполне могут стать частью литературоведческой системы: «Случай – это особенный жанр городского фольклора, начинающийся обычно словами: «Вот был случай». Случаи рассказывают в пионерских лагерях, в больницах, в транспорте – там, где у человека есть пока что время» [199, с. 7]. В цикле каждый рассказ или «случай» представляет собой синтез фольклорных жанров, в частности детской сказочной прозы («страшилки»), бывальщины, под которой понимается жанр, близкий к городской легенде, повествующий о каком-либо происшествии вообще, не акцентируя личное участие или свидетельство рассказчика, былички и т.п., классического готического канона, готики эпохи романтизма и элементов неоготики.

Так, уже в первом рассказе «Случай в Сокольниках» мы обнаруживаем типичный «готический» сюжет – переход персонажа в иную реальность, воплощённый в общении с умершим. Напомним, что в классических текстах герой обычно оказывается перед выбором: пересечь границу миров, нарушив все запреты, или же искать гармонию и счастье в реальности. То же самое происходит и с героиней Петрушевской. Впустить таинственного незнакомца в свою жизнь или смириться с потерей и одиночеством – женщина выбирает первое.

Мы полагаем, что автор представляет свою интерпретацию сюжета о мёртвом женихе, известном ещё с эпохи романтизма. Однако, если в балладах XIX столетия появление умершего возлюбленного неизбежно приводило героиню к гибели, то в «Случае...», напротив, женщина остаётся в живых, более того, в финале повествования звучит надежда об обретении ею счастья. Поэтому здесь мёртвый жених – не романтический, а скорее фольклорный образ, восходящий к архетипу «ходячего покойника».

Причины его появления весьма разнообразны: ими становились самоубийцы, погибшие насильственной смертью, рано умершие, непогребённые. Именно к последнему типу относился муж Лиды, военный лётчик: «Оказалось, что его вовсе не похоронили, похоронили землю, а его воздушной волной бросило на деревья, и он решил больше не возвращаться на фронт <...> Она начала бросать сверху землю, и муж её очень торопил, потому что становилось совсем темно. Она закапывала воронку три часа, а потом увидела, что мужа нет. Лида испугалась, стала искать, бегать, чуть не упала в воронку и тут увидела, как на дне шевелится комбинезон. Лида бросилась бежать. В лесу было совсем темно, однако Лида всё-таки вышла на рассвете к трамваю, поехала домой и легла спать. И во сне ей явился муж и сказал: «“Спасибо тебе, что ты меня похоронила”» [27, с. 225–226].

Писательница вплетает в повествование ещё один фольклорный мотив – желание умершего обрести погребение. Отсюда снова следует авторское видение типичного мистического мотива. Погибший мужчина появляется не для того, чтобы забрать супругу на тот свет, что мы наблюдали в текстах романтизма, и не с целью предупредить её о приближающейся опасности (характерно и для фольклора, и для готики), а чтобы высказать желание обрести вечный покой. Поэтому его приход вполне закономерен и логичен: «Однажды вечером в квартире раздался звонок, и Лида открыла. За дверью стоял тот человек, он сказал: “Лида, неужели ты меня не узнаёшь? Я же твой муж”» [27, с. 225–226].

Подчеркнём, что главная героиня не сразу узнаёт в незнакомце покойного супруга. Мотив «неузнавания» или «ложного узнавания» – новаторский приём Петрушевской, вновь позаимствованный ею из народной прозы и переосмысленный. В фольклоре, как и в литературной готике, персонажи довольно быстро понимают, что общаются с представителями мира мёртвых. В «Случае...» Лида долго не узнаёт своего мужа, замечая, «что за ней ходит один молодой человек очень странной наружности – худой,

бледный, измождённый» [27, с. 225], и не определяет его принадлежность к миру мёртвых.

Мотив «неузнавания» присутствует и в следующих произведениях цикла. Например, в рассказе «Жена» главный герой на протяжении долгого времени не мог понять, что покойная жена всегда была рядом, только в образе кошки. «Рано утром хозяин пошёл искать Мурку, обегал всю лестницу, весь двор, соседние дворы, но Мурки он не нашёл больше никогда. <...> Целый месяц после пропажи Мурки девочка плакала и старуха мать, да и сам хозяин всё не мог найти себе места, потому что знал теперь уже точно, что это приходила его жена» [27, с. 243]. Ложное узнавание обнаруживаем и в тексте «Чёрный пудель», в котором персонаж «ошибочно» узнаёт супругу и, уличив в измене, убивает. Из дальнейшего повествования выясняется, что жена всё время находилась дома. Однако в финале «случая» узнавание всё-таки оказывается верным: «На следующий день жена пошла гулять с обоими пуделями и опять долго отсутствовала, а когда пришла, то сказала: “Я что-то плохо себя чувствую, по-моему, у меня начинает болеть горло. Посмотри, не красное ли”. И она, повернувшись к нему, широко открыла рот, и тут, на глазах у мужа изо рта у неё выпал отрезанный язык» [27, с. 254]. Кстати, подобный сюжетный поворот воплощен и в других рассказах: в «Нагайне» герой не узнаёт свою возлюбленную, явившуюся к нему в виде призрака; в «Изменённом времени» рассказчица путает покойного друга с другим умершим, в произведении «Где я была» баба Аня с трудом узнаёт свою племянницу Юлию и т.п.

В «Песнях восточных славян» мы выделяем такой сюжетобразующий компонент, как нарушение запрета. В предыдущем рассказе (равно, как и в текстах готических) он носит очевидный характер и не нуждается в озвучивании. А, например, в случае «Рука» этот мотив реализован автором в соответствии со сказочной традицией. Главный герой, полковник, чья супруга умерла за день до его возвращения домой, теряет партбилет, который находится в гробу у жены. Именно она сообщает о местонахождении

документов, однако мужчина может забрать их при одном условии: не поднимать с лица умершей покров. «Полковник так и сделал, как говорила ему жена: откопал гроб, открыл его, нашёл у плеча жены свой партбилет, но не удержался и поднял с лица жены платок. Жена лежала как живая, только на левой щеке у неё был червячок. Полковник смахнул червячка рукой, закрыл лицо жены покрывалом, и гроб снова закопали» [27, с. 227]. Затем герою вновь видится супруга, пророчащая ему несчастье из-за нарушения запрета: «Зачем ты посмотрел на меня, теперь у тебя отсохнет рука. Это был голос жены. Полковник потерял сознание, а когда очнулся, то увидел, что находится в госпитале. Ему рассказали, что нашли его на кладбище, у могилы жены, и что рука, на которой он лежал, сильно повреждена и теперь, возможно, отсохнет» [27, с. 230].

Заметим, что в русских народных сказках нарушение запрета тесно связано с инициацией, обычно оно приводит к переосмыслению персонажем своих ценностей, в финале происходит его нравственное взросление. Однако в рассказе «Рука» Л. Петрушевская трансформирует классический сказочный мотив, завершая повествование последствиями невыполнения условий и лишая персонажа права на исправление своих ошибок. Мы выделяем типично «готическое» разрешение конфликта: герою ничего не остаётся кроме ожидания наказания за содеянное («Монах» Льюиса, «Эликсиры сатаны» Гофмана).

В «случаях» мы отмечаем прямые аллюзии на тексты детской несказочной прозы, которые одновременно пародируют элементы литературной готики. Например, образ «страшной руки» становится сюжетообразующим в одноимённом рассказе цикла. Также Л. Петрушевская активно употребляет символические цветовые эпитеты, наполненные семантикой ужаса, сохраняя тем самым поэтику «страшилок». Однако, используя в своих текстах определение «чёрный» (чёрный пакет, чёрная бумажка, чёрный пудель и т.п.), писательница не ставит цель – создать атмосферу ужаса именно этой деталью. «Чёрный предмет» в «Песнях

восточных славян» воплощает собой скорее тайну, нежели угрозу персонажам. Ср.: «Молодой человек, обнаружив это письмо, стал перебирать бумаги и нашёл чёрный пакет с фотографиями, на которых его мать была изображена на разных стадиях раздевания, в том числе и голой» [27, с. 231] (случай «Материнский привет») – «В чёрном гробу лежит чёрный скелет» (страшилка).

Кроме того, фольклорная образность произведений Петрушевской проявляется и в использовании отдельных формул, анималистических образов и имён персонажей. Так, в рассказе «Рука» полковника отпускают домой «на три дня» – символическое число в сказочной прозе и народной эпической поэзии; дочь главного героя в «Новом районе» зовут Алёнушка, наиболее частотное женское имя в фольклорных произведениях, причём далее автор характеризует её типичным «красочным» эпитетом: «Алёнушка-солнышко» (ср.: Варвара-краса в русских сказках).

Остановимся на продолжении писательницей анималистической традиции в русской литературе. Как известно, писатели активно используют в своём творчестве образы животных (Э. А. По, Э. Т. А. Гофман, Л. Кэрролл, Ч. Буковски, С. Кинг, А. С. Пушкин, М. А. Булгаков, А. М. Ремизов, А. и Б. Стругацкие и др.), которые в основном выполняют сюжетообразующую функцию. У Петрушевской животные являются лишь символами и дополняют фабулу «случаев». Например, в рассказе «Жена» кошка олицетворяет умершую супругу главного героя. Здесь, с одной стороны, проявляются древние представления о перерождении человека после смерти и обретение им другой телесной оболочки (кстати, тема реинкарнации ярко представлена в романе «Номер один, или В садах других возможностей» (2004), упоминается в рассказе «Медя» (1993)); а с другой, писательница воплощает популярный фантастический сюжет оборотничества, продолжая традицию А. Погорельского и Н. В. Гоголя. Интересна интерпретация образа чёрного пуделя в одноимённом рассказе. Как известно, чёрный пудель – устоявшийся символ дьявольского

воплощения, берущий начало из древней мифологии, популярен в западной и отечественной литературе (достаточно вспомнить «Фауста» Гёте и роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»). В тексте Л. Петрушевской чёрный пудель является своеобразным кодовым образом, прецедентным «текстом», неслучайно писательница выносит его в заглавие рассказа. Название сразу прогнозирует некий мистицизм сюжета и неблагоприятный исход истории.

Помимо этого, синтез жанровых форм наблюдается и на уровне нарратива. В «случаях» используется сказовая манера повествования, тем самым реализуется установка на достоверность. Напомним, что в классических готических романах эту функцию выполняли рукописи, под которые были стилизованы истории о сверхъестественном. «Песни восточных славян» ориентированы на устную речь и обладают ярко выраженной оценкой рассказчицы к происходящим событиям.

Рассмотрим завязки текстов «Песни восточных славян». «В начале войны в Москве жила одна женщина. Муж её был лётчик, и она его не очень любила, но жили они неплохо. Когда началась война, мужа оставили служить под Москвой, и эта Лида ездила к нему на аэродром. Однажды она приехала, и ей сказали, что самолёт мужа сбили недалеко от аэродрома и завтра будут похороны» [27, с. 225]. Экспозиция «Случая в Сокольниках» показывает, что повествовательница не знакома с героиней лично, поскольку называет её «эта Лида». Кроме того, рассказчица отказывается от подробностей описания персонажа, ограничившись лишь именем. Такая обобщённость и неопределённость образа, со слабо выраженным социальным положением, наталкивает на мысль, что Л. Петрушевская в контексте литературы постмодернизма продолжает развивать тип антигероя, характерный для большинства текстов того времени, в том числе и для готических произведений. Забегая вперёд, скажем, что автор в последующих текстах даже не даёт своим героям имена, единственная их характеристика — определение «один»: «один полковник», «один молодой человек», «одна женщина» и т.п., что с одной стороны, указывает на принадлежность

рассказов одному сказителю (особенность фольклора), а с другой – подчёркивает состояние одиночества персонажей, порождающее чувство страха, безысходности, ощущение дисгармонии с окружающим миром (одна из черт готической литературы).

Возвращаясь к разговору о фольклорной манере повествования, отметим, что рассказчице больше интересен мистический сюжет, поэтому для её речи характерны лаконичность, сбивчивость, повторы. Желание как можно быстрее перейти к повествованию об интересном событии сокращает экспозицию: «Одному полковнику во время войны жена прислала письмо, что очень тоскует и просит его приехать, потому что боится, что умрет, не повидав его. Полковник стал хлопотать об отпуске, как раз перед этим он получил орден, и его отпустили на три дня. Он прилетел на самолете, но за час до его прилета жена умерла» [27, с. 227].

На уровне нарратива можно выделить черты не только фольклора, но готической прозы. События, безусловно, необычны и пропитаны аурой мистицизма, но при этом их постижение поддается законам разума. В «Песнях...» на речевом уровне это реализуется за счёт постоянных уточнений. Как только рассказчица понимает, что вера в реальность размывается, она приводит объяснения. Так, в «случае» «Рука» отсохшая конечность полковника объясняется не проклятием умершей супруги, а тем, что он долго на ней лежал. В «Чёрном пуделе» видения главного героя оправдываются помешательством на фоне совершённого преступления. Кроме этого, рассказы связаны с судьбами людей, определённым временем или местом, о чём свидетельствуют такие уточнения, как: «в начале войны», «дело было на новый, 1947 год», «в Москве», «в новом районе», «в маленьком двухэтажном домике за Елховской церковью» и т.д.

Несмотря на сказовую манеру повествования, характерную прежде всего для фольклорных текстов, константные мотивы и образы, бытующие в народной несказочной прозе, способ построения «случаев» по модели бывальщины, в цикле «Песни восточных славян» можно выделить

практически не модифицированные черты традиционного готического канона и неоготики.

В первую очередь, отметим, что в рассказах Л. Петрушевской действие происходит в рамках готического топоса. Однако в отличие от классических образцов, роль страшного средневекового замка выполняет квартира. Показательно, что здесь писательница продолжает традицию М. М. Зощенко, В. Я. Шишкова, М. А. Булгакова, в творчестве которых с хронотопом квартиры связана особая идея разрушения миропорядка и превращения устоявшегося жизненного уклада в хаос [192, с. 21–25].

Наиболее показательным в этом отношении является рассказ «Новый район». Для главного героя Василия квартира, подаренная на свадьбу родителями жены, изначально не была воплощением семейного счастья. «У них имелась двухкомнатная квартира со всей обстановкой, ковры, сервизы, цветной телевизор, и всё это при разводе жена требовала себе <...> он [Василий – А. Т.], стало быть, был вынужден пойти жить в этот ненавистный дом...» [27, с. 235–236]. Ненависть персонажа к своему жилищу порождает ряд бед, преследующих семью: смерть новорождённого ребёнка, убийство жены, сумасшествие Василия.

Напомним, что одной из отличительных черт готического топоса является присутствие призрака умершего, преследующего своего убийцу. В рассказе «Новый район» Петрушевская переосмысливает этот мотив, заменяя образ призрака деталью, характерной для детских страшилок. Василию повсюду кажутся пальцы убитой жены с красным маникюром. Кроме этого, отметим, что в рассказе автор выходит за рамки готического топоса, перенося своего героя в другое пространство. Василий отвозит труп жены на стройку, где «положил куда-то под плиту, а пальцы положил в трубу, а сам стал ждать весны, откроется дело или нет» [27, с. 238]. Как известно, городские топосы – подвалы, крыши, стройки и др. – либо несут смертельную опасность героям, что наиболее распространено в детских

страшилках, либо являются местом преступления или же таят его последствия, как в «случае» «Новый район».

Продолжая разговор о нарушении писательницей пределов классического готического пространства, приведём в пример рассказ «Случай в Сокольниках». Л. Петрушевская переносит кульминационные события, т.е. похороны мужа и обретение им покоя, в другой топос. Здесь, с одной стороны, разворачивается топос пустыря, популярный в детской сказочной прозе, а, с другой – героиня и её супруг идут к месту захоронения через «лес, по какому-то ручью» [27, с. 226], где природный топос – наиболее частотная и значимая разновидность пространства в классических готических романах.

Действие в цикле «Песни восточных славян» происходит настоящем времени, как мы помним, это одна из отличительных черт хронотопа неоготики. Тем не менее все ключевые события рассказов случаются ночью (захоронение мужа в «Случае в Сокольниках», встреча полковника с умершей супругой в «Руке», убийство жены в «Новом районе» и т.п.). Этот временной отрезок показателен как для фольклорных текстов, так и для готических романов. Справедливо утверждение Ванслоу о том, что ночь символизирует «мрачный характер бытия вообще. Чернота её – выражение тёмного колорита мира» [69, с. 93]. Ночь несёт безысходность, ужас, страх, кошмары и муки совести, ночью проявляют свою мощь потусторонние силы. Именно это мы наблюдаем в «случаях» Л. Петрушевской.

Согласно В. Ванслоу, ночь связана со сновидческой природой [69]. В цикле «Песни восточных славян» сон является сюжетообразующим для некоторых рассказов, поэтому можно утверждать о наличии в «случаях» ещё одного готического мотива. При этом сон выполняет несколько значимых функций. В «Случае в Сокольниках» воплощается концепт «сон как иная реальность», что говорит вновь о появлении одной из разновидностей мотива двоемирия, который демонстрирует взаимопроникновение сна и яви, появление второго плана. Главная героиня только во сне понимает, что все

предшествующие события были ложными, настоящих похорон её мужа не было. «... Лида всё-таки вышла на рассвете к трамваю, поехала домой и легла спать. И во сне ей явился муж и сказал: «Спасибо тебе, что ты меня похоронила» [27, с. 226]. Следующая разновидность сна, бытующая в «случае» «Рука» – вещий сон, который выполняет в сюжете функцию предвосхищения дальнейших событий. И наконец третий тип, который больше всего вписывается в контекст постмодернистской литературы – галлюцинации – представлен в рассказе «Материнский привет». После несчастного случая в армии главный герой Олег возвращается домой, где находит поддержку в лице родной сестры, которая помогает ему устроиться в жизни. В дальнейшем к герою приходит осознание, что никакой сестры, поддерживавшей его, не было, это был всего лишь плод его воображения. «Олег ужаснулся, что так мог забыть о своей сестре, он нагнулся к плите и прочел надпись. Это действительно была сестра. – Только дата смерти что-то перепутана, – сказал он, – сестра приезжала ко мне гораздо позже этой даты смерти, когда я пришел из армии. Я ведь тебе рассказывал, она меня поставила на ноги, она буквально вернула мне жизнь. Я был молодой и по пустякам сходил с ума. – Так не бывает, они не путают дат, – ответила жена. – Это ты перепутал. Ты в каком году пришел из армии? И они заспорили, стоя у края могилы, заброшенной и заросшей, и сорная трава, сильно поднявшаяся за лето, касалась их колен, пока они не начали ее полоть» [27, с. 234].

В «случаях» Л. Петрушевская раскрывает мотив убийства, характерный для готической традиции, однако в отличие от своих современников, для которых это было одним из способов познания Бытия, писательница демонстрирует типичные семейно-бытовые убийства. Так, в рассказе «Чёрный пудель» муж убивает свою супругу, которая «не вызывала никаких подозрений никогда и ни у кого» [27, с. 253], уличив в измене. В «Новом районе» Василием движет его личная ненависть к супруге, так как его «заставили жениться» [27, с. 235] на ней. Тем не менее отметим, что автор

продолжает традицию писателей Серебряного века (В. Брюсова, А. М. Ремизова), репрезентуя эстетику отвратительного. Л. Петрушевская заостряет внимание на физиологических подробностях насильственной смерти, что позволяет поставить её тексты в один ряд с постмодернистской прозой В. Сорокина и П. Пепперштейна (достаточно вспомнить «Мифогенную любовь каст», «Голубое сало», «День опричника» и т.д.): «... а потом вернулся к жене в ванную и домолотил её окончательно, раздробил все кости лица и отрезал пальцы, чтобы не опознали <...> То ли он вымыл Тамару под холодным душем, но как-то он управился, крови не было нигде» [27, с. 237–238]. Такой же весьма шокирующий анатомизм встречаем в «Чёрном пуделе»: «... он выхватил нож, рывком отогнул голову жены назад, причём ладонью зажал ей рот, и полоснул ножом по открытому горлу. Затем он выпустил женщину из рук, вытер нож о её спину <...> И она, повернувшись к нему, широко открыла рот, и тут, на глазах у мужа изо рта у неё выпал отрезанный язык» [27, с. 253–254].

Абсолютно в духе готической литературы Л. Петрушевская развивает мотив мести в одноимённом «случае» по модели: жертва мстит своему обидчику. Главная героиня, бездетная Рая, завидует своей соседке Зине, у которой в скором времени должен появиться ребёнок. После рождения дочери зависть Раи перерастает в настоящую ненависть и желание избавиться от ребёнка Зиной: «... та женщина стала словно бы невзначай оставлять на полу то бидончик с кипятком, то банку с раствором каустической соды, а то роняла коробку с иглами прямо в коридоре» [27, с. 248]. Однажды ей всё-таки удалось воплотить свой ужасный замысел в жизнь. Несчастная мать «словно сошла с ума» [27, с. 250] и задумала отомстить своей соседке, у которой обнаружилась серьёзная болезнь. В финале рассказа оказывается, что ребёнок всё время был жив, а Зина просто хотела проучить свою соседку и отомстить за покушения на свою дочь. Из мотива мести вытекает традиционный мотив покаяния: перед своей смертью Рая понимает, что действия были ужасны, она надеется на прощение своей

подруги, которое в конце концов получает: «И тут она увидела, что на мёртвом лице медленно проступает улыбка счастья» [27, с. 250].

Чудовищное преступление Раи не может быть оправдано, но, как известно, у зла нет оправданий, но есть причины. Героини Петрушевской – зачастую несчастные женщины, безработные и бездетные, переживающие личное горе. Духовный кризис и состояние «покинутости» толкают их на преступление. В «Мести» Рая лишена радости материнства, поэтому она покушается на жизнь чужого ребёнка. К слову, сюжет о детоубийстве наблюдаем в другом произведении писательницы, не входящем в цикл «Песни восточных славян».

В рассказе «Медея» Л. Петрушевская разворачивает трагический античный сюжет в современных реалиях. Медея репрезентована в рамках авторской стратегии писательницы. Преступление героини – результат не столько ревности, сколько стечения обстоятельств и последствие тяжёлого душевного недуга. Из рассказа таксиста, пассажиркой которого была рассказчица, становится очевидно, что моральный распад его супруги начал происходить задолго до ужасного преступления: сначала она стала ненужной в социуме и потеряла работу («Поссорилась там с кем-то. Мы же с ней вместе институт заканчивали. Потом я пошел в таксисты. А она, ее выгнали из НИИ, устроиться не могла, сейчас НИИ сокращают. У нее была депрессия» [28]), затем – разум («Вот сидит у телевизора и конспектирует программу “Время”, все новости. И потом даёт комментарий. Я прямо покачнулся» [28]), а потом – любовь, которая для неё была заключена в нежности и внимании мужа, финалом становится утрата физической оболочки: «Сидит одна в безумии в тюрьме, ожидая казни» [28]. Отметим, что гибель девочки-подростка и казнь её матери составляют мифологему смерти. В рассказе смерть представлена как прямо, так и опосредовано. Вторая «разновидность» связана с образом матери-убийцы и реализуется как угасание жизни в результате бесцельного существования.

Таким образом, в «Песнях восточных славян» Л. Петрушевская в большей степени опирается на фольклорные традиции, основными источниками её рассказов являются детская несказочная проза и народные былички, о чём свидетельствует наличие топосов (кладбище, стройка и т.п.), образов («ходячий» покойник, рука, кошка и т.д.) и сказовой манеры повествования, характерных для этих жанровых разновидностей. Рассказы цикла продолжают и традиции готической литературы: писательница активно использует классические готические мотивы (например, мотив убийства и мести), модифицируя их компоненты. Однако Л. Петрушевскую следует считать одной из продолжателей готической традиции не только благодаря «Песням восточных славян». В других произведениях её малой прозы черты «страшной литературы» не менее очевидны, более того, готические элементы формируют неоготику.

Напомним, что прежде всего для неоготики характерно изображение актуальных событий, а также наличие социального подтекста. Так, в рассказе «Глюк» (2000) Л. Петрушевская рассматривает проблему наркозависимости подростков через призму мистического мышления. К девочке-подростку Тане является некий мужчина, представляющийся Глюком, и предлагает совершить сделку: три желания в обмен на то, что девочке нельзя будет помогать окружающим. Таня соглашается, получая от незнакомца невероятный подарок: всё, о чём она подумает, будет сбываться. Однако героиня не выполняет главное условие договора, после чего Глюк убивает всех её друзей.

С одной стороны, в произведении обнаруживаем элементы сказки. «Красивого как киноартиста» [27, с. 78] незнакомца можно рассматривать как джинна, умеющего выполнять желания своего хозяина. На сказочность сюжета также намекает уточнение, озвученное загадочным мужчиной: «Это ведь волшебство!» [27, с. 78]. Таня, в свою очередь выступает, своеобразной интерпретацией сказочного героя, перед которым стоит сложный нравственный выбор. Характерен для фольклора и мотив нарушения запрета

(употребление девочкой наркотического вещества), однако это табу носит не традиционный для сказки характер, он обусловлен социальными и административными нормами. С другой стороны, сюжет рассказа Петрушевской напоминает классический сюжет «чёрного романа», известного ещё со времён «Мельмота-Скитальца» Ч. Р. Мэтьюрина, – договор человека с носителем потусторонней силы. В этом случае Глюк является рецепцией образа Мефистофеля. Подобно ему, Глюк подвергает подростка искушению, заставляет подчиниться ему, прельстив могущественной силой.

Прозе Л. Петрушевской не свойственно использование «говорящих» имен и фамилий. Однако в этом рассказе в имени Таниного искусителя заключён идейный смысл произведения. Gluck (Глюк) с немецкого языка переводится как «счастье». Автор демонстрирует мнимое счастье на примере девочки: Таня получает истинное наслаждение только в момент наркотического опьянения. Тем самым, в тексте выделяется, хотя и неявный, мотив страха – страха человека перед суровой реальностью (страх жизни, сформулированный ещё Г. Лавкрафтом).

Петрушевская придерживается основного принципа классической «готической» литературы: события ошеломляющи и необычны, но их можно объяснить с точки зрения разума. Писательница растолковывает произошедшее с героиней, при этом оставляя финал открытым. Неизвестно, от чего в сознание подростка проник Глюк. С одной стороны, это может быть следствием приёма наркотиков. О них героиня говорит неоднократно: «Вчера с Анькой и Ольгой на дискотеке попробовали таблетки, которые Никола принёс от своего знакомого. Одна таблетка лежит теперь про запас в косметичке» [27, с. 78] – в экспозиции рассказа; «Она лежала и думала, что в косметичке, которая спрятана в рюкзаке, находится таблетка с дискотеки, за которую надо отдать Николе деньги» [27, с. 89] – в развязке. Но, с другой стороны, причиной галлюцинаций может быть и болезнь девочки: «Да у тебя

бред целую неделю. Мама тебе уколы делала. Ты на каком-то языке даже говорила. Эпидемия гриппа, у вас целый класс валяется» [27, с. 89].

Помутнение разума девочки Тани позволяет говорить о наличии в текстах писательницы мотива безумия. Наиболее показательным в этом отношении мы считаем рассказ «Тёща Эдипа (1995). К слову, потеря контроля над сознанием в творчестве Л. Петрушевской была достаточно резко охарактеризована Е. Ованесяном: «Шизофренизированные <...> персонажи и ситуации, нарочито взломанная, синкопированная в стиле “рок”, обездушенная, ничего общего с русской не имеющая речь, обилие сексуальных и садистских сцен...» [189, с. 60].

Заглавие произведения косвенно отсылает к греческому мифу, легшему в основу и одной из ключевых категорий психоанализа З. Фрейда. Очевидно, что здесь писательница представляет новую версию мифа о царе Эдипе. По сюжету некий молодой человек, «повинуясь зову судьбы» [29, с. 155], желает приобрести загородный дом. Его выбор падает на избу бабы Ойки, страдающей шизофренией. Однако недуг старухи – лишь меньшее из того, что творится в доме.

Нетрадиционные сексуальные отношения, участниками которых становятся Ойка и её зять Слава, тесно связаны с сумасшествием старухи. Греховность героини рассказа доведена до предела и носит патологический характер: «А подошедшая вовремя бабушка семьи, добрая и пузатенькая, еле вползши на больных ножках, подхватывает, что Ойка и к сыну своему ложилась, и к внуку (Саш, подвинься) под одеяло, а он встал и ушел – но куда уйдешь, не к соседям же!» [29, с. 156]. Впрочем, не только сошедшая с ума женщина виновна в моральном распаде семьи. Её зять Слава тоже не лишён отрицательных качеств. Автор демонстрирует это с помощью описания его физических недостатков: «Маленький, большеголовый, с носом курносый как у смерти, крупными челюстями, огромным лбом и мощными надбровьями, под которыми глаз не видно, актер на фильм ужасов» [29, с. 155].

Несмотря на трансформацию и классического мифа, и готического канона, писательница сохраняет ключевой компонент, характерный для обоих – мифологему судьбы. Зачастую Петрушевская демонстрирует тяготы женской судьбы («Дочь Ксении», «Приключения Веры», «Бессмертная любовь»), в рассматриваемом тексте главным действующим лицом выступает мужчина, подчиняющийся слепому року, который, по мнению Ю. Н. Серго [229], покупая дом с нехорошей историей, обрекает свою семью на инцест.

В «Тёще Эдипа» подчёркнуто отсутствие исключительности ситуации. Моральный распад целой семьи не представляется чем-то ужасающим, что подтверждают слова главного героя-странника: «Теперь у них всё в порядке, всё прощено, всё как у других» [29, с. 157], а также отсутствие какого-либо комментария из уст молодой пары, посоветовавшей мужчине приобрести дом именно у родственников Ойки.

Примечателен рассказ «Чёрное пальто» (1995), в котором Петрушевская реализует главный принцип неоготики – «страх жизни» [212, с. 108]: персонажу предпочтительнее inferнальность, чем небытие. Так, в «Чёрном пальто» героиня намеренно уходит в потусторонний мир. Причём писательница вновь сохраняет особенность неоготики: девушка попадает в иное пространство не мистическим образом, её перемещение – следствие суицида.

Непосредственно пребывание героини в другой реальности описано автором в духе современных хорроров. Напряжение и атмосфера тревоги создаются за счёт стремительной смены пространственных пластов, искусственных пауз в виде абзацев, состоящих из одних предложений («Вокруг был лес, становилось темно» [27, с. 152]; «Во всяком случае огней не было видно» [27, с. 156]; «Было темно и тихо» [27, с. 157] и т.п.), странных модификаций самих персонажей («Шофёр был очень худой и курносый до невозможности, то есть вроде бы уродливый, с совершенно лысым черепом [27, с. 155]; «За то время, пока они не виделись, пассажир в

пальто с капюшоном потолстел» [27, с. 154]). Также особое чувство создаёт ощущение безграничности реальности и ирреальности, сна и яви.

Говоря о потустороннем мире, отметим, что место, куда попадает девушка вполне соотносимо с Адом в «Божественной комедии» Данте. Очевидно, что героиня попадает на круг грешников-самоубийц. «Когда душа ожесточась, порвёт / Самоуправно оболочку тела, / Минос её в седьмую бездну шлёт. / Ей не даётся точного предела; / Упав в лесу, как наглое зерно, / Она растёт, где ей судьба велела» [11, с. 323]. У Данте пояс самоубийц представляет собой лес, где грешники превращаются в деревья. У Петрушевской образ Ада несколько трансформирован: вся преисподняя – полуразрушенный многоквартирный дом, самоубийцы оказываются не в лесу, но в одной из квартир, где впоследствии превращаются в груды тряпок.

Название рассказа неслучайно. Если в текстах «Песен восточных славян» вещь с определённым цветовым эпитетом выполняла лишь функцию устрашения и создания мистической канвы, то в рассматриваемом произведении чёрное пальто – сюжетообразующая деталь. Чёрное пальто – отличительная черта самоубийц, заточённых в ином мире. Оно надето и на главной героине, и на водителе с попутчиками, и на женщине, раскрывшей тайну пальто, спичек и записок в кармане. Чёрное пальто – некий волшебный предмет, позволяющий перемещаться вне времени и вне пространства, который заставляет говорить о следовании Петрушевской не только традиций фольклора и разных этапов литературной готики, но и фэнтези (примером может служить браслет «Земля – Небо» в романе В. Орлова «Альтист Данилов», а также маховик времени из серии книг Дж. Роулинг о Гарри Поттере). Однако в тексте Петрушевской чудесный предмет несёт в себе всё-таки отрицательную коннотацию.

Напомним, что для неоготики нехарактерно строгое разделение героев на положительных и отрицательных, а также наличие триединства «злодей – жертва – защитник». Каждый персонаж по-своему странен и извращён, что мы наблюдали в прозе Ю. Мамлеева. В «Чёрном пальто» ситуация

практически аналогична: главная героиня одновременно является и злодеем (девушка лишает себя жизни, причиняя боль родным), и жертвой (в реальном мире она сталкивается с предательством и идёт на поводу у собственных эмоций, в инфернальном – становится заложником злочной квартиры и чуть было не становится жертвой кровожадных грешников), и защитником (девушке удаётся вытащить с того света не только себя, но и женщину, которая на другом конце города тоже решила свести счёты с жизнью). «Помощником» и «вредителем» одновременно выступает водитель грузовика. Сначала он довозит героиню до станции, но потом пытается убить: «Давай, иди домой и принеси нам деньги. Мы худые и голодные» [27, с. 156]. Кроме этого, он ещё и вечный узник мира мёртвых. Тем не менее история обретает счастливый финал. Героиня Петрушевской самостоятельно преодолевает страх жизни, лицом к лицу столкнувшись с последствиями своего греха.

На наш взгляд, специфика неоготики наиболее очевидна в рассказе «Гигиена» (1990). Описание морального распада личности, обращение к ранее табуированным темам (подчёркнутая физиологичность, жестокость), наличие острого социального подтекста, максимальная приближенность к современным реалиям – Петрушевская включает в повествование весь этот комплекс особенностей неоготики. Писательница воссоздаёт ситуацию пандемии, характерную прежде всего для антиутопий, однако основной акцент она делает на нравственной деградации героев.

Новость о пандемии никак не отражается на спокойствии членов семьи Р., что является свидетельством первого этапа деградации. Наиболее скептически к болезни отнёсся дедушка, назвав чудом выздоровевшего молодого человека «шарлатаном» [27, с. 170]. С равнодушием родственники наблюдают и за мародёрствами на улице. Более того, старик толкает зятя на воровство: «Витрина булочной <...> Бегите, Коля, запасайтесь» [27, с. 171].

Образ Николая неоднозначен. С одной стороны, он является «защитником», рискуя жизнью ради того, чтобы прокормить семью. Однако

сразу же после, так называемого, подвига персонаж демонстрирует истинное лицо, проявляя максимальный эгоизм: «Утром Николай за завтраком один съел полкило сушек за чаем и шутил по этому поводу: “Завтрак съешь сам”» [27, с. 171].

Идея рассказа основана на парадоксе: чем ответственнее персонаж относится к физической гигиене, тем бесчеловечнее он становится. Таким образом концепт «гигиена» подразумевает чистоту не только телесную, но и духовную. Яркий пример – Николай, который после каждого похода за продуктами выбрасывал одежду и протирался одеколоном. Однако в финале повествования он достигает такого дна, что решает пойти на преступление.

Апогей деградации наступает после заболевания маленькой девочки: страх смерти и желание жить перевешивают любовь к ребёнку. Отец делает всё, лишь бы дочь не контактировала с окружающими. Без сомнений он запирает девочку в комнате, сомнительными методами пытаясь обеспечить ей комфортные условия. «Николай прорубил в двери что-то вроде оконца и велел девочке принять на первый случай бутылку на верёвке, где был суп с хлебными крошками. <...> Один раз Николай хотел помыть девочку, вылив на неё бидон горячей воды вместо подачи корма» [27, с. 175–176]. С особой жесткостью к внучке обращается и дед: «Иди в свою комнату, детка. Иди с кошечкой. Ах ты, гадина, ах сволочь. Доигралась с кошкой, дрянь такая. А? Доигралась?» [27, с. 174].

В финале рассказа родственники умирают в соответствии с градацией их нравственной чистоты. Первым из жизни уходит Николай, затем умирает дед – олицетворение скептицизма и эгоизма, следующая – бабушка, её главный порок – равнодушие и бездействие. Елена, которая по-настоящему переживала за больную дочь и страдала из-за кончины родителей, «рвала на себе волосы и плакала» [27, с. 176], умирает за пять минут до прихода парня, пытавшегося спасти их семью в завязке истории.

Писательница помещает своих героев в замкнутый топос, на первый взгляд кажется, что время остановилось. Действительно, на протяжении

всего повествования персонажи ни разу не озвучили ни день недели, ни какие-либо промежутки времени. Известно лишь, что Николай отправлялся на поиски еды ночью. Подчеркнём, что в этом тексте тёмное время суток не столько обладает фольклорной метафорикой и носит сакральный и обрядовый характер, сколько является олицетворением главного концепта всей прозы Л. Петрушевской – концепта «мрак». Однако в развязке «Гигиены» категория времени играет ключевую роль. Временные отрезки: «сутки», «двенадцать часов», «пять минут» – демонстрируют расстояние между степенью человечности героев. С такой разницей умирают персонажи.

Подчеркнём, что в живых остаётся лишь маленькая девочка – человек, испытывающий искреннюю жалость и сострадание к живому существу, своей кошке. Е. А. Волк рассматривает рассказ Петрушевской через призму библейского мифа о сотворении мира [76]. По мнению исследователя, шестидневное развитие сюжета соответствует шести дням сотворения мира Богом. Неслучайно, от смертельной болезни выздоравливают только два создания – молодой парень и девочка. Они являются интерпретированными Адамом и Евой. Перерождение прежде всего проявляется в их внешнем облике: их головы лысеют, покрываясь «тончайше, как плёнка на закипающем молоке, кожицей» [27, с. 168].

Говоря о художественных особенностях неоготики, подчеркнём, что рассказ Петрушевской не лишён табуированных тем. Например, физиологичность проявляется в подробном описании неумения девочки следить за собственной гигиеной. «Девочка, правда, показала все плоды своего воспитания и испражнялась не на бумагу, не успевала следить за своими желаниями». Также, используя излюбленный приём фильмов класса «В», Петрушевская создаёт эффект отвращения за счёт чрезмерной «окровавленности»: «Проснувшись, бабушка с дедушкой в своей постели обнаружили кошку со всё той же окровавленной мордой – видимо, кошка ела девочку <...> Вся квартира грохотала от стуков, мяукала кошка, в верхней

квартире дело дошло до стука, а Николай всё тужился, пока кровь не пошла из глаз...» [27, с. 176].

Рассказ Л. Петрушевской носит и остросоциальный характер. Писательница показывает всеобщую дегуманизацию мира. Справедливо утверждение В. Ерофеева: «Людмила Петрушевская и ряд других писателей разрываются между уверенностью «шестидесятников» в том, что пороки социально мотивированы (их тексты социально воспалены, в них есть сильный пафос разоблачительства), и безнадёжностью другой литературы, параллельно которой они начинают подозревать самую человеческую природу, переходя в разряд беспомощных наблюдателей, удивлённых «возможностями» зла: зависть, старческий маразм, отсутствие человеческой коммуникации...» [102, с. 10].

Одна из главных особенностей малой прозы Петрушевской – синтез мифологического сознания и современного мышления. Это сближает писательницу с традицией неоготики, что ранее мы наблюдали неоднократно. Подобная тенденция отмечается во многих текстах («Нагайна», «Дом с фонтаном», «Где я была», «Изменённое время» и т.д.). На наш взгляд, наиболее примечателен в этом отношении рассказ «В доме кто-то есть» (2000).

К мистической фабуле отсылает уже само заглавие. Неопределённое местоимение «кто-то» сразу указывает на присутствие сверхъестественной силы. Сюжет произведения идентичен многочисленным сюжетам в хоррор-литературе («Призрак дома на холме» Ш. Джексона, «Ужас Амитивилля» Д. Энсона и т.д.) и фильмах этого же жанра. Женщина, которая живёт в квартире лишь со своей кошкой, внезапно понимает, что её жильё занято чем-то или кем-то неизвестным. Однако, в отличие от персонажей жанрового ужаса, героиня Петрушевской воспринимает это событие как вполне обыденное. «Человек всегда боится присутствия неизвестных тварей, боится насекомых, мелких муравьев в ванной, боится, допустим, единичного пьяного таракана, прибежавшего, похоже, с места побоища от соседей в

наркотическом состоянии, т.е. сидит на видном месте. Всего боится человек, оставшийся наедине с кошкой жить, все куда-то делись, вся предыдущая семья, оставив сидеть такого человеческого таракашку одного на видном месте» [27, с. 90]. Тем самым в завязке истории формируется главный принцип готического мышления: страх – неотъемлемая часть человеческого сознания, причём причиной тревоги и предчувствия ужасного могут быть как реальные события, так и мистические обстоятельства.

Л. Петрушевская выстраивает композицию рассказа по следующей схеме: появление неведомой силы и её обнаружение героиней («Кто-то явно был в доме. Войти в маленькую комнату – в большой что-то упало. Посмотреть, где кошка – она сидит на столике в прихожей, отражаясь в зеркале, ушки торчком, тоже что-то явно слышала. Пойти в большую комнату – там упал сам собой лист бумаги с пианино, листок с телефоном неизвестно чьим, неслышно слетел и отчетливо белеет на ковре» [27, с. 90]) – борьба героини со сверхъестественным («Из дому уходить нельзя. Некуда. Может быть, даже кто-нибудь захочет вернуться (думает мать-дочь). Значит, остается остаться, но, если Тот сеет разруху, надо превозмочь это своей силой. Ответить, как Кутузов Наполеону, чтобы стало неуютно внутри своей позиции. Мудрое решение. ТОТ будет повержен <...> Побила на кухне всю посуду, раскидала по квартире» [27, с. 94]) – объяснение мистических событий. Писательница снова придерживается главного идейного признака литературы ужасов. Всё необычное должно быть объяснено с рациональной точки зрения. Поэтому шорохи и падения предметов в финале истории оказываются следствием движения старой многоэтажки, в которой находилась квартира героини. «Ясно, что дом усаживается, ссыхается, половицы трескаются, это раз. Затем, во всех квартирах вверху, внизу и по бокам живут живые люди, у них кто-то бегают, что-то рушится, портится, чинится, движется, житуха такая... [27, с. 101]. Тем не менее атмосфера напряжения, характерная для готических романов эпохи предромантизма, сохраняется до самой развязки.

Любопытен образ сверхъестественной силы. «Кто-то» лишён материальной оболочки, женщина чувствует его присутствие и лишь представляет внешний вид: «какая-то живая пустота, по росту маленькая, егозящая, подсмывающая по полу...» [27, с. 92]. С одной стороны, «живая пустота» – своеобразная интерпретация образа домового. «Простой народ убеждён, что в каждом доме живёт невидимая сила – домовый <...> он предвещает добро и худо посредством разных звуков» [175, с. 64], – находим в заметках у историка А. Н. Минха. Неслучайно рассказ «В доме кто-то есть» изобилует различными глаголами с семантикой звучания: «перешмыгивает», «стучит», «подсмывает» и т.п. Более того, таинственный «кто-то» не приносит хозяйке квартиры зла, а рухнувшая на пианино полка с музыкальными пластинками стала знаком того, что женщине нужно избавиться от этих вещей, тем самым отпустив старые обиды. Так, полка служила воспоминанием о несчастной любви: «Теперь: в стене две рваные темные раны, выпали гвозди, которые когда-то вбивал Некто, не будем вспоминать. То есть это не гвозди, а как-то они иначе называются. Это был целый подвиг, большая история почти любви» [27, с. 94]; а пианино постоянно возвращало героиню в детство, где была грубая и жестокая мать: «Пианино тоже была история, маленькая девочка училась играть на нем. Мама настаивала. Заставляла, сажала. Ничего не вышло. Упрямство победило. Упрямство, которым человек защищается от чужой воли. Отстаивает свою жизнь» [27, с. 94]. Таким образом, появление в доме женщины потустороннего существа стало мощным толчком к её духовной эволюции. Мы в очередной раз отмечаем отступление писательницы от готического канона. Напомним, что персонажи «страшной прозы» XVIII-XIX вв., оказываясь во власти сверхъестественных сил, подчинялись фатуму или же принимали условия представителя того света (мотив сделки с дьяволом). Здесь же героиня не только противостоит неизвестному, но и обращает его действия во благо.

Впрочем, с другой стороны, образ неведомого «кого-то» не лишён демонических черт. Автор неоднократно отмечает, что кошка, чувствуя присутствие «чужого» «таращила ушки» [27, с. 90]. Умение домашних питомцев чувствовать приближение нечистой силы отмечалось ещё в древности. Во многих религиозных системах эти животные служили проводниками в мир мёртвых или являлись спутниками духов и божеств (неслучайно кошка – один из самых частотных бестиарных образов в литературе). Однако писательница не сообщает, кем же было неизвестное существо, – добрым домовым-помощником или же представителем нечистой силы.

Остаётся отметить, что малая проза Л. С. Петрушевской тесно связана с формирующейся в конце XX в. отечественной неоготической литературой. Писательница сохраняет черты классического готического канона (мотив убийства, превращения, греха; мрачная и пугающая атмосфера), расширяет его фольклорной образностью (что было характерно для рассказов А. Ремизова, А. Кондратьева), описаниями морального распада личности, обращением к ранее табуированным темам (подчёркнутая физиологичность, жестокость), наличием острого социального подтекста, максимальной приближенностью к современным реалиям. Смерть у Петрушевской – часть обыденного, главный страх её персонажей заключается в страхе жизни. Её героини стоят на грани реальности и инобытия, в связи с чем мир обыденный, пересекается с таинственным, страшным, причём мистическое становится неотъемлемой частью бытового.

3.2.Синтез готики и детектива в прозе М. Юденич

Творчество М. Юденич занимает особое место в литературном процессе рубежа XX–XXI веков. Писательница создаёт тексты в жанре готического детектива [194], умело синтезируя атмосферу всеобъемлющего страха, характерного для готики, и традиционную детективную интригу. Несмотря на то, что прозаик использует особенности жанров массовой

литературы, её произведения вряд ли можно назвать тривиальными и адресовать невзыскательному читателю: Юденич превращает «штампы» и «формулы» рассматриваемых явлений в приёмы литературной игры, а также обогащает свои романы и повести различными реминисценциями из библейских текстов, вплетает в повествование исторические факты. Поэтому, на наш взгляд, писательницу можно уверенно включить в ряд продолжателей и, условно говоря, «модификаторов» готической традиции.

Основу сюжета повести «Гость» (2001) составляет история о том, как осенним вечером четверо успешных людей, сами того не желая, погрузились в забытые эпизоды своего прошлого («У каждого в шкафу свой скелет» [39], – гласит аннотация, составленная самим автором), а причиной стихийных воспоминаний стал таинственный гость – журналист Петр Лазаревич.

В первую очередь, о следовании готической традиции позволяет говорить рамочная композиция текста: в основное повествование включены отдельные истории каждого персонажа, таким образом соблюдается главный хронологический принцип литературной готики – непрерывная и взаимопроникающая связь настоящего и прошлого времён. Напомним, что в классической «страшной» прозе обязательно наличие «скрепы», в которой времена сливаются воедино, зачастую эту функцию выполняет предмет с историей (портрет, рукопись и т.п.). Однако в рассматриваемой повести скрепой является не предмет, а человек. Именно журналист Лазаревич – хранитель событий прошлого каждого из героев.

На преломление готической традиции в «Госте» указывает и место развития событий. Роль страшного средневекового замка выполняет дача дирижёра Германа Сазонова. Внешне загородный дом не внушает ужас, о чём говорит его расположение в «знаменитом, уютном и роскошном одновременно подмосковном посёлке Николина Гора» [39]. Однако внутри даже самые прекрасные и удивительные элементы интерьера создают мрачную и пугающую атмосферу: «Огромная хрустальная люстра и точные копии ее поменьше – два бра на стенах – вспыхнули одновременно, заливая

гостиную ярким праздничным светом, но показалось, что ослепительное сияние хрусталя было вроде бы ледяным, в комнате сразу стало прохладнее». Также неслучайно уточнение, что сами хозяева не хотели оставаться в одиночестве в этом «огромном пустом доме» [39].

Коттедж Сазонова, как и «готический» замок, – олицетворение преступления и грехов его обитателей. В финале повести в нём действительно совершается преступление – убийство Лазаревича, после чего он ещё больше наполняется ужасом и страхами его обитателей. «Сейчас все они, и даже те двое, для которых дом был родным, шли совершенно новой дорогой из гостиной в бассейн, открывая ее для себя – странную, незнакомую, таящую в каждом повороте и изгибе целый сонм страхов» [39]. Более того, многочисленные комнаты и коридоры дачи хранят в себе главную тайну: кто расправился над журналистом, оставшись при этом незамеченным.

Напомним, что «конфликт готического произведения всегда носит этический характер и связан, прежде всего с проблемой греха и мести» [39]. В повести эти мотивы очевидны, однако автор вновь представляет собственную интерпретацию. Если в готике классической герои совершают тяжкие преступления против морали (богоотступничество, инцест, убийство и т.д.), то у Юденич каждый персонаж (речь о четвёрке друзей) лишь немного отклонился от тех норм, что составляют основу нравственной личности, изменил только самому себе (один отказал в помощи, другой нарушил обещание, третий скрыл преступление).

С развитием готической традиции ее особенности подверглись модификации. Стало очевидно, что героя невозможно воспринимать однозначно, он может быть носителем и положительных, и отрицательных черт. Подобного принципа придерживается и М. Юденич. Так, журналист Лазаревич – и злодей (каждому из «четвёрки» он принёс несчастье, более того, его путь к успеху был связан с отступлением от всяких нравственных норм), и жертва (в финале повести Петра находят убитым) одновременно. Равно как другие персонажи – не исключительное воплощение Добра.

Достаточно привести в пример их рассуждения о жестокой расправе над таинственным гостем: «Утонул бы он, что ли <...> Утонул? Господи, какая хорошая идея! Бассейн глубокий, кругом скользкий мрамор, одно неосторожное движение – и всё: падение, удар, беспамятство и смерть через несколько минут. Господи, как это было бы хорошо и просто!» [39].

«Готический» детектив предполагает включение классической композиционной формулы «преступление – расследование – разгадка» в «готический» антураж. Как мы наблюдали ранее, писательница активно использует жанровые признаки «страшной прозы», а также доминантное понятие – тайна, характерное и для готики, и для детектива. Однако в анализируемой повести детективная композиция подвергается инверсии: преступление совершается в финале, оно не получает разгадки, а расследование, традиционно составляющее подавляющую часть произведения этого жанра, сводится к короткому диалогу: «Послушайте, – женский голос пронзил тишину, упругий и звенящий, будто кто-то невидимый ударил по сильно натянутой тонкой струне, – послушайте меня. Пожалуйста. Вы же все знаете, что в бассейне. Чего мы теперь ждем? При чем здесь рассвет? – Действительно. Но, получается, кто-то из нас... – Может, он просто упал и разбился? – Ну да, а потом утопился. – Почему утопился? Потерял сознание, упал в воду <...> – Успокойтесь все. Оставим Кесарю – кесарево. Будет, как вы, надеюсь, понимаете, следствие. Вот пусть они и разбираются, как, что и кто. Я лично этим заниматься не желаю. Нет возражений? – Ты прав» [39].

Важное место в повести «Гость» писательница отводит описаниям природных явлений. Подобно А. Рэдклифф, Юденич превращает их в средства создания атмосферы напряжения и тревоги. «Этот удар грома был особенно мощным. Казалось, небеса просто раскололись, не выдержав напора неведомой силы. Вздогнуло все вокруг – дом, предметы, его наполняющие, пламя в камине, вздрогнули люди – и не успели еще оправиться от испуга – случилось нечто еще более пугающее» [39]. Однако

если у английской создательницы готических романов природа была лишь фоном и не олицетворяла внутреннее состояние персонажей, то у русского прозаика ненастье – отражение резкой перемены, произошедшей в судьбах героев, предвестник приближающейся расплаты за грехи: «Это не шутки и это не мистика, что-то происходит сегодня во вселенной. Понять бы, что? И вправду, похоже на Судный день» [39].

В 1999 г. М. Юденич, вбирая и синтезируя опыт М. Шелли, А. Рэдкифф, С. Кинга, создает «готический» роман «Я отворил пред тобою дверь», в котором переплетаются прошлое и настоящее. Основной же является идея воздаяния за все плохое, что когда-либо совершал человек, о чем свидетельствует уже аннотация к книге, написанная самим автором: «Бойтесь совершать зло, ибо оно обязательно вернется к вам. <...> “Я отворил пред тобою дверь...” – в контексте романа это не просто цитата из самой загадочной и мистической книги Нового Завета – Апокалипсиса, но и главная проблема, стоящая перед двумя его героинями, которых разделяют века. Бойтесь открыть дверь в мир зла – ее уже не затворишь» [41]. Очевидно, что уже здесь прозаик, отсылая к третьей главе «Откровения» Иоанна Богослова («Знаю твои дела; вот, Я отворил перед тобою дверь, и никто не может затворить ее; ты не много имеешь силы, и сохранил слово Мое, и не отрекся имени Моего» [3, с. 277]), задает камертон всего последующего повествования, акцентируя внимание читателей не только на мистической составляющей, но и моральном аспекте, заключающемся в ответственности за содеянное. Хотя цитата-заглавие у Юденич отсылает к «Откровению», последующее развитие сюжета продемонстрирует «открытие» принципиально иных «дверей», связанных не с царством истины (Царствием Божиим), но с миром тотального зла.

Говоря о мистических тенденциях, необходимо отметить, что для русской культуры проблема таинственного приобретает особое значение. Отношение к «тайне» является довольно скептическим. Здесь укажем, что слово «мистический» происходит от греческого *mustes* (посвященный),

соответственно мистик – фигура, желающая достичь единства с Божественным началом, постигая истины, выходящие далеко за границы рационального осмысления вещей. В русской культуре понятия «мистического» и «таинственного» нивелируются.

Возвращаясь к анализу романа, отметим, что все произведение пронизывает мотив смерти. Уже с первых строк прозаик рисует пугающую картину, тем самым задавая тон всему последующему повествованию: «Я умерла на рассвете» [41, с. 3]. По мере развития сюжета становится очевидно, что героиня романа не умерла, она еще жива, но жизнь ее страшна и наполнена муками. Также становится известно, что события происходят, на первый взгляд, в далеком европейском прошлом, в весьма традиционном хронотопе готического романа. Об этом свидетельствует тот факт, что во времена, когда происходят описываемые действия, действует инквизиция: «Ее сожгут сегодня на площади возле собора <...> законы святой инквизиции повелевают...» [41, с. 5]. Хронологически, на первый взгляд, действие разворачивается в эпоху Средневековья (персонажи «современной» части романа неоднократно именно так именуют время действия начала повествования), причем после 1215 г., когда, как известно, Папой Иннокентием III был создан (как орган расправы над еретиками) особый суд католической церкви под названием «Инквизиция». Однако в сцене сожжения героини упоминается то, что к месту казни явились монахи-иезуиты, и это весьма примечательная деталь, сужающая время происходящего в романе от 1540 г. (год утверждения Ордена иезуитов папой Павлом III) и до конца XVIII в., когда в большинстве европейских стран инквизиция, вершащая в романе суд над «преступницей», была упразднена. И наконец, при обнаружении гравюр, изображающих казнь героини «средневековой» части романа, указано: «Три небольшие гравюры – конца шестнадцатого века...» [41, с. 32]. Следовательно, речь в этой части повествования идет о периоде между 1540 и 1600 гг. Более того, вполне вероятно, что речь идет о времени правления сына и преемника Козимо I де Медичи, Франческо (1541–1587), который в 1575 г.

женился на сестре императора Максимилиана II и получил титул Великого Герцога Тосканы. В романе М. Юденич упоминается о смерти жены Великого Герцога (даже в момент сожжения героини он едва различимо шепчет имя покойной супруги) и обвинении героини, состоящей с Великим Герцогом в связи, в колдовстве, что не случайно: первая жена исторического Великого Герцога Тосканы рано скончалась, он же тайно обвенчался со своей любовницей Бьянкой Капелло, которая, как известно, вызывала ненависть у горожан и заслужила прозвище «колдунья», ибо считалось, что именно Бьянка и Великий Герцог убили его первую супругу. Следовательно, можно обозначить хронологические рамки повествования «средневековой» части как 1578–начало 1580-х гг.

Подробности описания казни героини, изображение каждого этапа этой пытки создает гнетущую атмосферу ужаса, рисуя зловещие, страшные образы. Ритуал сожжения, произведенный по велению Великого Герцога, который приказал «сжечь труп»: «Время не остановилось и не шагнуло вспять – настала страшная минута моей – второй уже за последние несколько часов – смерти, языки пламени, как свора разъяренных псов, набросились на обнаженные ступни безжизненного тела <...> пропитанная кровью ткань вспыхнула, огненным саваном охватывая измученное тело...» [41, с. 27].

Мотивы смерти, магии, дьявольщины пронизывают историю второй героини романа, живущей уже в современной России и переживающей, как ей кажется, величайшую трагедию в ее жизни – расставание с любимым мужчиной: «Ночи тянулись пустые и страшные <...>. И надежды на чудо, то ли Божье, то ли на дьявольское, замешанное на кровавых ритуалах черной магии, уже не было. Я не смела теперь переступить порог храма, хотя в первые дни долгие часы проводила, рыдая у любимых икон, полагая, что, обратившись за помощью к Князю Тьмы, погубила свою бессмертную душу <...> я и была мертвецом» [41, с. 6–7]. В этом внутреннем монологе героини мотив продажи души / обращения за помощью к темным силам (именно он, кстати, сближает сюжетные линии двух женщин) переплетается с

множеством характерных для готики тем: смерть, бессмертие души, противостояние Бога и Дьявола. Переживая расставание с возлюбленным, она проходит все «стадии» страданий – от злобы, ярости, желания затворничества до самоубийства, посещения психоаналитических сеансов («сеансов с целителем», как отмечает сама героиня) и осознания своей скорой кончины. Смерть становится избавлением для обеих героинь, обратившихся за помощью к князю тьмы, причем первая из них делала это сначала в собственных целях, и дьявол является ей в момент её казни, когда она уже, будучи казненной, слышит его зловещий смех.

Как было указано нами выше, одной из важнейших черт, отличающих литературу готическую, является замковый хронотоп. В процессе эволюции жанра, традиционное пространство расширилось, стало включать в себя не только непосредственно замок как топос, но и монастыри, соборы и храмы, кладбища и места захоронений, а также мрачные, окутанные мистическим ореолом жилища. Стоит отметить, что пространство большинства готических романов замкнутое и ограниченное, метафорически воплощающее невозможность героя выйти за границы судьбы и господства мистических и потусторонних сил.

Подобный хронотоп М. Юденич конструирует уже в начале произведения, описывая тюрьму инквизиции, где проводит свои последние дни героиня: «Стен не было видно, но, покрытые отвратительной слизью, они дышали на меня могильным холодом. Пол моей последней земной обители, грязный, зловонный, покрытый, как коростой, запекшейся кровью прежних обитателей камеры, остатками их испражнений, <...> пол, на который не бросили даже пучка соломы, был ледяным, как могильные плиты в мрачном подземелье фамильного склепа» [41, с. 3]. Повествование о судьбе этой безымянной героини прерывается историями других персонажей, например, рассказывающего студентам страшную историю сожжения, которой открывается роман, Евгения Витальевича Павлова – стареющего доцента МГУ, историка-неудачника, каким он сам себя считал. Этот герой, когда-то

являвшийся самым перспективным и подающим ученым университета, вот уже несколько лет переживает глубокий личностный кризис. Жизнь его скучна и однообразна, протекает медленно и монотонно. Квартира ученого является примером того, как замковый хронотоп расширил свои границы, выйдя за пределы непосредственно замка. Описание квартиры Павлова создает мрачное настроение, а сам герой видит в окружающей его обстановке черты мистики: «Казалось, здесь не жили как минимум неделю, а то и две, на самом же деле он покинул свое холодное жилище сегодня утром <...> Мистика какая-то, в сотый раз сказал он сам себе и своей уютной квартире <...> мысль эта сидела у него в подсознании, что если он перестанет вечером пить чай, а утром – завтракать <...> то квартира и вовсе перестанет принимать его <...> Вот такими были его неосознанные страхи» [41, с. 31–32].

Другой персонаж, Борис Романович Мещерский, последний представитель княжеского рода Мещерских, сыгравший важнейшую роль в судьбе историка, живет в доме, по внутреннему убранству полностью соответствующему готическому антуражу. Комната его была с таким высоким потолком, что, казалось, абажур свисал «откуда-то из поднебесья» [41, с. 58]. Пространство было наполнено старинной антикварной мебелью такой как буфет, который напоминал средневековый замок с башнями, комод со сложной резьбой, заставленный старинными вазами и кувшинами, роскошное кресло и ломберный столик. Евгений Павлов, находясь здесь, испытывал поистине мистическое ощущение, словно «в нормальном течении времени произошел некий ему одному известный сбой» [41, с. 59].

М. Юденич в романе «Я отворил пред тобою дверь...» строит сюжетную интригу не только вокруг судеб героев, но и вокруг таинственных гравюр. Тем самым, делая отсылку к такой разновидности готической традиции, как антикварная готика. Напомним, что для этой разновидности готики характерна антикварная тематика, т.е. выстраивание сюжета вокруг какого-либо таинственного старинного объекта, или вообще рассказ о

событиях прошлого, которые непосредственно связаны со станинным предметом. Еще одной характерной ее чертой является стилизация произведения под какой-то древний документ или научный текст, посвященный событиям истории. Помимо этого, авторская стратегия нацелена на близкий круг читателей, поскольку случайный читатель не сможет оценить всей глубины произведения, воспринимая текст как увлекательную жуткую историю, упуская огромную часть информации, заложенной автором в произведение. И наконец, антикварной готике свойственна внутрижанровая интертекстуальность, также отчасти рассчитанная на искушенного читателя.

Возвращаясь непосредственно к роману «Я отворил пред тобою дверь...», следует еще раз упомянуть о том, что в центре повествования находится серия таинственных гравюр, историю которых герои произведения пытаются разгадать на протяжении всей книги: «Гравюры составляли триптих – и это была, пожалуй, самая ценная, не считая библиотеки, вещь в его доме. <...> Три небольшие гравюры – конца шестнадцатого века, – как три кадра фотохроники, последовательно запечатлели три разных момента одного события. Впрочем, уместнее здесь будет сказать – трагедии, ибо речь шла о казни» [41, с. 32]. Таким образом, автор связывает между собой две сюжетные линии: условно говоря, «средневековую», в которой героиню казнят на костре, и современную, в которой ученый посвящает свою жизнь разгадке тайны гравюр.

Все события, связанные с гравюрами, являются таинственными. Даже то, каким образом они появились у историка, вызывает больше вопросов, чем ответов, и со всей очевидностью отсылают к бальзаковской «Шагреневої коже». Случайно обнаруженные в антикварной лавке картины просто отдают тогда еще студенту со словами: «Я думаю, это именно то, что нужно вам, а вы, именно тот, кто должен этим владеть» [41, с. 35], и с этого момента его жизнь превращается в вечные поиски истины. Первая гравюра изображает сцену, на которой жертва направляется к месту казни; на второй изображена

сама казнь. Третья гравюра показалась историку наиболее необычной и странной: «Смысл третьей гравюры был и вовсе ему не понятен» [41, с. 38]. Позже Павлов узнает, что всего было четыре гравюры, именно поэтому в его голове не складывается полная картина событий. Как только герой осознает, что существует четвертая картина, вся жизнь его подчиняется поискам полотна и разгадке тайны, на что у историка уйдут многие годы.

Роман М. Юденич «Сент-Женевьев-де-Буа» (1999) – это книга, в которой переплетаются кровавые события начала XX в. с загадочными и мистическими ситуациями, происходящими в наши дни. Детектив насыщен историческими событиями, а также мистикой. В название вынесен топоним, который традиционно относится к числу готических: «Сент-Женевьев-де-Буа» – знаменитое «русское» кладбище в парижском предместье. Это место является сюжетообразующим, так как именно там начинают разворачиваться события, описанные в романе. «Под сенью старого кладбища» [40, с. 27] встречаются два главных героя романа, что является отправной точкой развития сюжета.

Время в романе «Сент-Женевьев-де-Буа» представляет собой теснейшее переплетение двух эпох – современности и начала XX столетия. Пространство также изменяется в зависимости от времени, о котором идет речь. Именно на взаимопроникновении и соприкосновении двух временно-пространственных плоскостей стало возможным появление сюжета романа. Также в романе в разных временных плоскостях представлен хронотоп монастыря. Автор изображает монастырь в начале XX века: «Монастырь оказался также отрезанным от внешнего мира бушующей пеленой степного пожара. Затерянный в бескрайнем и безлюдном просторе, он казался теперь особенно маленьким и незащищенным перед грозными, беспощадными волнами пламени <...> после обедни, когда воздух наполнился жаром сверх всякой меры, вдруг, сам собой, гулко зазвонил тяжелый монастырский колокол <...> звон, внезапно хлынувший с пустой колокольни, был жуток» [40, с. 169]. Не менее таинственным и пугающим предстает перед нами

монастырь в наши дни: «Итак, это был заброшенный монастырь. <...> Долгое время после этих страшных дел к сожженному монастырю никто не смел даже приблизиться, и обугленные руины одиноко чернели в степи, пугая редких проезжих. Жутким стало некогда святое место. <...> Теперь казалось, что вокруг развалин валяются окаменевшие человеческие останки» [40, с. 47; 69].

М. Юденич неслучайно подробно рассказывает о монастыре. Это место становится свидетелем страшных и кровавых событий, играющих важнейшую роль в раскрытии тайны всего произведения. На его территории происходят убийства. В начале XX века большевики жестоко мучают и убивают служителей монастыря, сбрасывают их тела в колодец. Эти события, а конкретно смерть Ирэн фон Паллен, одной из главных героинь романа, являются отправной точкой всех дальнейших событий. Герои романа, жившие в наши дни, раскапывают колодец, за что вынуждены поплатиться жизнью: «Выходило так, что четверо в последние минуты <...> своей жизни были заняты тем, что откапывали зачем-то старый монастырский колодец. <...> Колодец, будь он тысячу раз неладен. В колодце обнаружился клад из человеческих скелетов, сохранивших кое-где на себе фрагменты кожи, волос и истлевшей одежды, и обуви» [40, с. 277].

Одновременно и жертвой, и жестоким злодеем является Ирэн фон Паллен – неземной красоты девушка, представительница богатейшей династии. Внешность Ирэн оказывает на окружающих гипнотическое действие, повествователь называет ее красоту «дьявольской». Судьба героини трагична – её обвиняют в убийстве собственного брата, объявляют сумасшедшей, а после она находит смерть в вышеупомянутом монастыре. Подробнее проанализировав эти события, можно проследить влияние готической традиции на сюжет. Предполагаемое убийство Ирэн совершает под действием некоего таинственного напитка, который она выпивает из старинного кубка: «... чаша кубка была выполнена из темного, почти черного, необычной огранки стекла. <...> Вещь была завораживающе

красива. <...> Настой из разных трав, целебных, в большинстве своем. Он приготовлен по рецепту очень древнему, как этот кубок» [40, с. 65–66]. Здесь мы наблюдаем очевидную отсылку к «Эликсирам сатаны» Гофмана, где «тёмная личность» главного персонажа тоже проявлялась после употребления древнего вина с загадочной историей.

Этот напиток дает ей второй важнейший герой, представляющий собой типично готического злодея. Действия этого персонажа во многом определяют поступки, которые будут совершены Ирэн в дальнейшем. Он в большей части произведения не выходит на передний план повествования, однако являет собой исключительно отрицательного участника событий – абсолютное Зло. Нарратор называет его «дьяволом». Он появляется в разное время и в разных обликах, при этом остается верным себе в худших своих проявлениях. Первый раз он предстаёт на страницах книги в образе поэта с символичным прозвищем Ворон: «Под псевдонимом Ворон скрывался ставший вдруг очень модным странный весьма поэт, стихи которого были дурны, но дышали мрачной злобой и унынием, в них ничего нельзя было понять <...> однако между строку этого жили какие-то особенно пугающие тени, призраки и ведения, его неловкие рифмы были как-то особенно жутки и часто, откладывая книжку журнала с его новыми творениями, Ирэн ощущала приступ беспричинного ужаса, холодным туманом вдруг наплывающего из всех темных углов комнаты...» [40, с. 35–37]. В этом же облике он становится виновником смерти семьи фон Паллен.

Второй раз герой предстаёт в образе «маленького щуплого красного командира», офицера-большевика, который является инициатором и исполнителем страшных мучений, которым подвергаются служители монастыря. Поэт Рысев, имевший псевдоним Ворон, становится Валентином Тишкиным, молодым уполномоченным ЧК. Впрочем, Ирэн без труда узнаёт его, тем самым обрекая себя на гибель. Тишкин убивает девушку, потому что пугается её порыва. Таким образом, в характере злодея писательница демонстрирует зыбкость его нравственной природы.

Однако душа Ирэн не упокоена, не обретает покой, но наполняется желанием кровавой расправы и мести если не над своим убийцей, то над его потомками. На смертном одре Ирэн испытывает нечеловеческие мучения. Появляется мотив души, причем души не упокоенной, жаждущей расплаты: «Перенесённые страдания преобразили лицо Ирэн <...> оно не обрело покоя, не было в заставших навеки чертах отрешенности, свойственной лицам, навсегда покидающим этот мир. <...> готова она в любую секунду, услышав ей лишь одной ведомый сигнал или призыв, разорвать пелену небытия и ворваться вновь в этот мир, дабы совершить нечто, чего не успела в этот раз, но что обязательно должна совершить» [40, с. 217–219].

Третий раз герой-злодей оказывается в роли деда одного из героев романа, оказавшегося вовлеченным в события лишь потому, что является внуком главного злодея. Именно Дмитрия Полякова Ирэн выбирает в качестве жертвы.

Образ прекрасной женщины, с которой знакомится Поляков на парижском кладбище, окутан мистическим ореолом: «Было в ее облике что-то ужасно несовременное <...>. Потом он взглянул ей в лицо и был совершенно поражен, хотя нельзя было назвать его безупречно красивым. Поражали глаза – огромные. Совершенно немыслимого и невиданного им никогда фиалкового цвета... [40, с. 27–28]. По мере развития сюжета мы понимаем, что эта женщина – Ирэн фон Паллен, убитая много лет назад красным офицером. Таким образом, героиня существует в двух мирах одновременно – в реальном и ирреальном. Жестокое убийство Ирэн нарушает равновесие миров, поэтому её душа требует возмездия. Это воплощается в страшном преступлении, совершенном при помощи сверхъестественных сил или спровоцировавшим проклятие преступника его жертвой. Душа Ирэн, потревоженная вмешательством в место ее захоронения, а именно колодцем на территории старинного монастыря, вырывается наружу, следствием чего является таинственная смерть тех, кто принимал участие в его раскопках: «Трупы всех семерых были обнаружены во дворе монастыря без каких – либо

следов насилия <...> все они умерли естественной смертью, наступившей без видимых причин, – такой вот жутковатый парадокс» [40, с. 374].

Соприкосновение реальности с миром сверхъестественного также часто происходит посредством видений, которые посещают героев: «Поляков же, напротив, смотрел на Ирэн теперь внимательно <...> Потом медленно отдаляющаяся от него фигура напомнила ему бабушку. <...> Бабушка была почти уже у самой двери, и он хотел крикнуть, остановить ее, но понял, что язык не подвластен ему, как и все тело. <...> «Прости нас, – будто бы беззвучно кричала ему бабушка, – не ты виноват». «А кто? – завопил он <...> «Дед...» [40, с. 208–210].

Потусторонний мир проникает в реальную действительность и с помощью сна, на это раз Полякову снится его семья: «И снова ему приснился странный сон, собственно, как стало ясно потом, это был и не сон вовсе. <...> Теперь он испытывал чувство мучительно парализующего все тело страха и так же ясно понял, дед пришел вершить над ним свой неотвратимый суд. <...> Дед исчез так же тихо, как и появился» [40, с. 382–383]. В видении также ему является бабушка, которая говорит о том, что они с отцом Полякова приняли решение спасти Дмитрия ценой жизни отца. Таким образом, ирреальный мир имеет колоссальное влияние на развитие событий в мире реальном.

Несомненно, главной проблемой рассматриваемого романа является типично готическое противостояние добра и зла. Абсолютным злом, демоническим злодеем является здесь Ворон, он же Тишкин. В противовес ему М. Юденич вводит героя, обращенного к Богу, являющего собой свет, добро. Это мать Софья, в миру княжна Ольга, тетушка Ирэн фон Паллен. Окутанным мистикой является факт смерти Софьи, а точнее её бессмертия, описанный в романе: «Чекисты Тишкина и он самолично, сколько ни пытались, не могли убить настоятельницу монастыря. <...> Стреляли, кололи штыками, рубили пашкой, а она все была жива и все говорила с ними, не

проклинала, заметь, а молилась за их души и не отдавала трупа свой племянницы» [40, с. 287–289].

Именно она в финале романа раскрывает тайну и объясняет причину всех произошедших событий. Игуменья Софья явилась Полякову во сне, больше похожем на забытье: «Тогда увидел он – очень высокая стройная фигура медленно движется округ машины, словно совершая какое-то ритуальное действие. <...> «Кто вы?» <...> «Для вас никто, – но раз уж Господу было угодно, чтобы встреча наша состоялась, зовите меня матерью Софьей» <...> «Вы живы?» <...> «Конечно нет. <...> В Вашем, людском понимании. И, разумеется, жива, поскольку жива моя душа, как это угодно Господу» [40, с. 430]. Мать Софья также раскрывает истинную природу злодея, убившего Ирэн и её саму, рассказывая древнюю легенду времен правления царя Иоанна. Страшное проклятье явилось причиной появления злодея: «Род князей Долгоруких пресечен будет в начале последнего века, последние же в роду будут три женщины, каждой из которых в разное время и в разном облики явится сам дьявол и принесет ей страшную мучительную смерть. Господь не отвел от нашей семьи это страшное испытание – проклятие исполнилось в точности» [40, с. 433].

Еще одним весьма показательным образцом готического детектива является роман М. Юденич «Welcome to Трансильвания» (2006), проанализированный О. Ю. Осьмухиной и А. В. Казачковой [194]. Сюжет произведения представляет собой историю, повествующую о таинственных, даже мистических событиях, связанных с именем валашского господаря Влада Цепеша, более известного как Граф Дракула. На страницах произведения описаны события, при которых загадочным образом восстал из мертвых и вернулся в мир Дракула. Раскрыть эту тайну – единственный шанс найти объяснение всему происходящему. Сюжет романа «Welcome to Трансильвания» строится у Юденич по классической схеме детективов: происходит череда однотипных убийств, а главным героям, расследующим серию преступлений, предстоит вычислить убийцу.

Напомним, что конец XIX столетия отмечен появлением такого знакового готического романа, как «Дракула» Брэма Стокера, закрепившего в готической литературе тему вампиров, до сих пор являющуюся одной из самых популярных. К слову, граф Дракула – довольно частотная фигура в российской массовой литературе 2000-х. Например, в романе О. Крючковой «Доспехи Дракулы» (сама писательница определяет жанр своего произведения как исторический детектив) (2010) легендарный кровопийца косвенно присутствует на протяжении всего повествования, а легенда о нём дана в виде вставной новеллы. Здесь автор следует традиции классического готического романа XVIII века. Форма «рассказ в рассказе» позволяет соблюсти главный принцип изображения времени в «страшной прозе», согласно которому настоящее и прошлое обязательно должны пересекаться. Воплощением этого принципа становится предмет с историей – доспехи, вынесенные в заглавие, которые во-первых, являются скрепой нескольких эпох (времена правления Влада Дракулы, начало династии Либуш-Батори; XVIII столетие – начало династии Шаховских; XIX век – время основных романских событий), во-вторых, заключают в себе мистический план текста, а в-третьих, играют ключевую роль в реализации серии загадочных смертей.

Возвращаясь к тексту М. Юденич, отметим, что прозаик сочетает как элементы детективного романа, так и художественные особенности, характерные для романа готического. Благодаря сочетанию детектива и готики, автору вплоть до самого финала удается создать интригу, действительно ли связана тайна, вокруг которой строится сюжет, с чем-то мистическим. Для создания характерного художественного мира писательница вновь прибегает к использованию таких принципов готического романа, как сопровождающие в течение всего произведения мотивы страха и ужаса, гнетущая, наполненная тайнами атмосфера, а также «готический» хронотоп. В романе главная сюжетобразующая тайна требует объяснения, в первую очередь, с точки зрения психологии, логическое объяснение является второстепенным. Разгадка тайны требует

психологического анализа всех персонажей – именно он в конечном счете приведет к разгадке.

В название романа вынесен хорошо известный тоpos, вокруг которого будет развиваться сюжет – Трансильвания – живописная часть Румынии, славящаяся не только прекрасными пейзажами, но и таинственными легендами. Для готики характерно обращение к историческому прошлому, в данном случае к преданиям и легендам, которыми окутано это место. Таким образом, можно сделать вывод, что уже заглавие отсылает к готической традиции: «Одно слово – Карпаты. Легенды о них сложены разные. Мрачные, пугающие, населенные всякой нечистью – колдунами, оборотнями, вурдалаками, «проклятыми» сказами, «чертовыми» перевалами и мостами. <...> За ней рукой подать до самой Трансильвании – места, если верить преданиям, вовсе жуткого» [42, с. 561]. Так или иначе, рассказанные на страницах произведения легенды подводят читателя к основной теме повествования – вампирам, вампиризму, крови и всего, что с этим связано. Примером такой легенды является история, рассказанная одним из героев романа, корреспондентом газеты Сергеем Курским: «Свежая, горячая кровь льется здесь уже который век, и легенды – одна страшнее другой – передаются их поколения в поколение. Вот одна из них. Ехала однажды по дороге, ведущей в Путилу, знатная дама в богатой карете. И повстречалась ей старуха из местных. Попросила старуха милостыню, но госпожа ей отказала – слишком уж страшной показалась старуха. <...> Пропала знатная дама. А в окрестных горах как из-под земли выросла той ночью огромная черная скала. Каменная глыба эта по сей день нависает над дорогой, напоминая женский силуэт. Говорят, что страшным вампиром была старуха и, пробравшись ночью в дом, выпила всю кровь молодой барыни, а тело обратила в камень. Такая легенда...» [42, с. 79].

Конечно, существуют легенды, касающиеся непосредственно личности Влада Цепеша. Одна из них, встречающаяся в тексте произведения, гласит: «Сам же он просыпается только раз в шесть лет, когда Вальпургиева ночь

совпадает с полнолунием. <...> Говорят, последний раз проснется господарь в тот час, когда прибудет в замок новый хозяин – его наследник по прямой. Ему передаст он несметные сокровища, которые скрывает тот от людей. И упокоится вечным сном» [42, с. 267].

Обращение к историческим фактам нашло отражение еще и в том, что в произведении используется информация, касающаяся эпохи средневековья. В частности, жизни и смерти Графа Дракулы – известного средневекового военачальника: «Обратимся к прошлому. Далекому. Год 1462-й. Бесконечное противостояние валашского правителя и – страшно сказать – самого турецкого султана...» [42, с. 440]. Следуя готической традиции, М. Юденич расширяет художественное время в повествовании, включая в него события, обозначенные 1485 годом, временем создания легенд о великом тиране, что важно для раскрытия образа Влада Цепеша глазами современников и для создания фигуры кровожадного и жестокого властителя тьмы, чье имя даже спустя столетия будет наводить на людей ужас. Отсылка к истории позволяет получить более полное представление об этой мистической, пугающей личности. К тому же Юденич сама упоминает произведение, относящееся к литературной готике, а именно роман Брэма Стокера «Дракула»: «Так вот, ужасный Граф Дракула был придуман Стокером. А валашский господарь, известный также как Влад Третий, или Влад Цепеш, известный также как Влад Дракул, существовал на самом деле. В пятнадцатом веке» [42, с. 567]. Готическим ореолом окружен образ Влада Цепеша, который создает писательница на страницах романа: «Аристократ-чернокнижник, жуткий упырь, мертвец, встающий по ночам из гроба, принц ночи...» [42, с. 256].

На протяжении всего повествования происходит противопоставление двух точек зрения, касающихся того, кем на самом деле был Граф Дракула. Одна из версий – правитель страдал редкой и страшной в своих проявлениях болезнью. Так, люди с порфирией «дневного света боятся наравне с распятием и осиновым голом» [42, с. 64], их отличает «бледная кожа с зеленоватым оттенком, «Могильный холод» – пониженная температура тела»

[42, с. 64]. Симптомы, по мнению приверженцев этой теории, породили слухи о существовании вампиров, в частности о том, что Влад Дракула страдал «вампиризмом».

Другая теория гласит, что Влад Цепеш на самом деле являлся страшным порождением ночи, кровожадным убийцей – вампиром. Этот факт становится еще одним доказательством синтеза готической и детективной традиций в романе. Атмосферой страшного и ужасного окутан образ Дракулы для тех, кто верит в иррациональность его сущности: «Он и вправду познает кровь <...> и прольет ее без меры. Крики и стоны убитых им разнесутся по всей земле и даже проникнут в ее чрево. И потоки крови просочатся в преисподнюю <...> Улыбнется он, и от этой улыбки завянут листья и цветы. И неведомые бездны. Будут плескаться в его глазах» [42, с. 68].

В романе «Welcome to Трансильвания» два основных образа злодея. Один из них – Влад Цепеш, граф Дракула. Он представляет собой классического «готического» злодея: внешний вид отражает его дьявольскую натуру, которая проявляется в связи с потусторонними силами. Доподлинно неизвестно, был ли Дракула представителем так называемой «нечистой силы», однако исторические реалии явно указывают на чрезмерную жестокость правителя. Этот факт уже позволяет отнести его к числу злодеев. Спустя века деяния Влада Цепеша не вызывают никакой реакции, кроме всепоглощающего ужаса перед его персоной, трепета и уважения, основанного на чувстве страха. Он получил свое прозвище благодаря излюбленному методу казни: ««Цепеш» по-румынски? <...> Буквально – сажающий на кол, он и вправду предпочитал этот вид казни всем прочим» [42, с. 569]. Именно Дракулу и существ, ему подобных, люди, верящие в их мистическую сущность, готовы были обвинить в череде страшных, изощренных убийств. Жертв находили абсолютно обескровленными, с характерными ранами в области шеи. Казалось бы, ответ найден. Кто, как ни

главный злодей, «принц ночи», слуга дьявола мог быть виновником всех этих страшных событий?

Однако, роман в целом, хотя и с элементами готики и мистики, в жанровом отношении всё-таки детектив, о чем свидетельствует логическое объяснение происходящего. В произведении появляется еще один злодей – Кароль Батори – помощник и верный последователь доктора Брасова, сформировавшего когда-то погубившую его же «философию террора Дракулы» [42, с. 449], которая заключалась в следующем: «Убить некоторых, чтобы запугать многих» [42, с. 449]. Той же точки зрения придерживается и Батори, которого сама Юденич называет «антигероем». Кароль в подростковом возрасте получает в распоряжение документ, указывающий на его кровное родство с самим графом Дракулой. Другим доказательством, абсолютно убедившим мальчика в родственных связях с Владом Цепешем, становится крест, который был с ним с самого рождения. Золотое распятие, аналогичное тому, что носил Батори, позже обнаружит в подземной усыпальнице, в которой «сам Дракула, великий и ужасный, покоился...» [42, с. 564] Костас Катакаподис. Герой сразу заметил нечто необычное в нем, а именно то, что «у ног Спасителя, будто бы обнимая его колени, распластался дракон. <...> Крест был небольшим, однако древний мастер сумел отразить состояние зверя. Поза и, казалось, даже взгляд крохотных, едва различимых глаз дышали глубоко тоской. Сомнений не оставалось – чудище глубоко скорбело и, возможно, готовилось, как верный пес, умереть у ног распятого хозяина» [42, с. 343].

М. Юденич не случайно наделяет своего персонажа «говорящей» фамилией. Это своего рода код, позволяющий, ещё до знакомства с героем, представить ключевые черты его образа. Очевидно, что прототипом Кароля Батори явилась венгерская графиня Елизавета Батори, известная жесточайшими серийными убийствами, за что получила прозвище Кровавая графиня. В мировой культуре образ Батори, как известно, закрепился не только как олицетворение жесткости, но и воплощение вампира в женском

обличии (Р. Макнелли «Дракула был женщиной. В поисках кровавой графини из Трансильвании» (1984), Д. Глат «Настоящие вампиры в истории» (1971) и т.п.).

Напомним, что одной из черт литературной готики является использование оккультных знаков, таких как крест, череп и т.п. Однако если в классических романах они были лишь средством порождения страха, то позднее превратились в мотивообразующие элементы. Например, череп становится долгожданной находкой представителей научной экспедиции, во главе которой был доктор Рихард Эахард – немецкий археолог, заинтересовавшийся развалинами замка Поенари: «Предмет этот был человеческим черепом, довольно крупным и даже на первый взгляд великолепно сохранившимся. Зрелище было впечатляющим. И завораживающим» [42, с. 71]. Писательница усиливает атмосферу напряжения вокруг предмета. Череп представляется его добытчикам как нечто магическое, обладающее сверхъестественной силой: «Глазам открылось загадочное, неровное свечение, воспроизводящее на мониторе не что иное, как контур самого черепа. <...> Таинственный абрис к тому же не был статичным. Узкая игольчатая линия будто дышала – или подчинялась каким-то иным процессам, – контур постоянно едва уловимо менялся. К тому же он светился, а вернее – мерцал. Линия, образующая жутковатый профиль, переливалась, излучая самые невероятные оттенки – от алого до бледно-лилового. Неожиданно вспыхивала ярче... <...> Вдруг затухала. До такой степени, что казалось: минута-другая и странное видение исчезнет вовсе» [42, с. 72].

Возвращаясь к разговору о Кароле Батори, отметим, что источником его злых деяний является желание завладеть сокровищами Дракулы и стать единственным его законным наследником. Чтобы достичь желаемой цели, ему приходится пойти на убийство, причём не одно. Он действует будто бы от имени самого Дракулы – лишая жертв жизни, он подражает вампирам: «Перчатка с заостренным ногтем какого-то животного. <...> Легкий укол в

шею, а точнее, прямиком в сонную артерию. <...> Через секунду жертва выпускала дух. Дальнейшее – и того проще. Аппарат для липосакции – вакуумного удаления жира из подкожной области. <...> Необъяснимое исчезновение крови из тела жертвы» [42, с. 450]. Таким образом, мы можем говорить о наличии в тексте модифицированного мотива двойничества. Персонаж романа Юденич в точности повторяет судьбу предшественника, однако делает это по своей воле. Поведение героя-злодея в данном случае объясняется скорее его психологическим состоянием, а не логикой. Неслучайно автор подчёркивает, что «антигерой вошел во вкус собственных мистификаций» [42, с. 451]. Батори, обладая неустойчивой психикой и нездоровыми амбициями, погружается в мистическую историю графа Дракулы. Он верит в свою исключительность и совершенно ошибочно трактует родство со средневековым правителем.

В произведении также очевидна типично «готическая» сюжетная коллизия – появление призраков, о чем свидетельствует встреча Костаса с Дракулой в усыпальнице. Аналогично Сергей Гурский видит призрак Степы, которого он считал вампиром из-за странных обстоятельств преступления, в котором был замешан Степан: «Он пришел ко мне под утро. Чьи-то холодные пальцы коснулись плеча. <...> И страх тонкой струйкой просочился в душу. <...> Теперь я был уверен, что прохладой тянет от него. Странной прохладой... <...> Пугающей, неземной, но и не небесной. <...> Голос его был тих и глух. Словно и не говорил вовсе мой ночной пришелец, а шелестел едва слышно. <...> И кровь стыла в моих жилах. – Он восстал теперь после долгого сна. <...> ...не спит Он теперь, и нельзя больше спасти его слугам...» [42, с. 122].

Кроме этого, М. Юденич вновь вводит в повествование мотив заблудшей души, мечтающей о покое. В романе в этой роли выступает сам Дракула, что становится понятным в эпилоге. Его бессмертие – наказание, он обречен вечно скитаться в поисках покоя. Лишь в финале произведения душа обретает искомое: «Впереди показался берег моря. И, увидев его,

остановился одинокий странник. И улыбнулся счастливо. Тяжкий, бесконечный путь был окончен. Он пришел» [42, с. 458].

Уже упомянутая тема провидения и знаков судьбы еще не раз появляется в романе. Часто герои объясняют происходящие с ними события как своеобразные знаки, которые посланы им, чтобы облегчить принятие решения или направить на истинный путь. Судьба выступает в романе не только как нечто, способное предупредить и направить – она также может наказать за грехи. Такого мнения придерживается Владислав Текский, один из ключевых персонажей, впоследствии умерший от неизвестного недуга. Он считал, что эта страшная участь, постигшая его – плата за неправильное отношение к жизни: «Возможно, это за легкомыслие карает меня теперь судьба столь жестоко?» [42, с. 205].

Этот герой весьма показателен с точки зрения завершения его жизненного пути. Он скончался от загадочной болезни, симптомами которой были кожа неестественно-бледного цвета, боязнь света и жажда крови. Но самым пугающим является его последнее желание, указанное в завещании: «Итак, он просил... – Пронзить его осиновым голом. Вернее, его тело. Разумеется, мертвое. Прежде, чем гроб будет замурован в семейном склепе» [42, с. 207]. Очевидно, что писательница вводит клишированные представления о вампирах, в частности – главный способ их уничтожения.

Атмосфера дома Владислава Тексткого окутана мистическим ореолом. Однако уточним, что его жилище – не единственный «готический» топос в романе. Например, Поенарский замок «был построен в XV веке и едва ли не сразу разрушен до основания. Дальнейшая судьба его была загадочной. <...> Изредка лишь – коротко и трусовато – набегали сюда «черные копатели», одиночки, искатели древних сокровищ или просто отчаянные авантюристы» [42, с. 52]. Люди, долго находясь у руин замка, начинали испытывать моральный дискомфорт, их накрывала «тоска и смутный, необъяснимый страх перед грядущим ненастьем» [42, с. 52]. У руин замка все чувства обостряются, все страхи выползают наружу. Замок, по утверждению героев,

стоит на костях, а в окрестностях ходят слухи, что он проклят. Пространство вызывает мрачные, пугающие ассоциации: «Видите, из всех крепостных сооружений, лучше всего сохранились руины. – Вижу. Белые. Как кости» [42, с. 69]. Развалины замка представляют собой типичный для готической традиции топос. Они характеризуются мрачной, нагнетающей ужас обстановкой: запутанные потайные коридоры, тайные ходы, темные подвалы, старинные предметы, такие как портрет принцессы – возлюбленной господаря, оккультная символика, усыпальница и т.п. В романе основной акцент сделан именно на подземелье замка: «Многоэтажное подземелье – вполне в духе коварного рыцаря Дракулы. К тому же снабженное хитроумными ловушками» [42, с. 565]; его потайные коридоры «числом семь, разной ширины и протяженности, в том смысле, что некоторые были замурованы в самом начале. Другие тянулись несколько метров – и только потом на пути возникал мощный каменный завал» [42, с. 295]. Писательница отождествляет дом и его хозяина, тем самым, вписываясь в каноны готической и неоготической традиций.

Обратимся к описанию дома герцога Владислава Текского. Внешний вид и интерьер полностью соответствуют замкам, изображенным Рэдклифф и Рив. Особенно это касается внутреннего убранства: «Родовое гнездо Текских изнутри выглядело более внушительно, чем снаружи. <...> Однако настораживало суровым, торжественным стилем убранства. Готика господствовала здесь повсеместно, и это сразу же настраивало на определенный лад. Следуя за стариком по широким скрипучим ступеням, Тони мельком подумал, что вряд ли хотел бы поселиться под этой крышей, пусть и в качестве гостя. <...> Тьма, запустение, уныние – вот чем характеризуется дом герцога, оставляя после себя угнетающее впечатление [42, с. 346].

Как мы уже отмечали, готической традиции свойственно обращение к средневековью. М. Юденич достаточно подробно изображает румынский город Сигишоара. Таким образом, снова подчеркивается

взаимопроникновение прошлого и настоящей действительности, влияние событий давних времен на сегодняшний день. Также в этом фрагменте снова затрагивается тема судьбы и ее влияния на жизнь человека: «Средневековый город, некогда населенный саксонскими немцами и потому застроенный классической готикой. Все было здесь, как полагалось в древние времена – и ратушная площадь, и островерхие крепостные башни, одну из которых венчали старинные часы. Стрелки двигались по древнему зодиакальному кругу. Каждый час, таким образом, оказывался во власти одного из судьбоносных созвездий» [42, с. 159].

Продолжая разговор о готическом хронотопе, принципиально важно упомянуть жилище Дана Брасова – профессора из Бухареста, занимающегося исследованиями персоны Влада Цепеша, а также планирующего написать монографию, посвященную графу Дракуле. Дан Брасов «снял крохотную квартирку в старом доме за крепостной стеной. В настоящем готическом доме с маленькими башнями по фасаду и узкими, высокими окнами. В некоторых чудом сохранились старинные витражи. <...> Одна из комнат профессорской квартиры располагалась непосредственно в башне. Она была маленькой, круглой, узкое окно рассекало стену от пола до потолка, но именно оно – к вящей радости Дана – было почти целиком сложено из кусочков разноцветной смальты. Иными словами, доктору Брасову «достался» цельный фрагмент уникального витража. Надо ли говорить, что именно эта комната стала его рабочим кабинетом» [42, с. 161].

Суггестирующим в произведении оказывается и природный ландшафт: «Узкая каменистая тропа обернулась песчаной дорогой. Загадочная, не похожая ни на одну другую, пустыня оказалась позади. Путники ступили на берег моря. Станным казались его воды. Бледно-зеленные, вязкие даже на вид и совершенно неподвижные простирались они до горизонта. <...> Знойный воздух был зыбким – мир вокруг казался призрачным, иллюзорным. И полно! Не мираж ли явился в горячем мареве? Возможно. Черная каменная пустыня. Неподвижный сгусток моря. Раскаленное сверх всякой меры,

смертоносное солнце. И двое, которые ничего этого попросту не замечали» [42, с. 9]. Здесь изображаемый автором пейзаж является отражением внутренних проблем потерявшей покой души. Как было сказано ранее, в финале произведения душа наконец обретает покой, оставляя позади «загадочную, не похожую ни на одну другую, пустыню» [42, с. 458].

Важнейшей составляющей хронотопа является время, в которое происходят те или иные события романа. Для готического романа характерно сакральное время, когда, по поверьям, просыпается нечистая сила и человек наиболее уязвим. Часто события свершаются ночью: «Доктор Эрхард так и не закончил фразы. Только теперь, внезапно оглянувшись вокруг, он заметил, что наступил ночь. Глубокая. Непроглядная и безмолвная. Беззвездная и безветренная, она дышала могильным холодом, сочившимся из подземелья» [42, с. 91]. Ночь на страницах произведения наделяется таинственной властью, противиться которой человек не в силах: «Ночь по-прежнему безраздельно властвует над Мальтой. Ночь и мрак. Только где-то вдали пульсирует свет маяка. <...> Свет и тьма. Два проявления сущности мироздания» [42, с. 22].

Особенным временем является Вальпургиева ночь – время пробуждения потусторонней силы. Это совершенно мистическое, таинственное событие в лучших традициях готической культуры. В эту ночь происходят важнейшие повороты, например, смерть профессора Брасова: «Ночь и вправду была как-то особенно тиха нынче. <...> Высоко в темном небе парил, окруженной легкой желтоватой дымкой, Огромный диск полной луны. Яркое ледяное синие струилось на землю. <...> кровь леденела в жилах, и холодные пальцы ужаса впились в горло смертельной, безжалостной хваткой. <...> Внезапно Дан Брасов ощутил слабое прикосновение, похожее на легкий укол. Боль нарастала стремительно. <...> Потом наступила вечная тьма» [42, с. 167].

Подчеркнём, что в ряду физических объектов, которые материализуют время в готическом хронотопе, старинные манускрипты и фамильные

портреты занимают особое место, поскольку в них прошлое заявляет о себе в сложном сочетании материальности осязаемых форм и метафизики передаваемой ими информации. В романе много внимание уделяется портрету поенарской принцессы, возлюбленной господаря, погибшей при трагических обстоятельствах. Вокруг этого полотна ходят легенды. Костасу удастся найти реликвию, спрятанную в лабиринте коридоров подземелья, испытав при этом «спазм ужаса» [42, с. 298]: «Некто смотрел на него из темноты, в упор. <...> Костас, как замороженный смотрел в эти глаза. Огромные, миндалевидные, неподвижные. Неживые. <...> – Нет, черт возьми, это не человек. И не призрак. Это... Это... <...> – Портрет!» [42, с. 298]. Манускрипт, упоминаемый в произведении, является важной сюжетообразующей единицей, так как во многом он оказывает пагубное влияние на психологическое состояние Кароля Батори. Именно после его прочтения он верит в кровное родство с графом Дракулой. Документ содержит важные сведения: «Рукопись. Манускрипт, возможно, написанный рукой самого Дракулы и уж совершенно точно – от его имени. А в нем – информация о несметных сокровищах, упрятанных хитроумным рыцарем на дне стремительного Арджеша» [42, с. 444]. Таким образом, эти предметы играют важнейшую роль в развитии сюжета, а также позволяют прошлому проникать в настоящее и оказывать влияние на будущее героев.

Остается заключить, что романы М. Юденич представляют собой синтез готической и детективной традиций, причём готика от произведения к произведению вытесняет сюжет с расследованием на второй план. В текстах 1990-х гг. («Гость», «Я отворил пред тобою дверь...», «Сент-Женевьев-де-Буа», «Welcome to Трансильвания») писательница ориентируется на готику романтизма, а также «Дракулу» Б. Стокера, обогащая и переосмысливая опыт предшественников: традиционные готические элементы (атмосфера страшного и ужасного, наличие героя-злодея) синтезируются с элементами детектива (разной степени выраженности) и исторического романа (расследование мистических событий переплетено с историческими

событиями начала XX в.); вариантами замка, характерного для готического хронотопа, становятся локусы монастыря, кладбища, дома, квартиры. Зачастую внимание писательницы сосредоточено на мрачной атмосфере, достигающейся за счёт характерного для готики хронотопа, включения мистических и сверхъестественных событий и персонажей.

4. Трансформация готики на рубеже XX-XXI вв.

Как известно, в конце XX века элементы готической прозы начинают параллельно бытовать в двух «плоскостях». В так называемой «серьёзной» литературе готика уходит от исходных жанровых рамок и становится одним из средств психологического анализа, социального комментария или литературной игры. Массовая литература, в свою очередь, обращается к сюжетам «страшной прозы» и тиражирует их с целью прямого эмоционального воздействия. Массовая культура сводит готику к готовым схемам, а также ищет темы, обладающие коммерческим потенциалом. Так формируется жанр хоррора, который, с одной стороны, отсылает к классическим готическим романам, а с другой, отражает кинематографические приёмы, в частности, приёмы фильмов категории «В».

Безусловно, хоррор – прежде всего явление западной культуры. Однако в начале XXI столетия российские писатели перенимают опыт создателей западного масскульта. Наиболее примечательно в этом контексте творчество А. Старобинец, А. Иванова и Т. Королёвой. В этой главе мы рассмотрим, как художественные особенности хоррора бытуют на российской почве, попробуем выявить специфику так называемого «русского хоррора».

4.1. Авторская интерпретация «готической» традиции в прозе А. Старобинец

Авторскую интерпретацию готического канона представляет А. Старобинец. Писательница акцентирует внимание на вполне реальных бытовых ситуациях, при этом доводя их до абсурда. Она настолько заостряет повседневные проблемы, что реальность начинает вызывать вселенский ужас, а элементы хоррора и фантастики дополняют алогичность происходящего. В связи с этим, мы полагаем, что Старобинец обновляет готическую традицию, предлагая собственный вариант «прочтения»

человеческих страхов. Тексты писательницы сочетают особенности классической готики, неоготики, хоррора, фольклора и утопии. Анализ прозы писательницы мы начнём со сборника повестей и рассказов «Переходный возраст» (2011), прежде всего текста, давшего название всему сборнику, с которым прозаик дебютировала в 2005 г.

А. Старобинец, подобно создателям готического романа, поддерживает гнетущую атмосферу на протяжении всего произведения. Ключевую роль здесь играет образ одного из главных героев. Максим, ставший своеобразным «инкубатором», в котором развивалась муравьиная колония во главе с Королевой-маткой, изображен писательницей настолько отталкивающим, что после прочтения остаётся неприятное «липкое» ощущение. По мере того, как развивается повествование, внешний облик мальчика становится все более отвратительным. Вот как отзывалась о нём его сестра-близнец: «Он не моется. У нас в комнате плохо пахнет. И еще... по его кровати кто-то ползает. Насекомые. <...> Однажды я даже видела, как они ползали прямо по нему» [35, с. 24]. Внешность Максима настолько неприятна окружающим, что даже его мать уже не в силах закрывать на это глаза. Она понимает, каким чудовищем кажется её сын для мужчины, с которым когда-то у нее могли сложиться отношения: «Теперь он приходит очень-очень редко... <...> В узком коридорчике, ведущем в ванную, в маленькой опрятной кухне он боится столкнуться с ее сыном. С жирным, потным, покрытым коркой угрей существом. Он не хочет братья за те же дверные ручки, к которым прикасались эти липкие руки, или сидеть на стуле, нагретой этой распухшей задницей. Он не хочет вспоминать, как близок был когда-то к тому, чтобы заменить этому уродцу отца. <...> ... порой она ловит на себе его взгляд. Изучающий, брезгливый, удивленный взгляд постороннего, напряженно пытающегося понять, как могла женщина, лежащая рядом с ним, породить на свет такого отвратительного монстра» [35, с. 25-26].

Напомним, что для литературной готики характерно наличие предметов, связывающих между собой реальное и ирреальное пространства. В повести таковыми являются дневниковые записи Максима – своеобразные источники мистического знания. Именно они становятся тем самым «рационализированным невероятным», лежащим в основе развязки. Дневник мальчика представляет его собственные мысли, перебиваемые рассуждениями попавшей в его тело Королевы. По мере того, как муравьиное королевство захватывает организм Максима, в его дневнике начинают преобладать высказывания Королевы, которая позднее полностью завладевает его сознанием. Таким образом, именно дневниковые записи становятся иллюстрацией физического и морального распада личности подростка.

В дневнике подробно описан день, когда Максим заболел странной «болезнью»: «21 августа 1995. Болею. Температура 38. Вчера мы с мамой гуляли в лесу. Видели странных птиц. <...> Все время думаю про этих птиц. Ночью я даже видел их во сне. Это был страшный сон. Сначала снилось, что я летаю, и было очень приятно. А потом появились огромные птицы и стали за мной гоняться. Они хотели меня съесть» [35, с. 63–64]. Мотив сна, через который происходит общение двух реальностей, характерен как для готики, так и для её разновидностей. В этом эпизоде сознание Максима уже подвержено влиянию Королевы-матки, но оно еще слишком слабо. В дневнике мальчик подробно описывает свои сновидения, анализируя которые можно проследить процесс постепенного угасания его сознания: «9 сентября 1995. Опять страшный сон. <...> На уроке чтения мне очень захотелось в туалет, спустил штаны и увидел, что у меня под одеждой вся кожа черная. <...> Я снял всю одежду и стал плакать. Но очень хотелось в туалет по большому, и я сходил. А потом посмотрел и увидел, что вышло что-то странное. Много маленьких светлых шариков. И тут мне очень захотелось есть, и я съел несколько этих шариков. Вкус не помню. Потом я заплакал и убежал из туалета» [35, с. 66–67].

Впрочем, помимо использования канонических художественных особенностей, писательница обращается и к чертам неоготики. Характерный признак неоготики – сочетание традиционных приёмов и стилизованных особенностей с «приметами, рожденными Новым временем» [212, с. 115]. В «Переходном возрасте» это находит отражение вновь в дневниковых записях Максима. Желая больше узнать о тех, кто поработил его организм, мальчик берёт в библиотеке книгу «Насекомые: маленькие друзья и большие враги». С этого момента заметки мальчика начинают обогащаться вырезками из научной литературы, сопровождающимися постоянными комментариями Королевы: «Чтобы не падать духом, развлекаем себя, как можем. У нас остались последние вырезки из его книжки. Вклеим сюда. Удивительными умениями обладают муравьи! <...> Особенности поведения муравьев на протяжении многих лет заставляли учёных предполагать наличие у этих насекомых интеллекта. Однако на сегодняшний день эта версия полностью опровергнута» [35, с. 89–91].

Напомним, что писатели, создающие тексты в традициях неоготики, нередко прибегают к использованию ранее табуированных тем. Например, в таких произведениях нередко встречаются описания извращённых сексуальных отношений, а также пристальное внимание к физиологии (в этом контексте достаточно упомянуть И. Макьюэна – на Западе, Ю. Мамлеева, М. Елизарова, В. Сорокина – в России). Старобинец также включает эти особенности в своё повествование. Например, кульминацией «Переходного возраста» является интимная связь родных брата и сестры. Как мы наблюдали ранее, текст не лишён физиологических подробностей, что проявляется во внешности Максима и его отношении к гигиене. Однако пиком отвращения является сцена «родов» Вики: «Вика со стоном выдавила из себя три больших липких яйца, висевших на пуповине, словно целая виноградная гроздь. Она умерла спустя несколько минут – как раз когда муравьи стали покидать безжизненное тело ее брата» [35, с. 94].

Кроме этого, на расширение традиции готики указывают семейные проблемы героев повести. Автор использует типичные жизненные обстоятельства как в качестве фона для повествования, так и в качестве объяснения поведения главного злодея произведения. Так, сознание мальчика начинает трансформироваться после ухода отца из семьи. Здесь проявляется мотив, на который справедливо указывает А. А. Фролова: «отчуждение, отчуждение ребенка от самого себя, отчуждение членов семьи друг от друга, отсутствие отца в семье и неспособность матери разобраться в сложившейся ситуации и помочь своим детям» [260, с. 146]. Поведение Максима усугубляется с приходом возлюбленного матери, тогда он окончательно замыкается в себе, полностью подчиняясь Королеве.

Необходимо отметить, каким образом в повести реализуется характерный для готической традиции мотив двоемирия, претерпевающий явную трансформацию по сравнению с романтической прозой, где герой легко балансировал между вымыслом и реальностью. Здесь это не классические реальный и потусторонний миры. Двоемирие существует прежде всего в сознании Максима, а также непосредственно в его теле. Мир муравьев в конечном итоге поглощает мир мальчика, полностью уничтожая его. При этом после смерти подростка колония муравьев продолжает свое существование, меняет лишь место своего обитания, таким образом продолжая контактировать с миром реальным.

Замкнутость и мрачность места действия является отражением и других пластов пространства в готическом романе – сюжетного и психологического. В повести можно выделить два замкнутых пространственных плана. Первый – квартира, куда переезжает семья и где Максим становится затворником. Вся его жизнь, а точнее существование, происходит на пути от кухни до комнаты, в которой мальчик проводит больше времени. В комнате он чувствует себя безопасно, может делать запасы еды для живущих внутри него «детей». Один из таких «кладов» находит Марина. Описание этого эпизода вызывает отвращение (снова

возникает эмоция, характерная для неоготики): «И все же – что-то было не так. То ли густой затхлый запах особенно усиливался рядом с кроватью, то ли слишком неестественно выглядела подушка – гладкая и тугая, она странно возвышалась над мятым несвежим бельем. <...> Она растегнула эти странные пуговицы, сунула руку внутрь, в мягкое месиво перьев, и громко вскрикнула. Пальцы погрузились в мокрое, скользкое, отвратительное. <...> Это было...вероятно, когда-то, довольно давно, это было печеньем, вафлями, шоколадными батончиками. Теперь же превратилось в один липкий вонючий комок, в котором копошились – приветливо кивая черными слепыми головками – маленькие белые черви» [35, с. 28–29]. Второй замкнутый план – это сам Максим, а точнее его телесная оболочка, ставшая домом для колонии муравьев. Они рождались, жили и умирали внутри него целыми поколениями. Покинуть тело Максима муравьям удалось лишь после его полной физической смерти.

Особо мрачной и гнетущей атмосферой окутана сцена, когда Марина обнаруживает муравьиную нору, в которой находятся её мертвые дети. А. Старобинец удалось точно передать чувство обреченности, которое испытывает женщина, автор намеренно акцентирует внимание на психологическом состоянии героини: «Мать обнаружила нору довольно быстро – искала ее бездумно, безучастно, руководствуясь каким-то жутковатым внутренним чутьем, – и теперь застыла у входа, вглядываясь в ее тусклое нутро. <...> Она была спокойна, почему-то очень спокойна. Ее сын и дочь лежали перед ней неподвижные и опустевшие. Ее дети. Две окоченевшие оболочки. Она закрыла им глаза и по очереди поцеловала в окоченевшие лбы. <...> Мертвый малыш лежал чуть поодаль. <...> Она закопала его неподалеку, под тополем. Максима и Вику с трудом выволокла наружу и оттащила вглубь леса, как можно дальше от норы. Потом вернулась обратно. Дети по-прежнему плакали» [35, с. 96].

Следующее произведение, где главным героем является ребенок с порабощённым сознанием – «Правила» – рассказ про мальчика Сашу,

которого Голос заставляет жить по определенным правилам, и за их невыполнение следует жестокая кара – смерть отца, а затем ужесточение наказания для окружающих. Трактовка сюжетных поворотов, на наш взгляд, двойственна: то ли сам мальчик страдает психическим расстройством, то ли действительно есть нечто свыше, которое диктует правила ребенку; авария, в которой погиб отец мальчика – наказание за нарушение правил или просто совпадение. Рассказ построен вокруг тайны, у которой в финале нет разгадки. Ведь история заканчивается тем, что мальчик идет наказывать свою мать за то, что она «неправильно сидит»: «Саша пошёл на кухню и достал из ящика нож – тот, который лежал левее...» [35, с. 246].

Завязка произведения отсылает к известной сцене в «Оно» С. Кинга: ребенок идет особым образом, стараясь не вставать на трещины в асфальте, затем в метро шагает строго по квадратикам. Поначалу кажется, что это обыкновенная детская забава, однако в конце пассажа появляется неизвестный голос, «который управлял игрой, который никогда не ошибался» [35 с. 236]. Далее факт того, что ребенком начинает кто-то манипулировать, становится всё более очевидным. Саша слышит голос и в телефоне, когда родители просят его поднять трубку. Но подлинная суть происходящего проявляется уже в момент, когда ребенок идет спать. Стоит ему лечь в постель, как в голову сразу приходят ужасные мысли, Саша покрывается ледяным потом от страха за себя и своих родителей, ведь он нарушил правила: «Потом, когда все погружалось в темноту, они неожиданно, вместе с липкой волной холодного пота, вместе со стуком сердца, заявили о себе» [35, с. 194]. Мальчик до ужаса боится нарушить Правила этой странной Игры, которая начинается по велению кого-то, чей голос Саша способен слышать.

Ощущение надвигающейся трагедии пронизывает весь рассказ. Напряжённая атмосфера достигается за счёт подробного описания внутренней борьбы в сознании мальчика. Даже когда Саша сам способен отказаться от выполнения правил, ему кажется, что расплата всё равно настигнет его и близких: «Просто события, на первый взгляд мелкие,

неважные и даже приятные, вот-вот сложатся – уже начали складываться – в страшную, змеевидную цепочку, которая приведет к Катастрофе, а потом к Концу» [35, с. 198].

Уже в следующей сцене начинается подлинный кошмар, который школьник предчувствовал: его отец погиб в автокатастрофе вместе со своей любовницей. Похороны проходят для него совсем быстро, но после Саша слышит голос, «который молчал вот уже полгода» [35, с. 199]. Мальчик узнает, что теперь правила будут намного сложнее, ведь он уже однажды нарушил Игру. Отныне Саша должен следить за тем, чтобы все было *правильно* и, если потребуется, заставлять других делать так же.

Вновь в тексте на первый план выступает топос квартиры, но она не просто представляет собой пространственные реалии, а превращается в полноценный художественный образ. Примечательно, что автор опускает описание жилища. Интерьер здесь действительно не имеет значения, так как и без него становится ясно, что квартира Сашиной семьи – место свершения преступлений и реализации грехов. Разумеется, писательница представляет готические мотивы с точки зрения современных реалий. Так, греховность заключается в изменах отца Саши. Находясь дома, он часто разговаривает со своей любовницей по телефону, прикрываясь делами по работе. Преступление же носит типично бытовой характер, что мы ранее наблюдали у Л. Петрушевской, неслучайно автор так подробно описывает орудие убийства в финале рассказа – кухонный нож с деревянной ручкой. Таким образом, квартира – это рецепция готического замка, в котором проживает обычная российская семья, однако именно здесь сосредотачивается кошмар и ужас для Саши и его родителей.

Напомним, что в современных модификациях готического канона трудно распределить героев по отношению к добру/злу. Подобное применимо и к «Правилам». С одной стороны, типичным героем-злодеем является Саша, убийца и каратель. Но, с другой, мальчик играет и роль жертвы, которая, стараясь выжить, выполняет указания Голоса, какими бы жестокими и

сложными они не были. В этом случае главным злодеем можно считать некую потустороннюю силу, не имеющую физической оболочки, легко проникшую в неокрепшее сознание ребенка. Отсюда следует, что Старобинец выполняет один из ключевых принципов литературной готики, контаминируя в тексте реальное и сверхъестественное, органично сочетая их в ткани повествования.

К слову, тема порабощения сознания, рассмотренная в проанализированных произведениях, сближает Анну Старобинец со Стивеном Кингом. Например, в романе «Игра Джералда» разум главной героини тоже оказывается в плену некоего «Лунного человека», сущность которого не раскрывается на протяжении всего повествования. Только в финале выясняется, что странный незнакомец – реальный серийный убийца.

«Щель» – рассказ, в котором писательница воссоздаёт уровень максимального напряжения и тревоги, характерных для готики классической. В этот раз для неё вообще не важна персонализация героев. Безымянные отец и его пятилетняя дочь, верящие в щель и ожидающие свершения какого-то страшного события – только этими характеристиками автор наделяет своих персонажей. Тайна, вокруг которой разворачивается повествование, становится известна читателю практически сразу: «Когда ты делаешь так, получается щель – не настоящая, вернее, настоящая, но невидимая щель между мирами, и через эту щель может быстро проскочить Бог, – она страшно округлила глаза, – и утащить тебя туда» [35, с. 229]. Она не понятна и не логична, связана с потусторонним.

А. Старобинец играет на контрасте, начиная произведение с мирной, спокойной картины, когда герой заглядывает в комнату, где играет его маленькая дочь. Заканчивается эта сцена уже напряженным моментом, когда мужчина открывает дверь второй раз, девочка пугается и рассказывает отцу, почему так делать нельзя («... открываю дверь снова и ловлю на себе ее напряженный, испуганный взгляд. / – Никогда нельзя так делать, папа, никогда нельзя!») [35, с. 185]. Причем здесь автор мастерски передает и

настроение скептицизма: отец не совсем верит девочке, хотя ему и интересно узнать, что она себе придумала, чего так боится, и атмосферу ужаса, который испытывает девочка, знающая секрет появления «щели между мирами».

Далее вновь представлена картина обыденной жизни: герой едет в метро на работу. Казалось бы, ничего особенного, но теперь, зная про щель, читатель ждет момента, когда с героем что-то случится. И уже в качестве некоего фона вводятся люди-тени, окружающие мужчину, словно ненастоящие, неестественные: «Странно, думаю я, столько растительности на таком юном лице – куда естественнее выглядело бы ее полное отсутствие, гладка нежно-розовая кожа...» [35, с. 187]. Персонаж обращает внимание на окружающих, будто предчувствуя нечто плохое, что уже надвигается, неотвратимо и страшно.

Кульминация рассказа – появление мужчины в совершенно ином мире, именно туда его привозит вагон метро, где окружающие люди начинают приобретать абсолютно сюрреалистические черты: «– Вы находитесь в ... И-о-о! – снова кричит чайкой» [35, с. 189]. Герой не понимает, где находится и как теперь вернуться домой, где все знакомо, где безопасно: «Я стою на платформе и смотрю, как сбывается мой самый страшный сон. Мне с детства снился этот сон. Я стою на платформе, и ко мне приближается красный блестящий поезд <...> Он приближается, замедляет ход, а потом – нет, я падаю под колёса, он не превращает меня в жуткое месиво, ничего такого не происходит» [35, с. 235–236]. Здесь писательница следует канону, вводя мотив вещего сна, который не просто предсказывает опасность, но и в точности реализуется. «Задыхаясь, мечусь по просторному пустому вагону» [35, с. 190] – несмотря на то, что ужас стал частью обыденности, герой все равно находится в состоянии постоянного эмоционального напряжения и страха, что отчетливо отсылает к романам А. Рэдклифф, где сама обывательная реальность становится источником животного страха («Удольфские тайны», «Итальянец»).

В рассказе «Щель» сосредоточением ужаса является метро. Герой спускается под землю, чтобы добраться до нужного ему места. С одной стороны, подземный транспорт – своеобразная реализация могильного топоса, популярного в эпоху романтизма. А с другой стороны, метро служит «мостиком» между двумя реальностями.

Кстати, в российской массовой литературе и в зарубежных кино-хоррорах поезд / вагон / вокзал нередко выполняют функцию «доставки» персонажей в Преисподнюю. Например, в романе В. Борисовой «Поезд следует в Ад» (2007) уже с заглавия очевидно, куда направляется транспорт и какие события произойдут с пассажирами. А в фильме «Затащи меня в ад» (2009) на железнодорожных путях образовывается огненная яма, и руки, протянутые из неё, утаскивают героиню на «тот свет» – таким образом над ней свершается кара.

Финал «Щели» остается открытым, что отсылает к традициям Э. По и Г. Лавкрафта. Читателю неизвестно, что случилось с героем: выжил ли он, вернулся ли в свой мир, или умер от ужаса в красном поезде.

«Семья» – весьма неоднозначный текст, написанный в традициях готической литературы, тесно связанный с теорией параллельных миров. Главный герой едет в Москву покупать собаку, однако в поезде его жизнь кардинально меняется: во-первых, он неожиданно оказывается женатым, во-вторых – москвичом, в-третьих, «бомбилкой» [35, с. 150], а не дрессировщиком собак. Фактически Дима становится другим человеком, с другой семьей, которую сам он узнать не может. Спустя время молодой человек смиряется со своей участью, даже влюбляется в новоиспеченную супругу и ждёт вместе с ней ребёнка. Впрочем, новая жизнь снова обрывается в вагоне поезда: персонаж приезжает в свой бывший родной город Ростов-на-Дону, где возвращается к своей прежней жизни, хотя уже и не хочет этого.

С одной стороны, ключевым мотивом рассказа является мотив рока и судьбы, характерный для литературной готики. Странные, но вполне

реальные обстоятельства, настолько окутывают персонажа, что он не в силах им противостоять. Встреча с сомнительными пассажирами и последующая кража всех документов и денег приводят героя к потере самого себя. У Димы нет доказательств, чтобы убедить новых родственников в том, кто он есть на самом деле. Но, с другой стороны, здесь можно говорить о наличии готического безумия. А. Старобинец снова представляет канонический мотив с точки зрения современных реалий: сумасшествие Димы – «белая горячка» [35, с. 152], последствие выпитого алкоголя. Однако какая из его жизней реальна: холостяцкая с любовницей Катей или же семейная с Лизой и их общим малышом? Этот вопрос остаётся открытым не только на протяжении всего повествования, но и в финале. Эта загадка создает атмосферу таинственности, мрачности, чего-то необычного, но крайне привлекательного. Усугубляет атмосферу, придавая ей мрачности, чувство страха, непонимания, которое испытывает главный герой от невозможности вернуться в прежнюю жизнь, которая кажется сказкой. Причем тайна тесно переплетается с обыденностью.

Хронотоп замка, свойственный готической литературе, преобразуется в тексте в хронотоп города. Прослеживается сравнение двух топосов: большой, неприветливой, серой Москвы со странными объявлениями, машинами, чувством безысходности и родного солнечного Ростова-на-Дону, где у персонажа было постоянство, выбранная им девушка, мать, любимая работа и хобби. Москва видится ему источником странности, суеты и рутины.

Особенно выделяется поведение новоприобретенных родственников Димы, которые точно понимают, что происходит, но почему-то удерживают молодого человека в неведении, не дают ему вернуться к прежнему существованию. Позднее Диме это самому уже не нужно, хотя что-то необъяснимое тянет его в родной город («Но сквозь это свежее, неожиданное настоящее и сквозь счастливое ожидание – все время настырно маячило что-то; <...> Она говорила: сейчас нельзя этого делать. Она говорила: я не могу объяснить почему, просто нельзя ехать туда сейчас, это неправильно, это не

по правилам. Она плакала и говорила: не надо, не надо, не надо. Будет очень плохо» [35, с. 150]).

В рассказе гармонично сосуществуют реальность и фантастика, что позволяет неоднозначно трактовать его содержание и способствует созданию атмосферы ужаса, страха перед необъяснимым. Герой, маленький и слабый человек, который ничего не может сделать перед лицом тех, кто играет судьбами людей. Например, он не может противостоять рыжей ведьме, которая определенно повлияла на его необъяснимое «перерождение». В тексте наличествует жертва, но отсутствует персонифицированный герой-злодей, его место занимает провидение, высшие силы, которые сыграли такую злую шутку с персонажем.

«Яшина вечность» – история, снова разворачивающаяся в атмосфере тайны и мрака. Это состояние статично, а потому читателем воспринимается как норма, не ужасая, а закономерно подводя к финалу произведения, который похож на притчу. Главный герой Яша Хейн всегда одинок. Он, как и персонаж предыдущего рассказа, слепо следует воле судьбы, не пытаясь противостоять обстоятельствам. В результате своей безынициативности мужчина становится марионеткой в руках жены, тёщи и коллег. Несчастливый пятнадцатилетний брак, работа в журнале, придирки родственников – вся эта рутина неожиданно прерывается необычной и неожиданной болезнью Яши, у него перестаёт биться сердце: «Через час он в последний раз попытался снять Яше кардиограмму – на другом, более новом аппарате; без особой надежды на успех потерял его запястье и решительно отцепил липкие присоски от Яшиных ног и груди. Потом печально воззрился на Яшу и сказал: / – Мне очень жаль, молодой человек... / – Что со мной? / – Яков Маркович! Мы с вами люди взрослые, так ведь? / – Что со мной? / – К сожалению, рано или поздно это ждет всех... / – Да, что со мной, доктор? – снова спросил Яша и зачем-то хихикнул. / – Очень сожалею. Я сделал все, что мог. / – Что... Что? / – Увы. Я вынужден констатировать смерть» [35, с. 210–211].

А. Старобинец наделяет «готический» мотив смерти метафизическим значением. Смерть Яши – уход от обыденности в мир удовольствий и исполнения давних желаний. Важно отметить, что мужчина умирает дважды. Первый раз это заключает врач, что было процитировано чуть ранее, после чего следует ряд традиционных процедур: похороны, оформление документов, передача имущества и т.д. Сам Яша отказывается принимать факт своей смерти, более того, он продолжает ходить на работу и жить с супругой и тещей. Решение умереть ещё раз Хейн принимает уже самостоятельно, стимулом служит передача про космонавтов: «По каналу “Культура” шла интересная передача производства BBC – американские астронавты рассказывали, как они чувствуют себя в безвоздушном пространстве, – и Яша уселся смотреть, хотя, по-хорошему, пора было идти на работу. <...> Яша выключил телевизор, пошел в коридор, надел ботинки и заплакал. Что-то неожиданно надорвалось в нем. Постоянную нервотрепку, напряжение, унижение, морок последних недель, этот ужасный безвыходный сон (или не сон? – да, нет, конечно, сон), этот ремонт – до сих пор он как-то терпел, с трудом терпел, но космос... Прекрасный, сияющий, без конца и начала космос, который манил его с детства, был его самой прекрасной мечтой... теперь он лишился его» [35, с. 223–224]. Потеря мечты заставляет героя переродиться, изменить свое отношение к жизни. Он прыгает с двенадцатого этажа, никак не пострадав от падения, тем самым уходит в вечность. Покончив со старой жизнью, Яша Хейн начинает новую. Таким образом, смерть оказывается для героя «даром», он принимает его и начинает жить так, как ему действительно нравится, наблюдает развитие человеческой цивилизации и ее гибель.

Здесь, равно как и в других рассказах А. Старобинец, конструируется значимый хронотоп квартиры, принадлежащей Яше, но перешедшей его жене. Пространство не вызывает эмоциональной привязанности героя, но здесь происходит самое страшное для любого человека – его сердце перестает биться. В метафорическом смысле это произошло давно, ещё

пятнадцать лет назад, когда мать его возлюбленной фактически вынудила его жениться на своей дочери. Все эти годы Хейн терпел неудобство, неуважение, отношение к себе, как к предмету мебели. Выход персонажа из такой жизни через окно, к слову, представляющее собой границу между мирами, воспринимается как перерождение, начало счастливого существования. Совершенно фантастическая, невозможная ситуация вновь изображается прозаиком как вполне реальная, описывается достоверно и убедительно, в результате чего у читателя не возникает сомнения в реальности происходящего.

В рассказе «Я жду» писательница вновь представляет безымянных персонажей, о которых ничего не известно. Их описания сводятся к местоимениям «я», «она», «они». На первый взгляд, это создаёт впечатление обыденности и повсеместности, однако, в отличие от предыдущих текстов, ситуация здесь действительно исключительна и сюрреалистична.

Рассказ начинается с полного погружения в атмосферу ужаса, граничащего с отвращением: «Откуда она взялась, я точно не знаю. Скорее всего, из холодильника. У меня там стояла кастрюля с супом. Долго» [35, с. 228]. Далее герой пытается избавиться от кастрюли, но что-то не дает этого сделать. Мужчина вновь забирает это «нечто» домой из мусорного бака и ставит в холодильник. Однако, не выдержав запаха, он уезжает к матери. Возвратившись обратно, персонаж находит «её»: «Вот тогда я увидел ее. Она подошла ко мне доверчиво, с любопытством. Она была совсем маленькая» [35, с. 229]. Молодой человек начинает воспринимать существо ребенком, о котором нужно заботиться. Иногда он даже брал ее к себе в кровать, «хотя от нее ужасно пахло» [35, с. 229]. Вновь развитие сюжета ограничено хронотопом квартиры – местом, где было комфортно до определенного момента, а после оно превратилось в сосредоточие ужаса и мерзости – здесь зародилось существо, к которому герой начал испытывать неадекватную привязанность, он перестал нормально жить и функционировать, потерял свою человеческую суть.

В рассказе воплощен и мотив безумия, отсылающий к новеллистике Э. Т. А. Гофмана. Здесь он однозначно носит патологический характер. В финале рассказа персонаж попадает в лечебницу для душевнобольных, однако даже там ему не могут помочь справиться с недугом. Он снова пытается возродить «её»: «Я хочу всё исправить. Я всё исправлю, исправлю. Неделю назад мама принесла мне печеные яблоки, я завернул их в пакет и убрал в свою тумбочку. Сегодня, когда ушли врачи, я заглянул в пакет. Они уж немного изменились: стали мягче и покрылись белым пухом. А через несколько дней изменятся ещё больше. Я жду. У меня много терпения. Она вернётся ко мне» [35, с. 285].

Весьма примечателен, на наш взгляд, рассказ «Живые», рисующий мир постапокалипсиса, в котором люди «уничтожили» всех машин, но их самих осталось очень мало, а потому весь мир поделен на владения между теми, кто выжил. Повествование здесь ведется от лица главной героини, чье имя неизвестно (отсутствие имени, номинативная обезличенность героев, кстати, вполне типична для прозы А. Старобинец). В завязке читатель не осознает, что именно заказала героиня, почему она так оттягивает момент распаковки заказа, за который она отдала огромную сумму денег. Позднее становится ясно, что, потеряв мужа, она заказала его копию-робота, максимально похожего на «оригинал» – живого человека. Однако это не приносит героине удовлетворения, ведь она не учла некоторые важные аспекты их супружеской жизни. Женщина настолько расстроена приобретением, что решает покончить жизнь самоубийством. Однако сделать это «человеческим» способом у неё не получается, героиня обнаруживает, что сама является роботом. Вплоть до самого финала интрига не раскрывается, благодаря чему создается напряжение: «Девушка выбрала: “ПЕРЕЗАГР” или “ВЫКЛ”» [35, с. 151].

Повествование прерывается воспоминаниями героини о прошлом, погружая в атмосферу отвращения, а затем и ужаса, когда люди убивали не только роботов, но и других людей, тем самым приближая конец света: «Но

эти (на кого шла охота) – лица, пачкающие одежду, лица без определенного места... – уверенно кучковались вдоль засанных гранитных стен и слушали. Внимательно слушали. Их опухшие, неправдоподобных цветов (каждый охотник желает знать, где сидит...) лица складывались в странно-выжидательные мины. Их вонючие подгнившие тряпки, их вонючие подгнившие губы морщились от непонятого напряжения. Их посиневшие языки медленно и липко ворочались (высовывались и прятались, высовывались и прятались) за огрызками зубов. Они разговаривали. Они обсуждали что-то» [35, с. 98–99]. Или: «И однажды, когда она хотела привычно войти и спуститься. Один из местных ментов – тех, что вечно паслись у входа, – сказал ей: / – Нет. Вы лучше не ходите туда. Не ходите туда. Там только они. Это очень опасно» [35, с. 103]. Или: «Не понимая, что делаю, не понимая вообще ничего, я разблокировала двери, быстро переползла с водительского сиденья на заднее (атаковали пока только спереди), выскочила из машины под ледяной, оглушительный дождь и побежала. Они не преследовали меня. / Мало кто выбежал тогда из своих машин (но все те немногие, кто это сделал, – спаслись» [35, с. 111]. Повествование в настоящем с элементами ретроспективы соответствует одному из главных принципов построения текста классической «страшной» прозы – взаимодействие и взаимопроникновение настоящего и прошлого времён.

Очевидно, что рассказ вписывается в традицию неоготики, так как действие его разворачивается в современных реалиях. Впрочем, сам сюжет произведения, как в каноническом готическом романе, строится вокруг тайны: на протяжении всего повествования неизвестно, что представляет собой загадочный заказ – полное подобие человека или робот.

Атмосфера ужаса пронизывает рассказ «Живые» с самого начала и вплоть до финала, особенно обостряясь в эпизодах воспоминаний героини, когда ее жизни угрожала опасность от людей без определённого места

жительства, которые называли себя «живыми» и хотели, чтобы в мире остались лишь люди.

Жизнь героини резко меняется, когда она сталкивается лицом к лицу с ужасами новой реальности, когда люди ведут себя как звери, стремясь защитить себя и свое дальнейшее существование, что не было бесосновательным, как в конце поймет читатель: «– Ну что ты, солнышко! – Его голос звучит мягче. – Какие еще Живые? Не говори ерунды. Их нет. Они проиграли...» [35, с. 118]. Однако «ужас» заключается еще и в том, что противостоять происходящему просто невозможно. Подобная сюжетная ситуация представлена и у А. Азимова в сборнике «Я, робот», который завершается словами: «Вот и все, – произнесла Сьюзен Кэлвин, вставая. – Я видела, как это все начиналось, – с того времени как бедные роботы еще не умели говорить. Больше я уже ничего не увижу. Моя жизнь окончена. Вам предстоит увидеть, что будет дальше. / Я больше не видел Сьюзен Кэлвин. Месяц назад она умерла» [1, с. 288]. Робопсихолог скончалась в 2064 году, но она видела, как роботы развивались, как они научились сливаться с людьми, становиться неотличимыми от них, а потому восстание машин было неизбежным. Уже в 2052 г. именно роботы практически стали королями мира, являлись экономическими лидерами. Не возникает никаких сомнений, что в итоге они полностью захватят власть. При этом прогноз писателя неутешителен.

Показательным в контексте рассматриваемой проблематики является, на наш взгляд, и рассказ Г. Гаррисона «Война с роботами», который повествует о двух державах, использующих в своей войне роботов. В итоге машинам становятся не нужны люди: «–Да ты понимаешь, о чем говоришь? – изумленно ахнул Пере. – Ведь люди не... Мы же не выживем!» [9, с. 10], или «–...Все машины в соответствии с военными стандартами изготовлены водонепроницаемыми... /– Но люди не машины! – в сердцах крикнул Пере. – В твоей водичке из нас получится суп. Скажи мне, нам-то как выжить? / Оракул снова промолчал» [9, с. 12], или «Короче говоря, чем больше мы

старались, тем эффективнее становилось противодействие роботов. А под конец они начали с нами сражаться, приняв нас за врагов, - и нам осталось только отступить» [9, с. 20]. Отныне хозяевами мира, как и у Азимова, становятся роботы, которые воют друг с другом, но вот людям в таких условиях никогда не выжить. Смерть человечества предрешена.

Вновь в рассказе А. Старобинец фигура героя-злодея не вычленяется. Предположительно, это роботы, искусственный разум, созданный человеком и уничтоживший его. Жертвы – это все «живые», которые были истреблены, в том числе, главная героиня.

В тексте мастерски прописана связь реального и фантастического, в первую очередь, это проявляется в том, что изначально, до революции, в Москве было много полицейских-роботов, прекрасных людей, которые воспринимались совершенно «обычными». Развязка «Живых» оказывается неожиданной, но логичной и понятной, сближающей рассказ с антиутопией, ибо становится предостережением человечеству.

Другой примечательный сборник А. Старобинец – «Икарова железа» (2010). Мы полагаем, что здесь писательница активно использует приёмы хоррора. Напомним, что это явление зарубежной культуры, однако его технологии активно используются и российскими прозаиками. Примерами могут служить серия книг «Insomnia» (2010-е), произведения Т. Машурковой («Болотница» (2018), «Радио Морок» (2021)), Т. Королёвой (mash-up «Тимур и его команда и вампиры (2012)») и т.д. «Жанровый» писатель А. Иванов также обогащает свои тексты темами и образами литературы ужасов («Пищевые» (2018)). В этот ряд мы смело включаем и Анну Старобинец. Неслучайно её называют «русским Стивеном Кингом».

В первую очередь, в рассказах А. Старобинец широко представлена категория «монструозного». Например, в «Поводыре» носителями зла являются пришельцы, принимающие человеческий облик. Под видом продюсеров популярного шоу они заманивают обычных людей интересными вакансиями, а в последствии порабащают и превращают в зомбированную

фокус-группу. Писательница включает подробное описание внешнего вида монстров, что усиливает ужас и отвращение: «Большой, покрытый шипами шар со стальным отливом вращался неуклюже, рывками. Каждый раз, оборачиваясь вокруг себя, он задевал длинным тонким шипом стеклянную столешницу, производя этот самый звук. Иногда он замирал в воздухе неподвижно и с мучительным клацаньем раскрывал игольчатую пасть. Иглы в пасти росли в три ряда кривыми пучками» [34, с. 42]. Характеристики инопланетного существа, с одной стороны, отсылают к научной фантастике (Г. Уэллс «Война миров»), а с другой – к популярным в западном масскульте образам Чужого и Оно.

Впрочем, если у западных прозаиков сверхъестественные существа вполне реальны и телесны, то у А. Старобинец наличие монстров-пришельцев всё-таки вызывает сомнение. Писательница вводит в повествование мотив галлюцинаций, который, как известно, появился в результате модификации готического мотива сновидения. Герой «Поводыря» принимает от будущих работодателей необычные сладости, после чего его сознание начинает прерываться потоками абсурдных видений. Тем не менее монструозность продюсеров неоспорима: они нарушают баланс между реальностями, перемещая людей в инобытие если не физически, то ментально: «Я в фокус-группе. Мое место – во втором ряду, третье справа <...> Нам каждый день показывают какие-то кадры или даже целые сцены, а мы реагируем. Реакция фокус-группы чрезвычайно важна и для продюсера, и для директора» [34, с. 44].

Другим примером «зла вне нас» может послужить образ города в рассказе «Сити». Здесь Старобинец любопытно синтезирует особенности утопии, антиутопии и хоррора. «Все хотят попасть в Сити», – так открывается повествование, создавая образ невероятного города с идеальной жизнью и счастливыми «ситизэнами». Однако уже в следующем пассаже автор показывает обратную сторону Города, развенчивая его величие: «... Неоновые слова на фасаде напротив горят так ярко, что больно смотреть.

Можно заслониться от них жалюзи, но это не помогает <...> Жалюзи неисправны, невозможно задернуть их плотно. Через грязные стекла, через длинные щели на месте отломанных пластин жалюзи этот город сочится в комнату ядовитым жирным сиянием» [34, с. 45]. Город-монстр, подобно пришельцам из «Поводыря», поработывает «прошедших проверку» людей, которые в конечном счёте обретают иллюзорное счастье, а проваливших испытание превращает в люмпенов. В Сити зло органично городу и возникает само по себе, будто изначально находится в нём. Сити у Анны Старобинец подобен Дерри у Стивена Кинга, который создал свою макровселенную из «злых» и «отравленных» городов. Крупные мегаполисы Кинг изображает как обезличенные пространства, где жители максимально равнодушны друг к другу. Подобное наблюдаем и в анализируемом рассказе.

Отметим, что Сити – не только главное зло, но и ключевой топос. Мы полагаем, что Сити можно рассматривать как ещё одну разновидность модификаций готического хронотопа. Так, на изолированность и неопределённость указывает отсутствие каких-либо географических координат и опознавательных маркеров. Это примечательно, ибо для художественной системы Старобинец, напротив, характерно наличие конкретных наименований, маркирующих «московский хронотоп» (её герои ходят за покупками в «Азбуку Вкуса», пытаются устроиться сценаристами на телеканал ТНТ и т.п.). Замкнутость проявляется в невозможности прибывших в Сити покинуть его спустя время: «Мне нужно уехать! – Я пытаюсь протиснуться мимо него. Он перестаёт улыбаться и загораживает проход <...> У нас свободный город, – брезгливо говорит негр. – Уедешь, когда захочешь <...> Если вы не хотите быть ситизеном, вы должны сами оплатить проезд <...> У меня нет денег. И наличных тоже нет» [34, с. 56]. Сити сохраняет и традиционную для готических замков архитектуру: высотность и наличие подземных ходов, где прячутся гонимые. В Великом Городе таким местом является метро.

Зачастую в хоррорах одно из средств реализации «технологии страха» – существа из Преисподней (злой дух в «Бабуле» С. Кинга, дьявол в «Ребёнке Розмари» А. Левина и т.п.). А. Старобинец, напротив, делает подобные образы предметом насмешек. Например, сцена изгнания из героя демона описана весьма комично. «Внутри него живёт демон, – сказала она Саше на языке Сити. – Злой дух. Он пожирает твоего человека. Я могу прогнать злого духа. Я засмеялся. Но Саша не засмеялась, в её глазах был испуг. – Я прогоню злого духа за деньги. – Старуха сложила пальцы в щепотку и потёрла большим об указательный и средний, потом повторила: – Деньги. Пойдём отсюда, – сказал я Саше, это разводка» [34, с. 53]. Прочитанный фрагмент в очередной раз подчёркивает особенность хорроров российской писательницы: мир реальный куда страшнее мира потустороннего.

Продолжая разговор о монструозности в сборнике рассказов А. Старобинец, обратим внимание на рассказ «Икарова железа», где представлена традиционная для писательницы доведённая до абсурда бытовая ситуация. Героиня, стремясь избавить мужа от желания изменять ей, отправляет его на операцию по удалению особого органа. Однако процедура разрушает жизнь не только неверного мужчины, но и сына поссорившихся супругов. Здесь изображено нетипичное для «ужастиков» проявление «зла внутри нас». Главная героиня не страдает от психических расстройств и не имеет тяги к насилию. Её стремление «переделать» мужа связано с глубокой обидой и желанием спасти семью. Напомним, в отечественных модификациях готической литературы и хоррора характерно оправдание зла. Например, убийства Фёдора Сонова в «Шатунах» Ю. Мамлеева оправданы поиском истины.

Монструозное в рассматриваемом рассказе проявляется в образе не только отчаявшейся женщины, но и её супруга. Операция фактически превратила его в безэмоциональное существо. На аномальность состояния героя указывает и реакция его сына. Мальчика настолько напугали метаморфозы отца, что, не желая стать таким же, он заканчивает жизнь

самоубийством. Впрочем, Старобинец снова не говорит о произошедшей трагедии напрямую, оставляя выбор финала за читателем: «В Зайцевой комнате с треском распахнулось окно; коротко икнул колокольчик. Потом всё затихло. Дверь нельзя открывать, решил Игорь. Откроешь – он ещё убежит. Ведь вряд ли выпрыгнул. Скорее всего, притаился. Ждёт, что откроют. Сейчас опять завопит. Но Заяц больше не завопил...» [34, с. 29].

Следующие тексты представляют собой примеры некоторых разновидностей хоррора, предложенных главным редактором журнала «Darker» и составителем томов известной антологии «Самая страшная книга» М. Парфёновым (Парфёнов, 2013). В зависимости от источника ужаса он выделяет кибер-хоррор; зоохоррор; социальный хоррор (ужас вселяют маргинальные представители общества); хроно-хоррор, где герои испытывают страх перед временем (популярные сюжеты: смертельные «дни сурка», убийцы времени, опасные путешествия сквозь эпохи); техно-хоррор; боди-хоррор и т.д. [34, с. 29]. Произведения А. Старобинец условно можно отнести к двум последним.

Так, в рассказе «Паразит» разворачивается сюжет о Создателе и его Творении, отсылающий к «Франкенштейну» М. Шелли: в результате научного эксперимента мальчик Павлуша превращается в неизвестное существо. Инициаторы проекта «Божественная метаморфоза» надеялись получить ангела, но вакцина сделала из ребёнка огромное насекомое. «Я сдергиваю покрывало с Павлуши – над нами поднимается облако серой пыли с его крыльев, – живой... И вроде бы ничего не сломано. Он медленно сгибает в суставах четыре ноги и садится на корточки, руками закрывает лицо. Сейчас он похож на плачущего ребенка. Но он не умеет плакать, у него нет слезных желез» [34, с. 86].

Монструозность персонажа очевидна, однако он является не воплощением зла, но его жертвой. Поэтому его образ вызывает не отвращение, а скорее глубокую печаль. «Хорошие у него тогда были глаза, голубые с синими искорками и ресницы длинные, загнутые, как у девочки

<...> Жаль, что теперь у Павлуши нету ресниц, и искорок в глазах нет, глаза у него теперь такие тёмные, выпуклые» [34, с. 88].

Отметим, что рассказ А. Старобинец, с одной стороны, – аллюзия к «Превращению» Ф. Кафки. Мальчик, подобно Грегору Замзе, одинок, как в человеческом теле, так и в теле насекомого. Более того, учёным и священнослужителям даже не приходит в голову посочувствовать несчастному ребёнку, утратившему не только человеческий облик, но и сознание. С другой, переосмысление сюжета одного из кинематографических боди-хорроров «Муха» Д. Кроненберга, в котором исследователь случайно заносит в свой организм ген мухи, после чего начинает превращаться в насекомое. На это указывает обилие подробных описаний внешности героя после трансформации; очевидно, что превратившийся Павлуша – текстовое воплощение визуального образа Андре Делаамбре. Кстати, писательница продолжит развивать этот сюжет в повести «Переходный возраст». Однако здесь мальчик, превратившийся в Королеву муравьёв, захватившей его сознание, становится настоящим монстром: «Сегодня мы осуществили План. <...> ...я сделал, мы сделали это. Она визжала и пыталась сбежать. Мы связали. Мы заклеили рот пластырем. Потом мы сделали, как ты велела. С отвращением. Без желания. Это было так неприятно» [34, с. 92]. Максим – прямая угроза безопасности своей семьи. В конечном счёте поступки подростка приводят к гибели сестры и безумию матери. В «Паразите» сознание ребёнка не поработщено, однако писательница вновь прерывает повествование, оставляя выбор развязки за читателем: станет ли Павлуша носителем зла, воплощая демонические черты, или же он всё-таки «ангел», хоть не на физическом, но на духовном уровне.

Сюжет так называемого техно-хоррора «Споки» наиболее приближен к современности: незаметно для стороннего наблюдателя гаджеты и мобильные приложения искажают картину мира, необратимо меняя уязвимую психику детей. К слову, зло от информационных технологий – достаточно распространённый сюжет в литературе ужасов и кино-хоррорах

рубежа XX–XXI вв. Достаточно вспомнить фильмы «Видеодром» (1982), «Телемертвецы» (1987), «Ожидайте дальнейших инструкций» (2018), «Звонок» (1998м) и т.п. В литературе – произведения С. Кинга «Всемогущий текст-процессор» (1983), «Мобильник» (2006). Подобно телефону из романа Кинга, планшет «Споки» превращает детей в агрессивных зомби. Мы полагаем, что в рассказе представлен переосмысленный мотив продажи души дьяволу. Автор сохраняет все три компонента сделки: подписание договора – покупка девочке Тасе планшета после специального тестирования и выявления уровня её интеллекта и интересов; последующие блага – всевозможные развивающие игры, которые сопровождают каждый шаг ребёнка от пробуждения до сна: «Игровая приставка «Споки». Больше, чем просто игры. Всегда рядом с тобой» [34, с. 157].; расплата за удовольствия – души девочки и её мамы.

В отличие от других рассказов сборника, в «Споки» наиболее ярко воплощена тема смерти. В этом значимую роль играет колыбельная песня, исполняемая «Споки» («Каждая фея обнимет сестёр, / Вместе они разведут костёр... / Вместе в котле приготовят еду / Вместе веночки сплетут в саду / Вместе купаться пойдут в пруду...» [34, с. 172].), которая не столько успокаивает, сколько гипнотизирует и помещает ребёнка в состояние пограничности между реальностями, а в финале окончательно уничтожает в нём всё человеческое. Оговоримся, что в тексте немало фольклорных образов и мотивов, которые в конечном счёте указывают на то, что перед нами ни что иное, как своеобразный мир мёртвых, в который гаджеты превратили реальность.

Резюмируя всё вышесказанное, отметим, что А. Старобинец активно использует приемы «готики» классической, неоготики и хоррора. В прозе писательницы, помимо глубокого социального подтекста, очевидны отсылки к популярным в «ужастиках» образам и мотивам (пришельцы, монстрообразные персонажи, мотивы безумия, превращения и т.п.). Установлено, что писательница опирается на опыт С. Кинга и других

зарубежных хоррор-писателей. Кроме этого, в основу сюжетов её произведений положены популярные кинокартины. Однако принципиальным отличием текстов Старобинец от хорроров западных прозаиков состоит в том, что она живописует не страх перед смертью, но ужас перед различными проявлениями человеческого бытия.

4.2. Готика в пародийном контексте («Пищеблок» А. Иванова и «Тимур и его команда и вампиры» Т. Королевой)

Роман «Пищеблок» (2018) А. Иванова вызвал бурную полемику среди критиков и литературоведов. Одни называют произведение коммерческим проектом и утверждают, что текст «собран из понятных деталей, собран по инструкции» [176]. Другие, напротив, посчитали «Пищеблок» убедительной прозой и многогранным полем для исследований [284].

По сюжету «Пищеблока» ветеран Гражданской войны Серп Иванович оказывается князем вампиров, который поработывает вожатых и детей и обращает их в упырей, а те, в свою очередь, пьют кровь из обычных людей, чтобы в будущем насытить ею хозяина. Распутать сложные мистические переплетения и уничтожить главного злодея на протяжении всего текста пытается пионер Валерка Лагунов. Однако, на наш взгляд, не следует рассматривать роман А. Иванова однозначно. Он представляет собой синтез ряда литературных традиций: соцреализма, хоррора, готического романа (в том числе пародий на него) и подростковой повести.

В первую очередь, мистическую канву текста создаёт пролог – легенда о гипсовой горнистке и мальчике-барабанщике, с одной стороны, напоминающая по форме и содержанию детскую страшилку. «На аллее мелькнула какая-то неясная фигура, и мальчик застыл. <...> По аллее шла девочка примерно того же возраста, что и мальчик, который укрывался за акацией. При каждом движении эта девочка странно подрагивала всем телом, будто в ней что-то ломалось. Белая блузка. Белая юбка. Белый пионерский

галстук. Белые руки и ноги, белое безглазое лицо, белые каменные косы. Это была гипсовая горнистка. Она казалась роботом, но роботов включало электричество, а горнистку оживила тьма. Горнистка искала тех, кто убил её барабанщика. Искала, чтобы тоже убить» [13, с. 4]. Писатель, следуя готическому канону, начинает повествование с тайны. Именно она должна получить разгадку в финале произведения. Но автор обманывает читателя: страшная история не получает сюжетного развития, а лишь создаёт атмосферу напряжения и тревоги. Но, с другой стороны, пролог отсылает к известной легенде города Самары. Н. В. Петров считает, что история о святотатце-плясуне была известна ещё два столетия назад, но именно в 1956 г. он актуализируется в сказ под названием «Зоино стояние». На рубеже XX–XXI вв. эта история фиксируется в православном медиадискурсе, детализируется, обретает статус православной легенды, связанной с Чудесами Николая Чудотворца.

В «Пищевом блоке» проникновение потустороннего мира в мир реальный воплощается в образах вампиров. Прозаик продолжает традицию предшественников, изображая вампиров в зависимости от обстоятельств по-разному. Вспомним, что в своём замке Дракула – старик с вытянутым белоснежным лицом, странным носом с «особым изгибом ноздрей» и «короткими толстыми пальцами» [36, с. 48], покрытыми густой растительностью. Однако «в миру» он превращается в обаятельного мужчину, пленяющего дам своей внешностью и харизмой. Подобное наблюдаем и в «Пищевом блоке». А. Иванов также использует мотив сексуальной привлекательности вампира, обретшего популярность в кинематографе XXI века: достаточно вспомнить фильмы «Голод» (1983), «Интервью с вампиром» (1994), «Ван Хельсинг» (2004), сагу «Сумерки» (2008–2012), телесериал «Дневники вампира» (2009–2017). В «Пищевом блоке» Серп Иванович Иеронов – обаятельный пожилой мужчина. Такое впечатление он производит на Валерку Лагунова в первую встречу: «Вроде, добрый. Седые волосы коротким ёжиком, короткая белая щетина бороды и усов, резкие морщины. Костлявый,

немного сутулится, но крепкий» [13, с. 23]. Однако чистое сознание ребёнка не может распознать ключевую деталь внешности злодея – особый взгляд: «Печальные глаза Серпа Иваныча словно бы видели всё на свете. В них таилась бездна, будто он, Валерка, смотрел в телескоп, проваливаясь в высокую пропасть ночного неба, только в той пропасти не было мерцающих звёзд – один лишь чёрный дым. Наверное, дым Гражданской войны» [13, с. 24]. Для подростка мрачный взгляд старика – ничто иное, как печаль и отражение всех тягот, которые выпадали на его долю. Валерка не обращает внимания и на странное свечение, которое излучает лицо Серпа Ивановича во время ночной беседы. Мальчику снова кажется это притягательным. Свою настоящую сущность Иеронов показывает лишь в финале повествования. При этом метаморфозе подвергается не только его поведение, но и внешний облик: «Выкрутив голову, он смотрел сверху без всякого выражения, и губы шевелились, точно черные черви. Это был уже не человек, а какое-то жуткое существо <...> он был подобен огромному волку, подмявшему под себя изловленного ягненка» [13, с. 396].

Приятной внешностью обладает другой «пиявец» [13, с. 132], Лёва Хлопов («А ведь Лёва – красивый мальчик. Эдакий маленький истинный ариец» [13, с. 100]). Только Валерка Лагунов замечает в нем «замогильный холод» и «мёртвую жуть» [13, с. 100].

Примечательно, что в одном из эпизодов романа прозаик намеренно сталкивает представления людей разных поколений о вампирах. Так, вожатый Корзухин уверен, что кровопийцы мертвы, они спят в гробах и пробуждаются после заката, а «если его [вампира – А. Т.] вытащить на свет, он сгорит или рассыпается в прах» [13, с. 72]. Валерка, в свою очередь, убеждает молодого человека в том, что «пиявцы» [13, с. 132] – люди, ничем не напоминающие классических монстров. Традиционный образ Носферату претерпел значительные изменения – к такому выводу подводит читателя Алексей Иванов.

Кроме этого, писатель создаёт свою интерпретацию «вампиρской вселенной». Автор выстраивает иерархию кровопийц следующим образом: «тёмный стратилат» [13, с. 147] – верховный злодей, князь вампиров, «пиявцы» [13, с. 131], которых он делает своими рабами и «тушки» [13, с. 131] – последнее звено пищевой цепи. Причём в этой системе неминуемая гибель ждёт только пиявцев: в «свою луну» [13, с. 148] (ночь, когда он сам был обращён в кровопийца) стратилат выпивает своего так называемого «подчинённого», он ему больше не нужен. Инновационным является и способ уничтожения вампира: его можно убить, лишив возможности напиться крови в свою луну. При этом писатель упоминает и вполне традиционные методы борьбы с вампирами: использование святой воды и осинового кола, сжигание на костре.

Несмотря на многочисленные отступления от образа классического вампира-злодея А. Иванов оставляет своим персонажам такие физические особенности, как недюжинная сила и необычные телодвижения. «Серп Иваныч совершил немыслимый прыжок, взмыв до потолка – и застыл там, на потолке, прицепившись руками и ногами, словно чудовищный паук» [13, с. 192]; «Валерка упёрся руками в стол и мощно толкнул его вперёд, рассчитывая ударом сбить стратилата на пол. Железные ножки стола заскрежетали. Стол глухо врезался в Иеронова – будто налетел на скалу. Валерка с разгона едва не упал животом на столешницу, а стратилат даже не дрогнул» [13, с. 192]; «Вероника не залезала в окно – её нечеловеческую пластику нельзя было назвать словом “залезала”, – она как-то вместила в проём, немыслимо изгибая руки, ноги и тело» [13, с. 117].

Кстати, вампирская тема частотна для произведений А. Иванова. Например, в его романе «Тени тевтонов» детально проработан образ девушки-суккуба Сигельды. На этот раз Иванов делает женщину носителем онтологического зла. С одной стороны, Сигельда – обольстительница, способная свести с ума как рыжего великана Червонку, так и кроткого юношу-писаря Рето. Её красота и обаяние в сценах с названными героями не

вызывает сомнений. Но, с другой стороны, она – омерзительный упырь, лишённый всякой притягательности. Автор намеренно отказывается от использования мотива сексуальной привлекательности вампира (что мы наблюдали в «Пищеблоке») и не романтизирует акты питья крови. Поэтому эпизоды встреч с Каетаном, где Сигельда не скрывает свою истинную сущность, физиологичны и неприятны. «Сигельда бросала жертву на пол, гибко наклонялась к горлу, прокусывая яремную вену и пила кровь <...> Она принялась облизывать окровавленные ладони длинным языком. Из темноты разбитого окна тянуло могильным холодом» [14, с. 189–190]. Иванов наделяет суккуба не только вампиризмом, но и оборотничеством (Сигельда принимает и женский, и мужской облики), а также акцентирует внимание на её устойчивости к сакральным атрибутам: «Меня не убить вашей благодатью. Причастие – просто пойло и корки. Кресты – деревяшки. Молитвы – бред. Святая вода – кухонные ополоски» [14, с. 189]. Кроме этого, демонша – воплощение классического фольклорного персонажа – ожившего мертвеца. Здесь же следует упомянуть характерные прежде всего для литературы ужасов топос кладбища и мотив эксгумации трупа, заимствованные из народной сказочной прозы («Лопата ударила в доски. Топчась в разрытой яме, Каетан еле расчистил гнилой гроб. Кто в нём лежит? <...> Наконец Каетан преодолел свой страх, медленно поднялся на ноги и посмотрел в могилу как в бездну. В гробу лежала прекрасная девушка в белом платье и венке из лилий. Это был суккуб» [14, с. 49].

Продолжая разговор о трансформации литературной готики в «Пищеблоке», отметим, что прозаик включает в повествование несколько топосов: пионерский лагерь «Буревестник», пищеблок и заброшенную церковь. Примечательно, что наполненная готическим антуражем церковь («В густых кустах на берегу сверкающей речонки стояла маленькая церковка <...> [Она] выглядела угрюмо и нелюдимо, как взятый приступом вражеский дот. – Плохое место, – понизив голос, предупредил Валерка. – Туда люди зайдут и пропадут. Там вообще какое-то колдовство» [13, с. 107]) является

местом спасения от вампиров. Таким образом, пространство заброшенной церкви, которое традиционно считалось местом преступлений и обителью потусторонних существ, в рассматриваемом тексте выполняет противоположные функции. Этого же нельзя сказать о главном топосе – пионерлагере. «Корпуса-теремки» [13, с. 104] – логово пиявцев, но на детей они производят скорее положительное впечатление, нежели внушают ужас. Неслучайно Валерка Лагунов называет корпуса лагеря «приветливыми» [13, с. 15]. Также писатель изначально нагнетает страх перед пищеблоком, намеренно противопоставляя его остальным корпусам лагеря: в пределах одного пространства расположены и чудесные «корпуса-теремки» [13, с. 18–19] «Буревестника» и «щитовые бараки с белокирпичными коробками» [13, с. 19], каковым является пищеблок.

Подобная инверсия характерных готических топосов позволяет сделать вывод о том, что Иванов не только использует элементы готического канона по прямому назначению, но и делает их объектами пародии.

Очевидно, что главным предметом пародии Иванова является классическая «готическая философия»: прекрасное и идеальное – значит, доброе, уродливое и таинственное – злое. Уточним, что мы имеем в виду именно классические тексты Г. Уолпола и его последователей. Разумеется, с развитием готического жанра писатели не раз заключали зло в прекрасную оболочку. В романе российского прозаика всё в точности наоборот: обаятельные внешне взрослые и дети, что неоднократно подчёркивается в тексте, являющиеся при этом идеальными советскими гражданами (носят галстуки, не дают волю фантазии и эмоциям («Альберт был при параде: в белой рубашке и алом галстуке; он вежливо разговаривал с пацаном в пилотке со звездой» [13, с. 90])) – вампиры, а обычные люди, описанные с неким пренебрежением («Но Палыч не доверял этому сопляку [Игорю Корзухину – А. Т.]. Слишком много выпендрёжа: и джинсы, и самодельный значок с гитаристом, и патлы» [13, с. 14]) – борцы за доброту,

справедливость. Эта же антитеза применима и к локусам произведения, о которых было сказано ранее.

Н. Г. Мойсик, размышляя о пародиях на готические романы (исследователь прежде всего обращается к текстам Пиккока), выделяет несколько типов персонажей: «помешанная» героиня, разумный покровитель, «ложный друг», настоящий друг, комическая фигура слуги/помощника, «суженый» [178, с. 329]. Некоторые типы обнаруживаем и в «Пищеблоке», правда, в переосмысленном виде.

Так, «помешанным», на первый взгляд, представляется Валерка Лагунов. Находящийся в центре повествования тихий и наивный мальчик, начитавшийся фантастики и видящий по ночам вампиров, – типичный персонаж пародийных романов Пиккока и Остен. Вожатый Корзухин – настоящий друг, однако взаимоотношения между ним и Валеркой улучшаются лишь после того, как он тоже начинает верить в вампиров. «Ложным другом» является Серп Иеронов, который изначально завоёвывает доверие ребёнка, а в финале раскрывает свою истинную сущность.

Пародийны характеры и героев-вампиров. Они, подобно сентиментальным персонажам, оторваны от реальности, находятся в поиске идеала, философствуют о вечном, а на деле их главная цель – жажда крови и желание служить стратилату. Их речь подчас приобретает гротескные формы. Например, так высказывается вожатая Вероника после обращения в пиявца: «Если ты с ним заодно, то получаешь всё, что необходимо: любовь, свободу, правду. Всё обретает свой смысл. Любое дело ради него – часть великого дела. Я ещё никогда не ощущала себя такой нужной. Мне будто поручили знамя нести» [13, с. 171].

Кроме этого, писатель пародирует способы поддержания атмосферы ужаса на протяжении всего повествования. Если в традиционном готическом романе тревога достигалась за счёт мрачных пейзажных картин, подробного описания замкового хронотопа и введения таинственного предмета (зеркало, потайная дверь, портрет, доспехи и т.п.), то в «Пищеблоке» эту функцию

выполняют многочисленные вставки в виде пионерских страшилок о беглых «зэках», чёрной комнате, чёрном платке и т.д., что создаёт комичный эффект. Причём писатель использует не только детский фольклор, но и городские легенды Самары, в частности – истории об известной тюрьме «Самарские кресты». «В прошлом году никаких зэков не было! – заявил Гельбич. Может, тогда Зэки ещё у себя сидели. А щас они в лесу живут, за оградой, – темнея глазами, поведал Серёжа. – У них там землянки. Я сам видел. За ограду нельзя ходить – поймают. Валерка дома во дворе не раз слышал легенды о Беглых Зэках. Убежав из зоны, зэки превращаются в каких-то чудовищ, полулюдей-полузверей» [13, с. 54]. «Старшаки рассказывали, что один раз она пришла к Зэкам, а Зэки сами мясо жарят. Говорят ей: ешь с нами. Она поела. А потом узнала, что они людоеды. Её всю сразу искорячило» [13, с. 187].

Кроме этого, А. Иванов активно использует приёмы, характерные для современных хорроров (как литературных, так и кинематографических). Например, динамичность повествования и напряжение в отдельных фрагментах романа достигаются автором при помощи кинематографических техник. Так, динамика текста создаётся за счёт частой смены повествовательных планов: в качестве субъектов точек зрения выступают два персонажа, разница в их восприятии вампиризма создаёт объемную картину. В начале произведения главным субъектом выступает пионервожатый Игорь Корзухин. Он видит жизнь «Буревестника» со стороны, многие явления кажутся ему странными, однако он не придаёт этому особого значения (например, поведения Лёвы Хлопова). Затем точка зрения переходит к пионеру Валерке Лагунову, который наблюдает за лагерем изнутри, а также становится единственным свидетелем актов питья крови.

Писатель умело использует «технологии страха», выражающуюся в особой организации текста. Она заключается в смешении пугающих эпизодов (столкновение Валерки с вампирами) с пионерскими буднями «Буревестника». В духе хоррора описана сцена финальной схватки подростка

с тёмным стратилатом: «Валерка кинулся на вампира, и тот снова лягнул его и отшвырнул. <...> Но Валерка всё равно поднимался на ноги. Очки его сидели косо, и в оправе уцелело только одно стёклышко; из носа текла кровь, рубашка была порвана, и на колене тоже зияла дыра. <...> Обглоданная луна слепила сквозь оконную решётку, прутья которой изображали восходящее солнце. И другого солнца у Валерки больше не было» [13, с. 193]. Здесь напряжение достигает своего пика, вызывая состояние тревоги и яркие эмоции.

На кинопоэтику хоррора, как справедливо отмечает Д. Л. Куликова, указывают и подробные описания актов питья крови, в которых звучит эротический подтекст [142, с. 344]. «В одной такой тени, как в чёрной коробке, укрывалась скамейка, и Валерка замер в листве, потому что на скамейке сидели пацан и девчонка. Похоже, они целовались. <...> Эти двое вовсе не целовались. Девчонка безвольно полулежала на скамейке, навалившись на спинку и вытянув ноги, а пацан как-то хищно сгорбился, прижимая к своим губам девчоночью руку. Валерка услышал отвратительное чмокание – такое же, как в том сне, когда Лёва пил кровь у Славика Мухина» [13, с. 68].

Важно отметить, что А. Иванов, обращаясь к хоррору и готическому роману, преследовал цель не только вызвать у читателя определённые эмоции, но и использовать образы монстров в качестве метафоры зла – нравственного, социального и политического. В романе поднимается проблема власти над личностью. Сам автор утверждает, что в своём тексте он прослеживает сходное воздействие на человека советских идеологических установок и мистических способностей вампира. Это выражается в мотивах психологического порабощения, преданности высшей цели и иллюзорности. Однако то, что вампиризм в «Пищеблоке» – яркая аллегория на идеологию, – предмет отдельного анализа. Отметим, справедливости ради, что подробно синтез мистического и социального рассмотрен О. С. Сухих [242].

Мы же сделаем акцент на том, что наряду с художественными особенностями «страшной» прозы автор пародирует в романе черты соцреализма. Пафос коллективного творческого созидательного труда, которым было пронизано большинство отечественных произведений первой половины XX столетия, в романе Иванова выражается в субботнике, кружках и секциях Дружинного дома, куда должен был непременно вступить каждый пионер – «на этом и строилась жизнь в пионерлагере» [13, с. 150]. Ключевая особенность литературы соцреализма – превосходство общественного над личным. Иванов в своём романе говорит об этом напрямую: «Общественное было важнее личного, и сначала в лагере проводилась торжественная линейка с подъёмом флага, а уж потом детей отпускали к родителям» [13, с. 108].

Герой соцреализма идеален, сознателен, он отличается яркими лидерскими качествами, не противоречит устоявшейся системе. Таковыми представлены персонажи «Пищблока». Однако одни – пиявцы, у которых примерное поведение и дисциплина – следствие порабощения тёмным стратилатом, а другие – носители высоких духовных качеств, искренне верящие в светлое будущее. К первым относится Вероника, её высказывания после обращения в кровопийцу сопоставимы с речами пламенного революционера. Превратившись в «правильного» советского человека, девушка даже запрещает исполнять детям забавную песню «Чунга-Чанга», так как «она не соответствует духу пионерлагеря» [13, с. 127].

Старик Иеронов, верховный стратилат – настоящий воин, верный революционным принципам, в представлении пионеров. Его личность окутана красивой легендой о смелом бойце, которая в финале романа развенчивается рассказом бабы Нюры о кровавой сваре, затеянной Серпом и его братом. Лёва Хлопов – лучший футболист в лагере, идеальный капитан и человек, преданный атрибутике советского времени. Полностью соответствует требованиям социальной группы «высокий, стройный, одухотворённый» [13, с. 50] художник и руководитель кружка Альберт:

«Альберт был при параде: в белой рубашке и алом галстук; он вежливо разговаривал с пацаном в пилотке со звездой» [13. с. 90].

Несмотря на то, что Валерка Лагунов представлен полной противоположностью вышеперечисленным идеальным персонажам, его мировоззрение соответствует канонам соцреализма: «А ходить строем – это здорово. В строю Валерка чувствовал себя частью коллектива – ну, будто бы он вместе со всеми делает какое-то важное дело, или все они – единый народ» [13, с. 103]. Только Иванов вкладывает в своего персонажа не одиозный и застывший канон советской идеологии, а её духовную суть. 12-летний подросток – настоящий герой, совершивший подвиг, победив тёмного стратилата. Валерка возвращает свой истинный идеал: он обретает бескорыстного, верного друга и организует маленький, но сплочённый коллектив для достижения высшей цели. Подобными идеями наполнен вожатый Игорь: он рискует своей жизнью ради спасения детей и своих товарищей.

Ключевые персонажи «Пищеблока» – дети, поэтому в романе помимо мистического плана и мощного социального подтекста изображен эпизод повседневной жизни подростков, что позволяет включить произведение Алексея Иванова в перечень подростковой литературы. Оговоримся, что в настоящее время эта жанровая разновидность не получила полного обоснования: прежде всего споры возникают по поводу возрастных рамок и характерных особенностей. Вслед за В. Чарской-Бойко и М. Иванкиной мы понимаем подростковую литературу как «социально-политически и культурно-исторически сформированное и мотивированное явление, среди художественных характеристик которого выделяют проблему поиска самоидентичности, социальную направленность, языковые особенности молодёжной речи, эксперименты с композицией» [266, с. 174]. Поиском собственного «Я» на протяжении всего повествования занимается Валерка Лагунов. Он меняет несколько кружков, пытается подружиться и с примерными ребятами, и с бандитами, обдумывает обозримое будущее

(«Когда вырастет, он может стать геологом. На зелёном и приземистом вездеходе-амфибии вместе с друзьями он будет ломиться через непролазную тайгу или плыть по диким болотам» [13, с. 68]). Однако впоследствии мальчик осознаёт своё предназначение: он рождён, чтобы бороться со злом. Важное место в тексте занимает проблема лидерства. Так, Анастасийка пытается стать главной среди девочек, а Гельбич и Лёва Хлопов спорят, кому стать капитаном футбольной команды. В духе подростковой литературы изображена первая любовь: Валерка влюбляется в красавицу-Анастасийку и становится её рыцарем, спасая от банды Жанки Шалаевой. В благодарность девочка проявляет высшую степень доверия: показывает Валерке тайник и тетрадку с секретами. Рассматривать «Пищеблок» как подростковый роман позволяют и выразительные диалоги персонажей-детей, наполненные подростковым сленгом («позырить», «напионерился», «тубзик», «борзота», «капец») и фольклором («Колдуй баба, колдуй дед, колдуй серенький медведь» [13, с. 40]; «Клей – выпей баночку соплей» [13, с. 46] и т.п.). Из этого следует ещё одна художественная особенность подростковой литературы – юмор.

Не менее примечательным, на наш взгляд, оказывается «смешение» художественных особенностей готики с другими жанровыми разновидностями в литературном эксперименте Т. Королевой. Писательница, опираясь на опыт западных коллег (что, в первую очередь, очевидно из заглавия, которое вполне сопоставимо с европейскими аналогами: «Гордость и предубеждение и зомби» С. Грэма-Смита, «Нортенгерское аббатство и ангелы и драконы» В. Назариан, «Чувства и чувствительность и Морские чудища» Б. Уинтерса), представила российскому читателю mash-up «Тимур и его команда и вампиры» (2012) – переосмысление одной из ключевых повестей соцреализма «Тимур и его команда» А. Гайдара, причем Королева не только перерабатывает произведение Гайдара, обогащая повествование элементами готического романа и хоррора, но и ссылается на претекст, выделяя цитаты курсивом. Ср.: «Все исправные роботы похожи друг на

друга, все неисправные роботы неисправны по-своему. Все смешалось в доме Облонских. Жена узнала, что муж был в связи с бывшею в их доме француженкою-гувернанткой, в чьи обязанности входило техническое обслуживание бытовых роботов I и II класса» [37, с. 8] – *«Вот уже три месяца, как командир бронедивизиона полковник Александров не был дома. Вероятно, он был на фронте. В середине лета он прислал телеграмму, в которой предложил своим дочерям Ольге и Жене остаток каникул провести под Москвой на даче <...> Взяла моду – брать взрослые книги по моему читательскому билету. Мопассана читаешь, а у самой тройка по истории!»* [16, с. 3–4].

Важно отметить, что в американских пародиях авторы сохраняют сюжет, лишь «разбавляя» его сверхъестественными образами, которые являются второстепенными персонажами. В российском же mash-up сюжетная линия не совпадает с классической. Если у А. Гайдара фабула организована вокруг добрых поступков пионера Тимура и его друзей, то у Королевой – вокруг образа вампира и его авантюры. Причем существо из потустороннего мира – один из главных героев.

Как и претекст, произведение Королевой начинается с переезда Ольги и Евгении Александровых за город по просьбе отца. Однако уже с первых строк повествование начинает обретать мистическую канву. Так, Женя делится наблюдениями о том, что у нее, сестры и папы необычные шрамы от прививки: «Вот такая – похожа на цветок лилии» [16, с. 4]. Отметим, что цветок выбран автором неслучайно: подобный символ встречается в одной из книг цикла «Академия вампиров» Р. Мид. Золотая лилия – татуировка у алхимиков, дающая им право открывать тайну существования вампиров тем, кто о них не знает. Т. Королева предлагает свою интерпретацию. Во-первых, лилия – отличительный знак истребителей кровопийц, а во-вторых, этот символ является признаком «невинности и королевской славы» [16, с. 77].

Подчеркнем, что mash-up Королевой полностью соответствует ключевым критериям массовой литературы: тривиальности и формульности.

Поэтому текст изобилует клишированными приемами. Например, для создания атмосферы тревоги автор использует страшную историю бабы Нюры об оборотне; чтобы намекнуть читателю на принадлежность персонажа к иному миру, писательница «селит» его в дом под номером тринадцать; в тексте большое количество лексем из ассоциативно-семантического поля «Нечистая сила», под которым понимается совокупность лексических единиц, имеющих негативную коннотацию и наделяющихся определенными мифологическими функциями [16, с. 4]. Кроме того, напряжение достигается за счет синтаксического параллелизма, создающего объемную и зловещую картину: «Закат полыхал над кровавым заревом, огненные блики скользили по оконным стеклам. Силуэты деревьев в заброшенном саду казались черными, даже старый сарай выглядел опасным. Вдруг упала приставленная к его стене лестница, метнулись неясные тени, зашуршала трава, провода над крышей задрожали. Звякнуло где-то разбитое стекло. Недобро вскрикнула испуганная птица» [16, с. 7]. Разумеется, основные события происходят ночью.

Важное место, как было сказано ранее, занимает образ вампира Армана, который является сюжетообразующим. Несмотря на то, что в первичном тексте этот герой отсутствует, косвенно он все-таки связан с классической повестью: Арман представляется дядей Тимура, Георгием Гореевым. Однако просит называть себя иностранным именем.

Вокруг персонажа сосредоточен весь комплекс шаблонных представлений о вампирах. Прежде всего это проявляется в его внешности. Арман – «видный мужчина, статный и высокий, похожий на артиста из заграничной киноленты <...> Пожалуй, он был красивым» [16, с. 10]. Вампирскую сущность выдают пронзительный взгляд и чрезвычайно бледная кожа. Особую притягательность обретает и Ольга после того, как Арман обращает ее в вампира: «Родная сестра показалась Жене совсем чужой, незнакомой и очень взрослой женщиной. Глаза у нее лихорадочно блестели и были бездонными из-за огромных зрачков. Волосы непостижимым образом

отросли, потемнели и спадали почти до самой талии, ногти тоже казались длинными и очень острыми, а губы темными – как красное вино» [16, с. 178].

Равно как и А. Иванов, писательница делает акцент на нехарактерных для человека способностях: «...с кошачьей грацией перемахнул через забор и тоже помчался в сторону станции» [16, с. 11]; «Но даже в искусственной тьме Арман сохранил способность ориентироваться по движению – как летучая мышь» [16, с. 139]; «Арман размахнулся – жаль, как жаль, что его сейчас никто не видит! – лезвие косы со свистом обрушилось вниз – туда, где мрак был особенно плотным и теплым. Раздался короткий вскрик, затем тяжелый глухой удар» [16, с. 140]. Также, придерживаясь современной традиции изображения вампиров, прозаик неоднократно отмечает чрезмерный педантизм своего персонажа и любовь к изысканному гардеробу: «Арман брезгливо поморщился, отряхнул с пиджака налипшую травинку и направился к забору дачи. Он презирал несовершенство даже в мелочах – ему срочно требуется переодеться» [16, с. 121]; «Только сегодня незнакомец сменил безупречный костюм на шелковую рубашку и жилет. Через его руку было переброшено легкое летнее пальто, а глаза прикрыты темными очками» [16, с. 45]. Однако писатель, представляя кровопийцу максимально привлекательным, не умалчивает о его реальном происхождении. Вампир – оживший мертвец, что подчеркивается в тексте: «Тела раненых сбрасывали в общие могилы вместе с мертвецами, город очень быстро наполнился вурдалаками и оборотнями. Парижане трепетали от ужаса и боялись покидать дома после заката. Но отважным комиссарам Конвента удалось изловить самого опасного вампира – маркиза Анре де Лакло Сангланта, по прозвищу Арман – ледяной поцелуй <...> Но нашлась невинная и чистая душа, которая одна во всем свете способна выпустить вампира из оков, и пожалела его...» [16, с. 128–129].

Вампир Татьяны Королевой по традиции боится чеснока, соли, серебра, осинового кола, крапивы. При этом текст не лишен новаторства: кровопийцу может остановить и символ Советского Союза – красная звезда. «...силы

серебряному кресту добавляла алая пятиконечная звезда! На всех рубашках, майках и футболках мальчишки была нашита нагрудная пентаграмма – древний знак защиты от силы зла, эмблема тайного ордена истребителей нечисти» [16, с. 79]. В повести А. Гайдара Тимур и его друзья изображали этот знак на тех домах, которые они оберегали от банды Мишки Квакина, в пародии – от Армана и «обращенных».

С образом вампира связана и любовная линия произведения. Ольга, как типичная героиня «розового романа» [271, с. 69], влюбляется в загадочного иностранца с первого взгляда. С момента знакомства и до трагичного финала личность Армана полностью занимает сознание девушки. Все поступки Ольги связаны с попытками понравиться таинственному гражданину. В этом отношении наиболее показательна развязка: Ольга, желая быть с избранником до конца своих дней, даже решается провести старинный обряд для соединения кровей. «Она быстро выхватила нож и резко провела лезвием по ладони – открылась небольшая ранка <...> Арман не мог отвести от нее глаз, – вдруг резкая боль вывела его из забытья. Решительная девушка полоснула тем же лезвием по его ледяной ладони» [16, с. 161]. Любопытно, что вампир, изначально жаждущий заполучить души обеих сестер, в финале предлагает Ольге бежать и спастись. Разговор Ольги и Армана напоминает знаменитую сцену из «сумеречной саги» С. Майер: Эдвард раскрывается перед Бэллой и тоже пытается отговорить ее от общения с ним. Однако, в отличие от американской героини, Александрова даже не подозревала, что ее возлюбленный – представитель иного мира.

Подчеркнем, что мотив любви между вампиром и обычной девушкой – довольно частое явление в российской массовой словесности. Достаточно вспомнить серию книг «Охотник на вампиров» О. Грибовой или роман «Злая кровь» Е. Таничевой. Авторы отечественных «вампирских саг» принципиальное место отводят сцене «вампирского поцелуя», ставшей клишированной. Т. Королева тоже не лишает свой текст этого яркого фрагмента: «Вампир вскочил на ноги – судьба снова проиграла ему, – он

расхохотался горьким ледяным смехом падшего демона <...> Он обнял Ольгу, их губы соединились. Это был поцелуй равных» [16, с. 162].

Примечателен образ профессора Колокольникова. Очевидно, что персонаж mash-up Королевой – результат трансформации гайдаровского доктора Ф. Г. Колокольчикова и, на наш взгляд, сочетающего рационализм и веру в эзотерику Абрахама Ван Хельсинга из «Дракулы» Б. Стокера. Писательница дает очень краткую характеристику своему герою, но этого вполне хватает, чтобы соотнести его с легендарным врачом-метафизиком, охотником на вампиров: «Его противник [Колокольников. – А. Т.] был когда-то очень силен, раз сумел уберечь свою магию после отмены религии и сопутствующего мракобесия» [16, с. 139].

Все вышеперечисленное подтверждает, что Татьяне Королевой удалось создать отечественный вариант mush-up. Она умело синтезирует соцреалистическую повесть с мистическими образами и мотивами. Однако, в отличие от западных пародий, писательница модифицирует характеры главных персонажей.

Например, Ольга Александрова у Гайдара – ответственная и серьезная девушка, на плечи которой возложено воспитание младшей сестры. В разговоре с Женей ее подруга Таня утверждает, что Ольга «очень злая» [16, с. 9]. Девушка, действительно, проявляет строгость по отношению к Евгении, но это происходит не вследствие ее тяжелого характера. Строгость объясняется, во-первых, беспокойством и стремлением уберечь ребенка от опасностей, а во-вторых, желанием сохранить авторитет. Спокойно, как и положено советской гражданке, Ольга относится к знакам внимания Георгия Гореева. Подобную характеристику нельзя дать героине Т. Королевой. Ольга легкомысленна и наивна. Как было сказано ранее, на протяжении всего текста она занята лишь мыслями об Армане. «Сказала, что пойдет за керосином в колхозный сельмаг, а сама прихватила пляжное полотенце и купальник <...> Почти весь день Ольга провела на берегу реки <...> Только ее новый знакомый так и не появился среди отдыхающих. Ольга, разочарованная и

заскучавшая, встряхнула полотенце, оделась и отправилась в колхозный магазин за керосином» [16, с. 41–45].

Гайдаровский Тимур – идеал литературы соцреализма. Неудивительно, что в советское время образ юноши оказался настолько жизненно достоверным, что вызвал симпатию у тысячи подростков. В пародии парень хоть и стоит на стороне Добра, считая своим предназначением защищать деревню от шайки Квакина, однако его поведение оставляет желать лучшего. Яркое подтверждение тому – драка с Женей на кладбище и эпизод с сигаретами. Евгению современный автор оставил неизменной, лишь разнообразив ее речь сниженной лексикой: «Я, как Золушка, то с тряпкой, то с веником» [16, с. 4], «Что же мне, молчать, как мещанке?» [16, с. 5], «Я свешу такую плюху» [16, с. 44], «Пусти меня – дура!» [16, с. 36].

«Тимур и его команда и вампиры» отличается от советской повести и наличием религиозного мотива. Персонажи неоднократно обращаются к Богу (чаще всего призывы звучат из уст комсомолки Ольги), а также не скрывают у себя наличие «символов веры» – нательных крестов и святой воды. Впрочем, религия в тексте вполне оправданна: она выступает инструментом борьбы со Злом нечеловеческого происхождения.

Таким образом, в современной отечественной словесности «готическая» традиция становится частью масскульта, но при этом заметно модифицируется и обновляется, в том числе за счет средств пародии. Роман Алексея Иванова «Пищеблок» – сложная система, составленная из нескольких жанровых разновидностей. Очевидно, что на первый план выходят традиции «страшной» литературы (хоррора и готического романа), воплощенные в «вампиρской вселенной». При этом писатель органично включает в мистический контекст особенности соцреализма и подростковой литературы, расширяющие содержание романа и вносящие в него новые смыслы. «Тимур и его команда и вампиры» Т. Королевой – показательный пример mash-up на российской почве. Причем писательница не только переняла опыт американских собратьев по перу, но и расширила жанр путем

введения новаторских элементов: переосмыслила классических персонажей, сделала вампира одним из главных героев, а также обогатила текст дополнительными мотивами.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В русской литературе на протяжении почти двух с половиной столетий формируется собственная традиция «готической» прозы, в рамках которой можно выделить четыре этапа; первый этап – рубеж XVIII–XIX вв., когда в русских повестях под очевидным влиянием западных образцов проявляются характерные особенности «готической» словесности; второй этап – XIX столетие, когда в отечественной прозе синтезируются признаки европейского «готического» романа и русского фольклора, появляются образы вампира и призрака, мотив двойничества; третий этап – первая треть XX в. – время кардинального переосмысления классического канона, размывание жанровых границ, когда готика становится неотъемлемой частью мифопоэтики символистов (В. Брюсов), неоромантиков (А. Грин) и научных фантастов (А. Беляев); четвертый этап – конец XX–начало XXI в., когда, с одной стороны, под воздействием потока западного масскульта русская готика становится частью литературы массовой (об этом свидетельствует появление «русского хоррора» с его характерными элементами в творчестве А. Старобинец, многочисленные серии готических романов), с другой стороны, в «серьёзной» литературе готика очевидно синтезируется с элементами метафизического реализма, сюрреализма, фольклорными мотивами и становится объектом пародии.

Примечательно, что первоначально опираясь на западный опыт готической прозы, русская «готическая» традиция на протяжении XX–XXI вв. обогащается фольклорными, сюрреалистическими, фантастическими элементами, модифицируясь и трансформируясь, в том числе, под влиянием русской готики XIX–начала XX в. Репрезентованная в XX в. повестью, рассказом, новеллой и романом, «женской» и «мужской» версиями, русская готика трансформируется в неоготику, хоррор и mash-up.

Ю. Мамлеев продолжает и модифицирует традицию, начатую писателями первой трети XX столетия, когда компоненты литературы ужасов наиболее ярко отражали разрушение общества, рост насилия и жестокости,

обращение к спиритуализму, инфернальным культам. Равно как и Л. Андреев, Ю. Мамлеев обращается к категории экзистенциального ужаса, демонстрируя его при помощи мотива разложения тела и сознания, а также неистового смеха («Макромир», «Бегун», «Дорога в бездну»). Главным концептом в произведениях Мамлеева становится смерть, которая либо является одним из способов познания Бытия («Шатуны»), либо выступает в качестве метафизической смерти («В бане», «Свадьба»), либо демонстрирует бессцельность и бессмысленность человеческого существования («Кэрол»). При этом творчество прозаика не лишено формальных признаков литературной готики – мрачной атмосферы, отдалённых и неизмеримых топосов (сопоставимые с замками), мотивов преступления и безумия.

В. Орлов, в свою очередь, обращается к традициям литературной готики эпохи романтизма и обновляет их. В «Альтисте Данилове» репрезентован «набор» ключевых особенностей «страшной» прозы того времени: мотив продажи души дьяволу, фигура злодея с яркой, демонической внешностью, тема музыки, а также мотивы безумия, смерти, двойничества. Кроме того, современная реальность в романе обретает традиционные «готические» черты (роль таинственного замка выполняет квартира или здание театра), тогда как характеры персонажей модифицируются: каждый представитель триады «злодей – жертва – защитник» не является носителем строго положительных или отрицательных черт. Более того, «демонизмом» обладают не только представители иной реальности, но и обычные люди.

В отличие от Ю. Мамлеева, для которого «готический» канон явился способом отражения кризиса эпохи в целом, Л. Петрушевская использует компоненты «страшной» прозы в качестве демонстрации ужасов бытовой жизни. Так, романтическое безумие приобретает в её текстах патологические формы, а его причиной может стать как душевная болезнь («Тёща Эдипа»), так и употребление запрещённых веществ («Глюк»). Традиционный для готики мотив насилия также приобретает бытовой характер: убийство из-за

ревности («Медя», «Новый район»), покушение на жизнь с целью отомстить («Мечь») и т.д. Причём Петрушевская, продолжая традицию XX века, обращается к табуированным темам (подчёркнутая физиологичность, жестокость). Кроме этого, установка на правдоподобие создаётся за счёт сказовой манеры повествования («Рука», «Случай в Сокольниках», «Материнский привет»).

В прозе М. Юденич 1990-х гг. («Я отворил пред тобою дверь...», «Сент-Женевьев-де-Буа», «Welcome to Трансильвания») отчетливо наблюдается ориентация на готику романтизма, а также «Дракулу» Б. Стокера, но при этом опыт предшественников обогащается и переосмысливается: традиционные «готические» элементы (атмосфера страшного и ужасного, наличие героя-злодея) синтезируются с элементами детектива (разной степени выраженности) и исторического романа (расследование мистических событий переплетено с историческими событиями начала XX в.); вариантами замка, характерного для «готического» хронотопа, становятся локусы монастыря, кладбища, дома, квартиры.

В творчестве А. Старобинец готика трансформируется в хоррор, причем ключевым отличием готики писательницы от хоррора С. Кинга, к опыту которого она обращается (например, тема порабощения сознания в «Правилах» и «Споки» у Старобинец отсылает к «Игре Джералда» и «Мобильнику» Кинга), состоит в том, что хоррор предполагает изображение страха смерти, тогда как готика живописует страх перед различными проявлениями человеческого бытия (одинокостью («Я жду», «Семья», «Паразит»), ощущением невостребованности («Сити», «Яшина вечность», «Поводырь»), муками совести («Икарова железа»)), подлинный ужас вызывает не столкновение с непознаваемым, но аффекты и рефлексия персонажей («Переходный возраст»).

А. Иванов обыгрывает ставшие штампами к началу нового тысячелетия «готические» мотивы и образы и «вписывает» их в разные эпохи. Так, «вампирическая вселенная», созданная из клише «страшной» прозы XIX-XX вв.

и массовой литературы, становится отражением идеологии СССР («Пищеблок»). Мистическую канву писатель постоянно дополняет суггестивными приёмами (включение в повествование легенды о девочке-горнистке, а также многочисленных «страшилок» пионеров, разворачивание кульминационных эпизодов в ночное время суток и т.п.), мрачными топосами (заброшенная церковь, пищеблок), персонажами, вселяющими ужас. Однако всё это оказывается пародией на классическую готику. Иванов пародирует не только особенности «готического» канона, но и саму философию литературы ужасов.

За несколько лет до появления «Пищеблока» своё видение «готического» произведения представила Т. Королёва. «Тимур и его команда и вампиры» – показательный пример mash-up на российской почве. Причем писательница не только переняла опыт американских собратьев по перу (С. Грэм-Смит «Гордость и предубеждение и зомби», В. Назариан «Нортенгерское аббатство и ангелы и драконы», Б. Уинтерса «Чувства и чувствительность и Морские чудища»), но и расширила литературу ужасов путем введения новаторских элементов: переосмыслила классических персонажей, сделала вампира одним из главных героев, а также обогатила текст дополнительными мотивами.

Разумеется, наша работа не может считаться «последним словом» по заявленной проблематике, что обусловлено самим предметом исследования: «готическая» традиция продолжает активно развиваться и трансформироваться, в связи с чем перспективы исследования видятся нам, во-первых, в дальнейшем изучении прозы М. Юденич («Исчадье ада», «Стремление убивать»), А. Старобинец («Домосед», «Прямо и налево»). Во-вторых, анализа требует специфика «встроенности» в отечественное фэнтези элементов готики, что можно симптоматично проследить в романах А. Провоторова («К зверю», «Игедо»), И. Волознева «Граф Рейхард»). В-третьих, немаловажным представляется изучение особенностей «готической» фантастики на материале конкретных писательских практик (к примеру,

Т. Толстой, О. Дивова). Наконец, намеченное нами в сравнительно-сопоставительном аспекте осмысление «женского» и «мужского» варианта готики требует контекстуального расширения (не только круга современных отечественных писателей, но и привлечения западных образцов).

Список литературы

Художественные тексты

- 1 Азимов А. Я, робот. – М.: Эксмо, 2019. – 320 с.
- 2 Андреев Л. Красный смех: сборник. – М.: АСТ, 2019. – 416 с.
- 3 Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Российское библейское общество, 2014. – 1220 с.
- 4 Брусилов Н. П. История бедной Марьи [Электронный ресурс] // Lib.ru: электрон. библиотека. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/brusilow_n_p/text_1805_istoria_bednoy_marii.shtml (дата обращения: 20.05.2023).
- 5 Брюсов В. Я. Повести и рассказы. – М.: Советская Россия, 1988. – 336 с.
- 6 Будур Н. Русская готическая проза: в 2 т. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 1999. – Т.1. – 512 с., Т.2. – 400 с.
- 7 Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. – М.: Эксмо, 2018. – 480 с.
- 8 Гайдар А. Тимур и его команда: повести, рассказы, киносценарии. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 352 с.
- 9 Гаррисон Г. Война с роботами. – М.: Эксмо-Пресс, 2002. – 448 с.
- 10 Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений в одном томе. – М.: Издательство «АЛЬФА-КНИГА», 2017. – 1231 с.
- 11 Данте А. Божественная комедия. – М.: Интерпракс, 1992. – 624 с.
- 12 Загоскин М. Н. Вечер на Хопре: цикл рассказов. – СПб.: Лениздат, 2013. – 176 с.
- 13 Иванов А. Пищевблок. – М.: АСТ, 2019. – 413 с.
- 14 Иванов А. Тени тевтонов. – М.: РИПОЛ классик, 2021. – 384 с.
- 15 Карамзин Н. М. Бедная Лиза: сборник. – М.: Азбука, 2018. – 416 с.
- 16 Королёва Т. Тимур и его команда и вампиры. – М.: Астрель, 2012. – 186 с.

- 17 Красногубая гостя: русская вампирическая проза XIX – первая половина XX в.: в 2 т. – Б.м.: Salamandra P.V.V., 2018. – Т.1. – 230 с., Т.2. – 216 с.
- 18 Мамлеев Ю. Крылья ужаса: роман; рассказы. – М.: Альпина нон-фикшн, 2022. – 296 с.
- 19 Мамлеев Ю. Кэрл [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rvb.ru/mamleev/01prose/2stories/3amer/01-2-3-07.htm> (дата обращения: 18.10.2023).
- 20 Мамлеев Ю. Макромир [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rvb.ru/mamleev/01prose/2stories/1early/01-2-1-02.htm>(дата обращения: 10.10.2023).
- 21 Мамлеев Ю. Свадьба [Электронный ресурс] // Русская виртуальная библиотек. – Режим доступа: <https://rvb.ru/mamleev/01prose/2stories/5end/01-2-5-04.htm> (дата обращения: 07.09.2023).
- 22 Мамлеев Ю. Шатуны. – М.: АСТ: ХРАНИТЕЛЬ: Зебра Е, 2008. – 255 с.
- 23 Окуджава Б. Стихотворения. – М.: Советский писатель, 1984. – 272 с.
- 24 Орлов В. Альтист Данилов. – М.: Вече, 2017. – 544 с.
- 25 Орлов В. Аптекарь. – М.: Советский писатель, 1990. – 512 с.
- 26 Орлов В. Шеврикука, или Любовь к привидению. – М.: АСТ, 2004. – 656 с.
- 27 Петрушевская Л. Два царства: [рассказы, сказки]. – СПб.: Амфора, 2009. – 398 с.
- 28 Петрушевская Л. Медя [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://rulibs.com/ru_zar/prose_contemporary/petrushevskaya/13/j20.html (дата обращения: 16.05.2023).
- 29 Петрушевская Л. С. Мост Ватерлоо: рассказы и повесть. – М.: Вагриус, 2001. – 256 с.
- 30 Погорельский А. Избранное. – М.: Современная Россия, 1985. – 432 с.

- 31 Пугалки (паранарративы) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.un.ru/folklore/spugal.htm> (дата обращения: 15.02.2020).
- 32 Ремизов А. М. Зга. Собрание сочинений. Т. 11. – СПб.: ООО Издательство «Росток», 2015. – 790 с
- 33 Сологуб Ф. Мелкий бес: повести, рассказы, стихотворения. – М.: АСТ, Астрель, 2011. – 670 с.
- 34 Старобинец А. Икарова железа. – М.: АСТ, 2020. – 256 с.
- 35 Старобинец А. Переходный возраст. – М.: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2011. – 287.
- 36 Стокер Б. Дракула. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 448 с.
- 37 Уинтерс Б. Х. Андроид Каренина. – М.: Corpus, 2011. – 768 с.
- 38 Чехов А. П. Чёрный монах: сборник. – М.: АСТ, 2022. – 384 с.
- 39 Юденич М. Гость. – М.: Эксим, 1998. – 112 с.
- 40 Юденич М. Сент-Женевьев-де-Буа. – М.: АСТ, 2000. – 448 с.
- 41 Юденич М. Я отворил пред тобою дверь. – М.: АСТ, 2006. – 253 с.
- 42 Юденич М. Welcome to Трансильвания. – М.: АСТ, 2002. – 458 с.

Научная, научно-критическая и справочная литература

- 43 Анисимова Е. Е. Эхо Жуковского и Гоголя в прозе И. А. Бунина 1910-х гг.: Поэтика баллады и эстетика «страшного» // Вестник Томского государственного университета. Серия: Филология. – 2015. – №1 (33). – С. 88–113.
- 44 Апалькова Е. С. Типология магических сюжетов А.С. Грина 1920-х годов («Серый автомобиль», «Крысолов», «Фанданго») // Мир науки, культуры, образования. – 2022. – №3 (94). – С. 323–326.
- 45 Арабов Ю. Н. Жанр как машина эмоции (Начальные главы большой книги). – М.: ВГИК, 2020. – 58 с.

- 46 Артамонов Г. А. На пересечении неоготики, готики и реализма // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. – 2010. – №1. – С. 169–176.
- 47 Артемьева О. Э. Эволюция эстетической модели жанра «хоррор» в американском кино: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – М., 2010. – 22 с.
- 48 Бавин С. Обыкновенные истории. Л. Петрушевская. Библиографический очерк. – М.: РГБ, 1995. – 37 с.
- 49 Багаув Ю. Д. Неоготические сюжеты в современной художественной культуре // Гуманитарный вектор. – 2013. – № 4 (36). – С. 30–32.
- 50 Баль В. Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н. В. Гоголя «Портрет»: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. – Томск, 2011. – 30 с.
- 51 Барканов С. В. Ужас: Аннотированный каталог зарубежных фильмов ужасов и мистики. – М.: НПЦК «Интех», 1994. – 608 с.
- 52 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 416 с.
- 53 Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1965. – 545 с.
- 54 Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература. – 1975. – С. 234–407.
- 55 Бахтин М. М. Эпос и роман. (О методологии исследования романа) // Литературно-критические статьи [сост. С. Бочаров, В. Кожинов]. – М.: Наука. – 1986. – С. 392–428.
- 56 Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 445 с.
- 57 Белинский В. Г. Избранное. – М.: Московский рабочий, 1954. – 552 с.
- 58 Бельский А. А. Английский роман 1800-1810-гг. – Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 1968. – 331 с.

- 59 Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. – М.: Искусство, 1979. – 237 с.
- 60 Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – СПб: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
- 61 Биберган Е. С. «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова в подтексте рассказов В. Сорокина // Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: диалог с современностью: антология. – СПб.: Изд-во РХГА. – 2020. – С. 92–105.
- 62 Богаткова А. А. Понятие «проклятое место» в творчестве В. Ф. Одоевского и его мистический смысл // Вече. – 2019. – №31. – С. 229–243.
- 63 Боева Г. Н. Поэтика ужаса в творчестве Л. Андреева: рецептивный аспект // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2015. – №3. – С. 66–70.
- 64 Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://bigenc.ru/fine_art/text/2259452 (дата обращения: 01.11.2020).
- 65 Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература XIX века: К проблеме русско-немецких литературных связей. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1977. – 206 с.
- 66 Бубер М. Образы Добра и Зла [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/martin_buber/obrazi_dobra_i_zla.html (дата обращения: 12.01.2022).
- 67 Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. – М.: Искусство, 1977. – 265 с.
- 68 Вальцер О. Проблемы литературной формы. – Л.: ACADEMIA, 1928. – 240 с.
- 69 Ванслов В. В. Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1966. – 404 с.
- 70 Вацуро В. Э. Готический роман в России. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 544 с.

- 71 Вдовиченко О. В. Категория абсурда как приём поэтики современной русской прозы (образ фантазмагорически-абсурдной реальности у Ю. Мамлеева, В. Пелевина, Т. Толстой) // Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики. – Тольятти: Волжский ун-т им. В. Н. Татищева, 2008. – С. 248–256.
- 72 Вечканова М. И. Трансформация готической традиции в творчестве Джойс Кэрол Оутс: автореф. ... канд. филол. н. – Казань, 2011. – 23 с.
- 73 Вирилио П. Машина зрения. – СПб.: Наука, 2004. – 144 с.
- 74 Водолажченко Н. В. Становление и развитие английской готической новеллы в XIX веке // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. – 2014. – №83. – С. 60–64.
- 75 Водолажченко Н. Т. Поэтика готической новеллистики Дж. Ш. ле Фаню (на примере цикла «В зеркале отуманенном»): автореф. ... канд. филол. н. – Великий Новгород, 2008. – 32 с.
- 76 Волк Е. А. Эсхатологические мотивы в рассказах Л. Петрушевской «Гигиена» и «Новые Робинзоны» // Классическая и современная литература: преемственность и перспективы обновления: материалы конф. – Прага: Vedecko vydavatelske centrum Sociosfera-CZ s.r.o. – 2017. – С. 17–23.
- 77 Гашева Н. В. Тенденции развития русской прозы 1990-х гг. Статья вторая // Вестник Пермского ун-та. Серия: Российская и зарубежная филология. – 2010. – №6 (12). – С. 172–179.
- 78 Глухова Е. Готический модус «усадебного текста» русского модернизма // Русская словесность. – 2020. – №6. – С. 26–36.
- 79 Глушкова М. Н. Готика и неоготика в рассказе Иэна Макьюэна «Стереометрия» // Мировая литература в контексте культуры. – 2011. – №6. – С. 171–176.
- 80 Голосовкер Я. Э. Логика мифа. – М.: Изд-во ИВ АН СССР, 1987. – 217 с.
- 81 Гончаров А. С., Давутова А. А. Традиции готики, неоготики и литературы ужасов в творчестве Э. Блэквуда (на примере сборников

- «Венециго» и «Джон Сайленс») // Инновации. Наука. Образование. – 2021. – №30. – С. 1363–1371.
- 82 Гошило Е. Художественная оптика Петрушевской: ни одного «луча света в тёмном царстве»: Экзистенциалистские мотивы в прозе // Русская литература XX века: направления и течения. – 1996. – Вып. 3. – С. 109–119.
- 83 Гришин А. А. «Ужасы постмодернизма // Вестник научной сессии факультета философии и психологии Воронежского гос. ун-та. – 2011. – №12. – С. 114–117.
- 84 Гришин А. А. Нравственное значение ужаса // Научные ведомости Белгородского гос. ун-та. – 2015. – № 3. – С. 78–83.
- 85 Гроссман Дж. Д. Эдгар Аллан По в России: легенда и литературное влияние. – СПб., 1998. – 204 с.
- 86 Грушевская В. Ю. Художественная условность в русском романе 1970-1980-х годов: автореф. ... канд. филол. н. – Екатеринбург, 2007. – 23 с.
- 87 Гуковский Г. А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в. – Л.: Художественная литература, 1938. – 315 с.
- 88 Гуковский Г. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М.: Гослитиздат, 1957. – 416 с.
- 89 Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
- 90 Данилкин А. Третья волна русской эмиграции: (Саша Соколов, Юрий Мамлеев) // Литература. Приложение к газете «Первое сентября». – 1997. – №2. – С. 8.
- 91 Дарк О. Маска Мамлеева // Знамя. – 2004. – №4. – С. 186.
- 92 Дезер М. Страх как социологический объект в постсоветский период // Семиотика страха. – М.: Русский институт: издательство «Европа», 2005. – С. 392–399.
- 93 Дзюба А. А. Киберпространство интертекстуального романа Б. Х. Уинтерса «Андроид Каренина» // Litera. – 2019. – №1. – С. 87–95.

- 94 Дзюба А. А. Формирование жанровых канонов литературного направления мэшап (на материале романов С.-Г. Смита «Гордость и предубеждение и зомби», Б. Х. Уинтерса «Андроид Каренина», Б. Х. Уинтерса «Разум и чувства и гады морские») // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – №4 (77). – С. 391–395.
- 95 Долгих Ю. А. «Зловещий взгляд» и гипнотическая власть: О «таинственном госте» в русской литературе второй половины XIX века // Все секреты мира: тайны в литературе и искусстве. – СПб.: Из-во Марины Батасовой. – 2017. – С. 26–40.
- 96 Древлянский П. Белорусские народные предания // Прибавления к Журналу Министерства народного просвещения. – СПб.: Типография императорской академии наук. – 1846. – Кн. 1. – С. 3–25.
- 97 Дугин А. Тёмная вода: «Шатуны» Мамлеева – тайное зеркало 60-ых // Независимая газета. – 1996. – №4. – С. 8.
- 98 Дударева М. А., Кольцова Н. З. Этосы жизни и смерти в рассказе А. Грина «Загадка предвиденной смерти»: имагинативная апофатическая реальность // Концепт: философия, религия, культура. – 2021. – №5 (1). – С. 25–33.
- 99 Дунаев С. Живая бездна зла: интервью с Юрием Мамлеевым [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kitezh.onego.ru/mamleev.html> (дата обращения: 23.02.2022).
- 100 Дьяконова Н. Я. Английский романтизм: проблемы эстетики. – М.: Наука, 1978. – 209 с.
- 101 Ермилова Н. Б. Русские страшилки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/6657> (дата обращения: 25.12.2022).
- 102 Ерофеев В. Русские цветы зла // Предисловие к антологии «Русские цветы зла». – М.: Подкова. – 1997. – С. 7–31.
- 103 Жаринов Е. В. История жанра романа «ужаса» в литературе Англии и Америки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lit->

prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/zharinov-istoriya-zhanra-romana-uzhasa.htm (дата обращения: 15.11.2022).

- 104 Жаринов Е. В. Роковой романтизм. Эпоха демонов. – М.: АСТ, 2020. – 576 с.
- 105 Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. – 232 с.
- 106 Жирмунский В. М., Н. А. Сигал. У истоков европейского романтизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/INOOLD/UOPOL/wallpoll0_2.txt (дата обращения: 10.05.2023).
- 107 Жирмунский В. М. Предромантизм. История английской литературы: в 3 т. – М.: АН СССР, 1945. – Т. 1. – 708 с.
- 108 Заломкина Г. В. Готический миф как литературный феномен: дисс. д-ра филол. наук. – Самара, 2011. – 491 с.
- 109 Заломкина Г. В. Пространственная доминанта в готическом типе сюжетного разворачивания // Вестник Самарского гос. ун-та. – 1999. – №3 (13). – С. 78–88.
- 110 Заломкина Г. В. Специфика фантастического в литературной готике // Вестник Самарского ун-та. – 2009. – №7 (73). – С. 192–197.
- 111 Зенкин С. Французская готика: В сумерках наступающей эпохи // Французская готическая проза XVIII-XIX веков. – М.: Ладомир. – 1999. – С. 5–24.
- 112 Иванова Е. Г. Генезис и поэтика готических романов Чарльза Брокдена Брауна: дисс. ... канд. филол. н. – Великий Новгород, 2001. – 196 с.
- 113 Иванова Н. Б. Преодолевшие постмодернизм // Знамя. – 1998. – №4. – С. 193–204.
- 114 Иезуитова Л. А. Творчество Леонида Андреева (1892-1906) // Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды. – СПб.: ИД «Петрополис». – 2010. – С. 14–211.

- 115 Измайлов А. А. Помрачение божков и новые кумиры. – М.: Типография И. Д. Сытина, 1910. – 251 с.
- 116 Измайлов Н. В. Фантастические повести // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра / под ред. Б. С. Мейлаха. – Л.: Наука. – 1973. – С. 134–168.
- 117 Ильёв С. П. Введение в комментарий: вступительная статья к роману В. Брюсова «Огненный ангел» // В. Брюсов. Огненный ангел. – М.: Высшая школа. – 1993. – С. 4–12.
- 118 Ильина О. А. Понятие греха в произведении Генри Джеймса «Поворот винта»: автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 2003. – 24 с.
- 119 Ильченко Н. М., Маринина Ю. А. «Влюбленный дьявол» Ж. Казота и «Стихийный дух» Э. Т. А. Гофмана: символическая и психологическая трактовка мотива искушения // Научный диалог. – 2023. – Т. 12. – №4. – С. 298–312.
- 120 Ионов А. Ю. «Жуткое» Фрейда и жанр ужасов в кино // Вестник Московского ун-та. – 2015. – №3. – С. 59–67.
- 121 Иррациональное в русской культуре. – М.: Новое литературное обозрение, 2020. – 264 с.
- 122 Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул. // Новое литературное обозрение. – 1996. – №22. – С. 33–64.
- 123 Кадиева Е. Литература ужасов // Психология. – 2006. – №9. – С. 39.
- 124 Каннингем В. Английская литература в конце тысячелетия // Иностранная литература. – 1995. – №10. – С. 227–232.
- 125 Кант И. Критика способности суждения. – М.: Искусство, 1994. – 448 с.
- 126 Кантор В. К. Карнавал и бесовщина // Вопросы философии. – 1997. – №5. – С. 44–57.
- 127 Карпов А. А. Белое привидение: русская готика. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 512 с.
- 128 Каррен Б. Вампиры. – М.: Эксмо, 2009. – 288 с.
- 129 Кинг С. Пляска смерти. – М.: Издательство АСТ, 2019. – 608 с.

- 130 Климова Т. Ю. Страх как условие познания Абсолюта: (В. Маканин «Сюр в пролетарском районе», Л. Петрушевская «Рука», Н. Садур «Синяя рука») // Художественный текст: варианты интерпретации. – 2009. – С. 145–154.
- 131 Князева О. И. Английский «готический» роман: к вопросу об истории и специфике жанра // Филологический аспект. – 2019. – №10. – С. 128–138.
- 132 Ковалькова Т. М. Готическая традиция в американской прозе: новеллистика Х. Ф. Лавкрафта: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Нижний Новгород, 2001. – 20 с.
- 133 Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. – М., 1999. – 308 с.
- 134 Козинец Л. П. Страсти по страху // Концерт бесов: Книга для полуночников. Повести и рассказы. – М.: Молодая гвардия. – 1991. – С. 3–5.
- 135 Колыганова Н. А. Готическая традиция в русской литературе XIX – начала XX века: итоги и перспективы изучения // Вестник Мордовского ун-та. – 2011. – №1. – С. 203–204.
- 136 Комм Д. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. – СПб.: БХВ-Петербург, 2012. – 224 с.
- 137 Коробко Л. В. Номинации музыкальных произведений в романе В. Орлова «Альтист Данилов» как знаки культурного кода // Научный вестник Воронежского гос. архитектурно-строительного ун-та. Серия: Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. – 2016. – №4 (32). – С. 129–145.
- 138 Коробкова Е. Мистические предсказания Владимира Орлова сбывались после его смерти: интервью с женой В. Орлова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://iz.ru/news/629811> (дата обращения: 05.02.2022).

- 139 Коханова В. А. Архетипические сюжеты в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков и булгаковедение в научном и образовательном пространстве. – М.: МГПУ. – 2011. – С. 164–173.
- 140 Краткая литературная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> (дата обращения: 13.04.2020).
- 141 Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.
- 142 Куликова Д. Л. Литературная кинематографичность в романе «Пищеблок» Алексея Иванова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т.3. – Вып. 12. – С. 340–344.
- 143 Култанова Ж. М. А. С. Пушкин и О. Уайльд: готическое как выражение авторской позиции // Пушкинские чтения-2021. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина. – 2021. – С. 28–35.
- 144 Куралех А. Быт и бытие в прозе Л. Петрушевской // Литературное обозрение. – 1993. – №5. – С. 118–126.
- 145 Курицын В. Русский литературный постмодернизм. – М.: ОГИ, 2000. – 288 с.
- 146 Кьеркегор С. Страх и трепет. – М.: Академический проект, 2018. – 154 с.
- 147 Лавкрафт Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. – М.: Гудьял-пресс, 2001. – 509 с.
- 148 Ладыгин М. Б. Английский готический роман и проблемы романтизма. – М.: Искусство, 1978. – 149 с.
- 149 Лапланш Ж. Жизнь и смерть в психоанализе. – СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2011. – 370 с.
- 150 Лахманн Р. Дискурсы фантастического. – М.: НЛО, 2009. – 384 с.
- 151 Лебёдушкина О. Наша новая готика. О чудесах и ужасах в современной прозе // Дружба народов. – 2008. – №11. – С. 188–199.
- 152 Леви Д. Франкенштейн. Запретные знания эпохи готического романа. – М.: АСТ, 2021. – 208 с.

- 153 Левкиевская Е. Е. Мифы русского народа. – М.: АСТ, 2000. – 527 с.
- 154 Липинская А. А. «Вегетарианская готика» Э. Г. Суэйна // Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве. – СПб. – Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. – С. 178–187.
- 155 Липинская А. А. Готическая новелла и ее литературно-идеологический контекст: цикл Р. С. Хиченса «Языки совести» // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – 2017. – №3–4 (19–20). – С. 35–47.
- 156 Липинская А. А. Идея времени и памяти в британской готической новелле // Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности. – 2020. – С. 537–543.
- 157 Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 1997. – 317 с.
- 158 Литература и язык: современная иллюстрированная энциклопедия / [ред. А. П. Горкин]. – М.: Росмэн-Пресс, 2007. – 584 с.
- 159 Литературный энциклопедический словарь / Под.ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://literary_encyclopedia.academic.ru/6029/ГОТИЧЕСКИЙ (дата обращения 10.06.2023).
- 160 Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стлб.
- 161 Локшина Ю. В. Традиции готического романа в творчестве Айрис Мердок и Джона Фаулза: дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2015. – 161 с.
- 162 Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000. – 704 с.
- 163 Лукинова М. Ю. Символика и атрибутика готических романов // Аллея науки. – 2017. – №10. – С. 132–135.
- 164 Макарова Л. С. Роман Ч. Р. Метьюрина «Мельмот-Скиталец» в контексте готической и романтической традиций: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Нижний Новгород, 2001. – 20 с.
- 165 Малкина В. Я. «Готический» роман: особенности жанра // Парадигмы. – 2000. – №3. – С. 55–71.

- 166 Малкина В. Я. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра; на материале русской литературы XIX - начала XX века: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2001. – 216 с.
- 167 Малюка Н. В. История «черного» романа... возвышающая готика // Библиотечное дело. – 2020. – №17 (371). – С. 24–27.
- 168 Мамлеев Ю. Русские походы в тонкий мир. – М.: АСТ: Зебра Е, 2009. – 254 с.
- 169 Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М.: Coda, 1996. – 474 с.
- 170 Маркова Д. Людмила Петрушевская. Где я была. Рассказы из иной реальности // Знамя. – 2003. – №3. – С. 5–8.
- 171 Маркович В. М. Дыхание фантазии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840-е гг.). – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та. – 1991. – С. 5–43.
- 172 Мартыанова И. А. Киновек русского текста. – СПб.: Сага, 2002. – 236 с.
- 173 Мендагалиева А. Г. Реализация эмоциональных концептов тревоги и страха в прозе Анны Старобинец // Жанрово-стилевые искания в мировой литературе. – 2020. – С. 207–210.
- 174 Милов К. «Альтист Данилов»: люди и демоны // Молодость Сибири. – 1980. – №14. – С. 3.
- 175 Минх А. Н. Народные обычаи, суеверия, предрассудки и обряды крестьян Саратовской губернии. – СПб.: В. Безобразова и К°, 1890. – 167 с.
- 176 Михайлов Е. «Пищеблок»: Алексей Иванов как русский Стивен Кинг [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/culture/10614-pischeblok-aleksey-ivanov-kak-russkiy-stiven-king/> (дата обращения: 14.09.2023).
- 177 Михалева Е. С. Изучение категории страха в литературоведении Актуальные вопросы научной и научно-педагогической деятельности молодых учёных. – М.: Изд-во Московского гос. обл. ун-та. – 2015. – С. 39–46.

- 178 Мойсик Н. Г. Страх как объект эстетической рефлексии в пародиях на готический роман // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2015. – №2. – С. 17–25.
- 179 Муравьёва О. С. «Фантастика в повести Пушкина «Пиковая дама» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is8/is8-062-.htm> (дата обращения: 16.10.2021).
- 180 Мухлынин М. А. Пародирование страшных рассказов в современном русском детском фольклоре // Мир детства и традиционная культура. – 1995. – №1. – С. 27–59.
- 181 Мюшембле Р. Очерки по истории дьявола: XII–XX вв.; пер. с франц. Е. В. Морозовой. – М.: НЛО, 2005. – 512 с.
- 182 Нагибин Ю. Предисловие к книге Ю. В. Мамлеева «Утопи мою голову» // Юрий Мамлеев. Утопи мою голову. – М.: Объединение «Всесоюзный молодежный книжный центр». – 1990. – С. 9.
- 183 Надточий Э. Друк, товарищ и Барт. Несколько предварительных замечаний к вопрошанию о месте социалистического реализма в искусстве XX века // Даугава. – 1989. – №8. – С. 115.
- 184 Напцок Б. Р. Английский «готический» роман: к вопросу об истории и поэтике жанра // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2008. – №10. – С. 52–58.
- 185 Напцок Б. Р. Специфика образа «готического злодея» в романе М. Г. Льюиса «Монах» // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2019. – №1 (232). – С. 104–110.
- 186 Напцок Б. Р. Традиция литературной «готики»: генезис, эстетика, жанровая типология и поэтика: на материале английской литературы: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 2016. – 56 с.
- 187 Нефагина Г. Л. Метафизика бытия в творчестве Ю. Мамлеева // Штрихи и пунктиры русской литературы. – Минск: Белпринт. – 2008. – С. 71–78.
- 188 Нике М. Страх и желание в русском романе // Семиотика страха: сборник статей. – М.: Русский институт, Европа. – 2005. – С. 158–167.

- 189 Ованесян Е. Творцы распада (Тупики и аномалии «другой прозы») // Молодая гвардия. – 1992. – №3/4. – С. 58–60.
- 190 Одесская М. Дом на краю бездны: Возвращение Юрия Мамлеева // Литературная газета. – 1992. – № 52. – С. 4.
- 191 Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. – М.: АСТ, 2020. – 256 с.
- 192 Осьмухина О. Ю. Локус коммунальной квартиры в новеллистике М. Зощенко (на материале рассказов «Кризис», «Беспокойный старичок») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – №5 (71). – С. 21–25.
- 193 Осьмухина О. Ю. Хронотоп квартиры в малой прозе М.А. Булгакова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – №12 (66). – С. 35–38.
- 194 Осьмухина О. Ю., Казачкова А. В. Готическое измерение отечественного детектива начала 2000-х (на материале романов М. Юденич) // Вестник Нижегородского ун-та им Н. И. Лобачевского. – 2014. – №2 (2). – С. 253–256.
- 195 Осьмухина О. Ю., Старцев Д. И. Готическая мотивика прозы А. Р. Беляева (на материале романа «Остров погибших кораблей» и рассказа «Страх») // Вестник Нижегородского ун-та им Н. И. Лобачевского. – 2016. – №2. – С. 256–259.
- 196 Осьмухина О. Ю., Танасейчук А. Б. Специфика преломления готической традиции в романе Г. Леру «Призрак Оперы» // Вестник Волжского ун-та им. В. Н. Татищева. – 2019. – №1 (28). – С. 76–84.
- 197 Осьмухина О. Ю., Якунина М. А. Специфика преломления готической традиции в романе М. Юденич «Стремление убивать» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019. – №2 (12). – С. 342–346.
- 198 Парфёнов М. Хоррор, ужасы, ужастики... Мифы и правда запретного жанра // Библиотечное дело. – 2013. – №18 (204). – С. 7–10.

- 199 Петренко С. Н. Жанровые модели постфольклора в русской постмодернистской литературе последней четверти XX – начала XXI века: дисс. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2017. – 178 с.
- 200 Петровский М. А. Морфология новеллы // *Ars poetica*: сборник статей [гл. ред. М. А. Петровский]. – М.: Государственная академия художественных наук. – 1927. – Вып. 1. – С. 69–101.
- 201 Петрушкова Е. С. Мотив ужаса в прозе Леонида Андреева // *Вестник Пермского ун-та. Серия: Российская и зарубежная филология*. – 2012. – №3. – С. 90–98.
- 202 Полякова А. А. Готический канон и его трансформация в русской литературе второй половины XIX века: на материале произведений А. К. Толстого, И. С. Тургенева, А. П. Чехова: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2006. – 32 с.
- 203 Полякова А. А. Комплекс мотивов готического романа в сюжетной структуре русской повести // *Новый филологический вестник*. – 2006. – №2 (3). – С. 211–215.
- 204 Полякова А. А. Готическая проза // *Поэтика* словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 49–50.
- 205 Полякова Е. Реальность и фантастика «Пиковой дамы» // *В мире Пушкина*. – М.: Сов. Писатель. – 1974. – С. 58–64.
- 206 Приданникова Т. Ю. Готический роман – что это такое? // *Голос магнитогорской молодёжи*. – 1991. – №8. – С. 4–5.
- 207 Призраки, монстры и другие *иные* существа: *Метаморфозы фантастики в славянских литературах*; сост. А. де Ля Фортель. – М.: ОГИ, 2018. – 296 с.
- 208 Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – М.: АСТ, 2021. – 544 с.
- 209 Прохорова Т. Г. Проза Петрушевской как система дискурсов: автореф. ... д-ра филол. наук. – Казань, 2008. – 46 с.

- 210 Пумпянский Л. В. Группа «таинственных повестей» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ruthenia.ru/horror/poetic/pumpyansky/mys_tales.htm (дата обращения: 15.04.2023).
- 211 Пушкина А. А. Готический роман и зарождение неоготического направления в культуре // Вестник Ленинградского гос. ун-та им А. С. Пушкина. – 2015. – №2. – С. 319–330.
- 212 Разумовская О. В. Понятие о готическом и неоготическом стиле в контексте истории литературы // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия Литературоведение, журналистика. – 2014. – Т.4. – С. 48–53.
- 213 Разумовская О. В. По. Лавкрафт. Кинг: Четыре лекции о литературе ужасов. – М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2019. – 224 с.
- 214 Райнов Б. Чёрный роман. – М.: Прогресс, 1975. – 288 с.
- 215 Ремезова И. И. О страхе и его социокультурных функциях. Аналитический обзор // Вестник культурологии. – 2020. – №4. – С. 191–222.
- 216 Ружевская А. В. Мифологические мотивы в современной литературе жанра «ужасы» (на примере творчества американского писателя Стивена Кинга) // Актуальные вопросы филологической науки XXI века. – Екатеринбург: Издательство: ООО «Издательство УМЦ УПИ». – 2019. – С. 87–94.
- 217 Русский Стивен Кинг. Анна Старобинец – лучший фантаст Европы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.bfm.ru/news/390637> (дата обращения: 25.10.2022).
- 218 Рыбальченко Т. Л. Поиск метафизической картины мира в русской литературе 1950-1980-х годов // Проблемы метода и жанра. – Томск: Изд-во Томский гос. ун-та. – 1992. – С. 98–101.

- 219 Рыбальченко Т. Л. Поэтика готического романа в русской постсоветской прозе // Евроазиатский межкультурный диалог. – 2007. – №1. – С. 128–138.
- 220 Рыкунов С. В. Жанр ужаса и его влияние на литературу // Молодежь и XXI век. – Курск: Закрытое акционерное общество «Университетская книга». – 2016. – С. 231–233.
- 221 Сафрон Е. А. А. К. Толстой как основоположник образа вампира в русской литературе // Ученые записки Орловского гос. ун-та. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2018. – №2 (79). – С. 153–155.
- 222 Сафрон Е. А. Жанровое своеобразие романа В. В. Орлова «Альтист Данилов» // Вестник Воронежского гос. ун-та. Серия: Филология. Журналистика. – 2017. – №1. – С. 57–62.
- 223 Сафрон Е. А. Истоки городского фэнтези в русской словесности XIX–XX веков. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2022. – 150, [2] с.
- 224 Сафрон Е. А. Поэтика городского фэнтези в русской литературе XX – начала XXI веков дисс. ... д-ра филол. наук. – Саранск, 2021. – 437 с.
- 225 Сафронова М. М. Готический канон в прозе А. Уткина в контексте традиций русской романтической повести («Страшная месть» Н. В. Гоголя и «Хоровод» А. Уткина) // Вестник Волгоградского ун-та. Серия 2: Языкознание. – 2009. – Т.4. – С. 52–58.
- 226 Селиванова Д. И. Мифология как основа произведений в жанре ужасов // Вопросы науки и образования. – 2020. – №7. – С. 81–84.
- 227 Семибратова И. Оборотень. Русские фантазмагии. – М.: Книжная палата, 1994. – 340 с.
- 228 Семыкина Р. С. О «соприкосновении мирам иным»: Ф. М. Достоевский и Ю. В. Мамлеев. – Барнаул: БГПУ, 2007. – 240 с.
- 229 Серго Ю. Н. Поэтика прозы Л. Петрушевской. – Ижевск: Изд-во Удмуртского государственного университета, 2009. – 158 с.

- 230 Скатов Н. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: био-библиографический словарь: в 3-х томах. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. – Т. 2. – 720 с.
- 231 Скобелева Е. В. Традиция «готического» романа в английской литературе XIX и XX веков: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – 16 с.
- 232 Скоропанова И. Русская постмодернистская литература. – М.: Флинта, 2007. – 608 с.
- 233 Скотт В. Миссис Анна Радклиф // Радклиф А. Итальянец, или Тайна одной исповеди. – М.: Эксмо. – 2007. – С. 5–50.
- 234 Слобожанин А. В. Ранние рассказы Ю. В. Мамлеева: зарождение «метафизического реализма» // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. – 2014. – №6. – С. 50–59.
- 235 Словарь литературоведческих терминов / под ред. Л. И. Тимофеева и С. В. Тураевой. – М.: Просвещение, 1974. – 513 с.
- 236 Смирнов И. П. Эволюция чудовищности (Мамлеев и др.) // Новое литературное обозрение. – 1993. – №3. – С. 331–336.
- 237 Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма. – М.: Изд-во МГУ, 1988. – 232 с.
- 238 Сорочан А. Ю. О тайнах бытия: «эзотерика» и «мистика» в русской литературе // Все секреты мира: тайны в литературе и искусстве. – СПб.: Издательство Марины Батасовой. – 2017. – С. 11–20.
- 239 Сосновская А. Я. Готика – пережиток прошлого или актуальная реальность // Студенческий форум. – 2020. – №34-1 (127). – С. 11–13.
- 240 Суворова Т. О, эта мистика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru>. (дата обращения: 21.04.2021).
- 241 Суханова И. А. Отсылки к смежным искусствам в романе В. Орлова «Альтист Данилов» // Язык русской литературы XX века. – Ярославль: Издательство ЯГПУ. – 2004. – № 2. – С. 142–166.

- 242 Сухих О. С. Социальное и мистическое в романе А. В. Иванова «Пищеблок» // Палимпсест. – 2019. – №3. – С. 114–121.
- 243 Такер Ю. Ужас философии: в 3 т.; пер. с англ. А. Иванова. – Пермь: Гиле Пресс, 2017. – Т.1. – 172 с. – Т.2. – 184 с. – Т.3. – 214 с.
- 244 Талалаева О. Г. Проза И. А. Бунина и готическая традиция в русской литературе // Вестник Тамбовского ун-та. Серия: Гуманитарные науки. – 2011. – №7 (99). – С. 165–171.
- 245 Тамарченко Н. Д. Готическая традиция в русской литературе. – М.: РГГУ, 2008. – 352 с.
- 246 Тамарченко Н. Д. О поэтике «Пиковой дамы» // Вопросы теории и истории литературы. – Казань: Изд-во Казанского ун-та. – 1971. – С. 45–62.
- 247 Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: Введение в курс. – М.: РГГУ, 2006. – 212 с.
- 248 Танасейчук А. Б. Готическая традиция в литературно-художественном сознании Запада. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2023. – 106 с.
- 249 Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
- 250 Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/default.asp> (дата обращения: 19.12.2022).
- 251 Толстой Л. Н. Конец века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/publicistika/konec-veka.htm> (дата обращения: 15.05.2023).
- 252 Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. – М.: Флинта, 2021. – 336 с.
- 253 Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М.: Прогресс, 1995. – 624 с.
- 254 Трюффо Ф. Хичкок. – М.: Скрипториум, 2021. – 224 с.

- 255 Туржанова Т. Н. Архетип сироты у А. С. Пушкина и Ч. Диккенса в аспекте готической поэтики // Пушкинские чтения–2021. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина. – 2021. – С. 35–42.
- 256 Федунова Е. А., Соколова А. Готические персонажи в «Соборе парижской богоматери» В. Гюго // Актуальные проблемы филологии и методики преподавания иностранных языков. – Новосибирск: Изд-во Новосибирский гос. пед. ун-та. – 2019. – №13. – С. 41–46.
- 257 Фрейд З. Введение в психоанализ. – М.: Азбука-Аттикус, 2019. – 323 с.
- 258 Фрейд З. Тотем и табу. – М.: Азбука, 2012. – 256 с.
- 259 Фриче В. Поэзия кошмаров и ужаса. – М.: Художественная печать, 1912. – 410 с.
- 260 Фролова А. А. Проблема отчуждения повести А. Старобинец «Переходный возраст» // Современные тенденции в образовании и науке. – 2013. – Ч. 13. – С. 145–147.
- 261 Хайдеггер М. Что такое метафизика. – М.: Академический Проект, 2013. – 288 с.
- 262 Хапаева Д. Готическое общество: мифология кошмара. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 152 с.
- 263 Хапаева Д. Кошмар: литература и жизнь. – М.: Текст, 2010. – 368 с.
- 264 Харман Г. Weird-реализм: Лавкрафт и философия. – Пермь: Гиле Пресс, 2020. – 258 с.
- 265 Хортан Ф. Привет по-американски, или, Здравствуй, дугинщина и мамлеевщина (О чём клокочет «Тёмная вода») [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pereplet.ru/text/hortan.html> (дата обращения: 06.11.2021).
- 266 Чарская-Бойко В., Иванкива М. Социальная тематика в современной российской литературе для подростков: мировая традиция и национальная специфика // Детские чтения. – 2015. – Т.8. – №2. – С. 173–190.

- 267 Чверко С. Ю. «Живые мертвецы» в фантастических новеллах символистов // Все страхи мира: Ноггор в литературе и искусстве. – СПб. – Тверь: Изд-во Марины Батасовой. – 2015. – С. 112–121.
- 268 Чверко С. Ю. Особенности хронотопа в «страшных» новеллах Серебряного века // Вестник Костромского гос. ун-та. – 2016. – №3. – С. 125–130.
- 269 Чекалов К. А. Популярно о популярной литературе. Гастон Леру и массовое чтение во Франции в период «прекрасной эпохи». – М.: Дело, 2018. – 367 с.
- 270 Черномазова М. Ю. Традиции готической литературы в творчестве Чарльза Диккенса: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. – М., 2010. – 16 с.
- 271 Черняк М. Массовая литература в понятиях и терминах. – М.: Флинта, 2021. – 192 с.
- 272 Чукуров А. Ю. Бодимодификации и некоторые особенности их презентации в популярной культуре // Вестник психофизиологии. – 2017. – № 3. – С. 33–40.
- 273 Чупринин С. Литература сегодня. Жизнь по понятиям. – М.: Время, 2007. – 916 с.
- 274 Шиллер Ф. О трагическом искусстве: собрание сочинений в 7 т. – М.: ГИХЛ, 1957. – Т.6. – 793 с.
- 275 Ширбанова А. А. Боди-хоррор в художественной литературе: вып. квал. раб. – СПб., 2021. – 76 с.
- 276 Шкловский Е. Косая жизнь: Петрушевская против Петрушевской // Литературная газета. – 1992. – 1 апреля. – С. 4.
- 277 Шкловский В. О теории прозы. – М.: Издательство «Федерация», 1929. – 265 с.
- 278 Шудейко М. Н. Понятие мистического в литературе и его отражение в прозе // Вестник Минского гос. лингвистического ун-та. Серия 1: филология. – 2022. – №3 (118). – С. 88–95.

- 279 Эйхенбаум Б. М. О`Генри и теория новеллы // Литература: Теория. Критика. Полемика. – Л.: Прибой. – 1927. – С. 166–209.
- 280 Энциклопедический словарь английской литературы XX века. – М.: Наука, 2005. – 541 с.
- 281 Эпштейн М. Жуткое и странное. О теоретической встрече З. Фрейда и В. Шкловского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://old.russ.ru/krug/razbor/20030314_ep.html (дата обращения 19.02.2023).
- 282 Эпштейн М. Н. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре. – СПб.: Алетейя, 2001. – 334 с.
- 283 Эпштейн М. От знания – к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 480 с.
- 284 Юзефович Г. Музей позднесоветской эпохи, теперь с вампирами [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2018/11/17/muzey-pozdnesovetskoy-epohi-teper-s-vampirami> (дата обращения: 19.02.2023).
- 285 Юнг К. Г. Психология бессознательного. – М.: «Когито-Центр», 2010. – 352 с.
- 286 Якунина О. В. Мотив пения, пляски и хохота: элементы карнавальной эстетики в малой прозе Ю. Мамлеева // Гуманитарные исследования. – 2009. – №1 (79). – С. 174–181.
- 287 Якушева Г. В. Образ и мотивы Гёте в отечественной словесности XX века // Гёте в русской культуре XX века. – М. – 2004. – С. 30.
- 288 Ясакова Ю. Б. Готический роман Анны Радклиф. – Набережные Челны: Набережночелнинский филиал ФГБОУ ВПО «НГЛУ», 2012. – 224 с.
- 289 Ясакова Ю. Б. «Готический» роман Анны Радклиф в контексте позднего просвещения: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Н. Новгород, 2012. – 21 с.

- 290 Birkhead E. The Tale of Terror. The medieval ideal in nineteenth century English Literature. Lincoln, Nebraska, 1970. – 287 p.
- 291 Carroll N. The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart. – N. Y., 1990. – 405 p.
- 292 Clasen M. Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories // Review of General Psychology. – 2012. – Vol. 16. – №. 2. – P. 221–229.
- 293 Clebert J.-P. Dictionaire du surrealism. – P.: Seuil, 1996. – 608 p.
- 294 Clute J. Pardon this intrusion: fantastika in the world storm. Harold Wood. – Essex: Becon Publications, 2011. – 369 p.
- 295 Dibelius W. Englische Romankunst. – Leipzig: Mayer und Müller, 1910. – 434 s.
- 296 Encyclopedia of the Gothic Literature. The Essential Guide to the Lives and Works of Gothic Writers [Electronic resource]. – Access mode: <https://www.goodreads.com/book/show/4556275-encyclopedia-of-gothic-literature> (filing date: 05.11.2021).
- 297 Jackson R. Fantasy the literature of subversion. – L, N.Y.: Methuen, 1981. – 211 p.
- 298 Frank P. The Gothic Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries. – Princeton: Princeton University Press, 1960. – 605 p.
- 299 Gothic horror: a reader's guide from Poe to King and beyond / ed. C. Bloom. N. Y.: St. Martin's Press, 1998. XVII – 301 p.
- 300 Gothic modernisms / ed. A. Smith, J. Wallace. N. Y.: Palgrave, 2001. – 232 p.
- 301 Gothic: critical concepts in literary and cultural studies / ed. F. Botting, D. Townshed. London; N. Y.: Routlrdge, 2004. – 320 p.
- 302 Howard J. Reading Gothic fiction: A Bakhtinian approach. – Oxford: Oxford Clarendon press, 1994. – 189 p.
- 303 Howells C. Love, Mystery and Misery, Feeling in Gothic Fiction. – London: Athlone Press, 1978. – 199 p.
- 304 MacAndrew E. The Gothic tradition in fiction. – New York: Columbia University Press, 1979. – 310 p.

- 305 Summers A. M. A Gothic Bibliograph. – Michigan: Fortune Press, 1940. – 621 p.
- 306 Summers A. M. The Supernatural Omnibus. – Michigan: Fortune Press, 1994. – 622 p.
- 307 Summers A. M. The Gothic Quest: a History of the Gothic Novel. – London, 1969. – 475 p.
- 308 Varma D. P. The Gothic Flame [Electronic resource]. – Access mode: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.459811/page/n> (filing date: 12.06.2023).
- 309 Williams A. The Horror, the Horror: Recent Studies in Gothic Fiction // Modern Fiction Studies. – 2000. – Vol. 46. – No. 3. – P. 789–790.