

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ВСЕ СТРАХИ МИРА:
HORROR
В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**

СБОРНИК СТАТЕЙ

Санкт-Петербург — Тверь
2015

УДК 821.09
ББК 83.3(0)
В85

Редколлегия:

*С. А. Антонов, С. В. Денисенко (отв. ред.),
Н. В. Калинина, И. В. Мотеюнайте,
А. Ю. Сорочан, А. С. Степанова*

Составители:

С. В. Денисенко, И. В. Мотеюнайте

*В оформлении книги использованы каллиграфические
работы Сэйко Окада «Ужас», выполненные специально
для этого издания.*

Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве:

Сб. статей. СПб. – Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015.
– 384 с.

Основу сборника составили материалы одноименной международной научной конференции, проведенной в Пушкинском Доме 24–25 апреля 2014 г. В центре внимания авторов сборника – категория «ужасного», актуальная для филологов, музыковедов, театроведов, философов, психологов. Заявленная тема, затрагивающая проблематику различных гуманитарных наук, выходит за рамки отдельных жанров и традиций. В сборнике представлены различные методы исследования такой «пограничной» категории, как «ужасное», на материале произведений литературы, фольклора, кинематографа и других видов искусств.

ISBN 978-5-903728-94-7

© Авторы статей, 2015

© Seikou Okada, каллиграфия, 2015

© Изд-во Марины Батасовой, 2015

ОТ РЕДКОЛЕГИИ

Страх – самое древнее и сильное из человеческих чувств, а самый древний и самый сильный страх – страх неведомого

Г. Ф. Лавкрафт

Основу настоящего сборника составили материалы одноименной международной научной конференции, проведенной в Пушкинском Доме 24–25 апреля 2014 г. совместными усилиями ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Псковского государственного университета и Тверского государственного университета. Работа конференции была освещена в периодических изданиях: «Новое литературное обозрение» (2014. № 4 (128)), «Русская литература» (2014. № 4).

Эстетика ужасного породила обширную научную литературу в самых разных областях знания. Категория ужасного с древнейших времен привлекала как теоретиков, так и практиков искусства и до сих пор является актуальной для психологов, философов, антропологов, историков, мифологов, искусствоведов.

Жанровая целостность «хоррора» в искусстве не ставится под сомнение. Однако круг вопросов, связанных с этой проблематикой, как правило, ограничен анализом материала, относящегося к периоду конца XVIII –перв. пол. XX в. Неизменное обращение к одному и тому же корпусу текстов объясняется, по-видимому тем, что в эпоху постмодернизма (с его идеологической подоплекой в лице индустриальной цивилизации) исследователям кажется, что *запредельное* больше не актуализируется, а «ужас», как одно из средств его познания, является не более чем условным сюжетным ходом, уступая место иным жанрам-«указателям» трансцендентного.

Только преодоление *усталости восприятия* позволит вновь пробудить интерес к «страшному» – от шорохов за дверью до сложных музыкальных тем, от детских страшилок до масштабных романов, от схематичных рисунков до виртуальных вселенных, – чтобы еще раз попытаться приблизиться к пониманию механизмов, на которых зиждется смысл и власть «ужаса». Изучение генезиса и специфики образного воплощения «страха», анализ принципов его создания в художественном пространстве, исследование элементов «хоррора» в различных текстах искусства – основные задачи нашего сборника. Мы пытались проследить линии развития и уровень репрезентативности «ужаса» в искусстве, определить степень его значимости для творческого сознания в целом, и, по возможности, максимально расширить границы рассматриваемого материала.

ДИСКУРСЫ УЖАСНОГО: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Для того чтобы как-то осмыслить многообразие литературы, затрагивающей тему сверхъестественного ужаса, необходимы некие общие ориентиры. И история изучения «хоррора» позволяет такие ориентиры отыскать. Поэтому настоящий текст – своего рода набросок исторической поэтики «странных историй», очерк любопытного процесса переплетения категорий «странное» и «ужасное». Определение этих понятий применительно к беллетристике давно вызывают интерес. Например, литература ужасов – тексты, в основу которых положено стремление вызвать страх. Но в данном определении мы опираемся на уже готовую систему ценностей. Что вызывает ужас? Что кажется странным? И почему меняются уже готовые, казалось бы, заданные модели?

Литературоведение предлагает несколько методов решения вопроса. Первый из них можно было бы назвать «строго историческим». Эдит Биркхэд в одной из первых монографий, посвященных изучению «историй ужасов», сводит все развитие этой литературы к единому источнику – готике; следствия эволюции «готического» дают исследовательнице возможность построить непротиворечивую концепцию «хоррора»¹. Отчасти эта методология отражена и в «любительских» историях жанра, написанных самими сочинителями подобной литературы (например, в книгах Лина Картера²). Второй подход можно было бы назвать эзотерическим – авторы литературы ужасов (Г. Ф. Лавкрафт, Р. Блох) стремятся охарактеризовать то, что понятийному описанию не поддается³. В итоге читателю пред-

¹ *Birkhead E.* The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance. London, 1921.

² *Carter L.* Imaginary Worlds: the Art of Fantasy. New York, 1973; *Idem.* Lovecraft: A Look Behind the Cthulhu Mythos. New York, 1972.

³ Лавкрафт Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе / Пер. А. Володарской // Лавкрафт Г. Ф. Азатот. М., 2001. С. 407–480;

лагается поверить или прочувствовать нечто неуловимое. Многим этот путь кажется предпочтительным, но любители структурного анализа все чаще склоняются к фрейдистским или юнгианским моделям – нечто похожее мы обнаруживаем в «Пляске смерти» Стивена Кинга, превосходном университетском курсе, в котором в рамках выбранного подхода объясняется почти все¹.

Однако многообразии материала, особенно очевидное в ограниченных временных рамках, мешает однозначной интерпретации, не позволяет отыскать единственное объяснение. Дискурс-анализ, которому уже подверглась фантастическая литература (книга Р. Лахманн «Дискурсы фантастического»²), в нашем случае может быть весьма интересен. Ведь к числу историй ужасов мы можем отнести не только рассказы из дешевых журналов, но и, положим, Книгу Иова, рассказ о Валтасаровом пире, легенды о потопе и Вавилонской башне, о встрече царя Саула с Аэндорской пророчицей (по мнению Дж. Г. Байрона, лучшую в мире историю о привидениях)... В Библии «ужас» чаще всего связан с провозглашением высшей истины. Подобных оправданий у страшных рассказов Нового времени нет, истории ужасов ценны сами по себе; читатель, оставаясь в безопасности, переживает то, что остается на книжных страницах, — у нас есть эмоции и нет реальной угрозы. Вот только эти эмоции становятся все сложнее и не поддаются простому истолкованию.

Не стоит забывать о словах Г. Ф. Лавкрафта:

Страх – самое древнее и сильное из человеческих чувств, а самый древний и самый сильный страх – страх неведомого. <...> в целом все условия дикой низшей жизни пробуждали в человеке ощущение сверхъестественного, и не следует

Bloch R. Once Around the Bloch: An Unauthorized Autobiography. New York, 1993.

¹ King S. Danse Macabre. New York, 1981 (Рус. пер.: Кинг С. Пляска смерти / Пер. О. Колесникова. М., 2001).

² Рус. пер.: Лахманн Р. Дискурсы фантастического / Пер. Е. Аккерманн, Н. Борисовой, Г. Потаповой. М., 2009.

удивляться тому, как основательно наследственная память пропитана религией и суевериями¹.

Конечно, мистический ужас у Лавкрафта противопоставлен обыденному, физическому и земному; атмосфера беспредельного и необъяснимого должна присутствовать, но вот с чем связана эта атмосфера и как «внешние и неведомые силы» могут воздействовать на читателя, пребывающего в «иной реальности», Лавкрафт не объясняет (по крайней мере, в знаменитом эссе «Сверхъестественный ужас в литературе»). Ответом может стать собственно литературная практика, в особенности американская журнальная словесность периода расцвета «страшных историй»²; но, для того чтобы осмыслить развитие моделей ужасного, нам придется отступить в прошлое.

Произведения о подсознательном, которые Лавкрафт считал «самыми замечательными работами о сверхъестественном», появились не на пустом месте; для создания атмосферы необходима традиция, «ужасное» не возникает «из ничего»: «Средневековье, укорененное в фантастической тьме, подвигло ее на выражение себя; Восток и Запад были заняты сохранением и развитием полученного ими темного наследства в виде случайного народного творчества и в виде академически сформулированной магии и каббалы». Естественно, фрагментарные явления «иного мира» связаны с темным временем суток; отсюда и романтический «культ ночи», и преобладание «ночных» сюжетов в страшных рассказах XX столетия. В литературе сверхъестественного ужаса Лавкрафт различает два направления: параллельно существуют «романтическая, полуготическая и квази-моралистская школа» и страшные атмосферные повествования, имеющие сугубо эмоциональную природу.

Конечно, при анализе архетипов мы приходим к эмоциональным первоосновам самых, казалось бы, логически выверенных сюжетных построений. К примеру, Стивен Кинг выделил четыре архетипа, к которым восходит вся

¹Лавкрафт Г. Ф. Указ. соч. С. 409.

² См., например, антологию беллетристики 1900–1940-х гг.: Тварь среди водорослей: Повести и рассказы / Пер. с англ. Сост. А.Ю. Сорочан. [Тверь], 2014.

литература сверхъестественного ужаса: Безымянная Тварь (Франкенштейн), Вампир (Дракула), Оборотень (Джек-кил/Хайд), Призрак (персонажи рассказов М. Р. Джеймса, О. Онионса и других). Но такой модернизирующий все «ужасное» подход более всего применим к литературной традиции, с которой сам Кинг кровно связан. Я имею в виду американскую «южную готику», которая буквально на глазах нынешнего поколения читателей проделала путь от гиперсексуальности к моносексуальности¹. Это ужас земного, иногда маскирующегося под неземное, ужас здешний, который действует так сильно, потому что вызывает к бездне в душе каждого читателя. Ужас, исходящий от свободной осознанной воли, более убедителен, но ужас извне, ярко описанный, производит куда более яркое впечатление – и вот это «внешнее» новейшая литература изображает с меньшим энтузиазмом.

Историческая поэтика позволяет выявить и обозначить основные этапы развития «ужасного» и необычного («странного») в системе человеческих представлений. Изначальный древний страх перед неизвестным мотивируется ограниченной сферой существования человека. За ее пределами – чудовища, боги, пространства; по мере расширения человеческого опыта приходит осознание: за гранью оказывается все больше и больше, окружность познанного мира увеличивается, возрастает протяженность границ... А это значит, что еще больше страшного и необычайного угадывается вне поля зрения.

С постепенным постижением природы времени к человеку приходит осознание прошлого и его независимой ценности, а вместе с этим и страх перед прошлым. Обратим внимание: 1100–1650 гг. – основной период, изображаемый в готической прозе конца XVIII в. начиная с «Замка Отранто». Предшествующее столетие еще связано с современностью: то, что было раньше непостижимо и пугающе, изображается несколько умозрительно. Именно в готической литературе возникают категории «мрачного» и

¹ Краткий анализ этого процесса можно обнаружить в превосходном компендиуме: *The Horror Reader* / Ed. by Ken Gelder. London, 2000.

«таинственного», становящиеся основными показателями нового эмоционального опыта. Вспомним слова Э. Биркхэд: «Готический роман не изображает реальную жизнь, характер или чувства. Он полон сентиментальности; все затмевают две эмоции – жалость и страх»¹. «Готические суеверия» существенно упрощают восприятие того, что кажется человеку «странным»; в мире прошлого действуют законы совершенно иные, непостижимые – разные силы тьмы обретают воплощение, но в ином времени или месте...

В готической литературе мы можем обнаружить и решительное разделение «саспенса» (включающего рациональное объяснение всех странных и ужасных событий) и «хоррора» (игнорирующего объяснения или предлагающего сугубо иррациональные). Опыт классиков А. Рэдклифф и Ч. Р. Мэтьюрина журнальная словесность использует и в XX в.; мы находим и чистейшие примеры саспенса (например, многочисленные рассказы А. Л. Загата), и образцы совершенно иного обращения с базовыми категориями (К.Э. Смит²). Впрочем, саспенс может быть по-настоящему ужасен – один из современников Рэдклифф так отозвался о сценах в инквизиционном трибунале из романа «Итальянец»: «чтобы передать подобные кошмары, она должна была сама побывать в аду»³.

Первоначально антитеза реализуется в пространстве одного жанра: «роман саспенса» основывается на извечном человеческом любопытстве, «роман ужаса» – на страхе. И то, и другое связано с пределом познания, и то, и другое содержит элемент «странности» – но, для того чтобы этот элемент развернуть, необходимо значительное пространство, пространство романа. Именно в таком масштабе может развернуть систему доказательств миссис Рэдклифф: для того чтобы объяснить, необходима очень длительная подго-

¹ *Birkhead E.* Op. cit. P. 102. – Цитаты из работы Э. Биркхэд здесь и далее даны в переводе автора статьи.

² Наиболее обстоятельную классификацию текстов Смита можно обнаружить в 6-томном собрании сочинений писателя: *The Collected Fantasies of Clark Ashton Smith: In 6 vols.* San Francisco, 2006–2010.

³ Цит. по: *Birkhead E.* Op. cit. P. 122.

товка. «Монах» М. Г. Льюиса кажется чистейшим «романом ужасов». Но и здесь есть мелодраматические страницы, есть фрагменты, где «странное» передается «водоворотом слов»¹. Ведь и для того, чтобы отбросить предрассудки, и для того, чтобы обосновать их, нужно не только время, но и место. Так что и саспенс, и хоррор основываются на очень тщательной проработке темы границы, предела, в первую очередь предела познания. И для этих операций наиболее удобен крупный прозаический жанр.

Но когда писатель обращается к описанию пределов, он творит не только путь, но и лабиринт. И в романе, даже самом стройном и логичном, можно заблудиться: в данном случае нельзя забывать и о сюжете, и о языке. Книги Рэдклифф, С. Ли и многих других отличались запутанными сюжетами, в новеллистике (первоначально в сборниках и циклах, потом в отдельных рассказах) этот прием конденсируется. Читатель теряется в водовороте событий, объяснения не успевают за действиями, выход за предел становится возможным. Подобное происходит и в «саспенсе», и в «хорроре». Достаточно вспомнить роман «Кенигсмарк, или Ужас в Богемии» (1801/1803)²: огромный паук, волк-оборотень, призрак, истекающий кровью – далеко не полный перечень необъяснимого. На сцене подобная последовательность ужасов воплотилась в романтической драме: у Коцебу, Грильпарцера, Клингеманна. Если обратиться к языковым приемам, то «Мельмот-скиталец» Мэтьюрина даст нам практически полный словарь всех приемов ранней готики, но текст этого словаря выстроен уже в новой, «радикальной» знаковой системе. Экстравагантное возбужденное воображение само рождает новый язык, он непривычен, он шокирует и ужасает – ханжеские приличия отбрасываются в сторону, вместе с объяснениями, которые могут сохраняться в качестве разве что рудиментарного дополнения к романтической образной системе.

¹ Ibid. P. 78.

² Данный роман, приписанный в некоторых изданиях М. Г. Льюису, был написан Дж. Г. Спратом (<http://www.worldcat.org/identities/viaf-199293359/>). Благодарю за это указание С. А. Антонова.

В мире снов «страшное» и «странное» взаимосвязаны – недаром романтики воспользовались «реальностью сновидений» для своих экскурсов в мир ужасного. При этом в одном из ключевых сновидческих текстов – «Ватек» У. Бекфорда – «совсем нет мистики, которая необходима, если строго подходить к литературе о сверхъестественном; и его повествование в общем-то отличают романские твердость и ясность, мешающие по-настоящему паническому ужасу»¹. Сон – это реальность; погружаясь в него, мы не утрачиваем логику, а обретаем иную, которая наяву может казаться странной и пугающей, но тем не менее остается непререкаемой и организует все видение мира. Нездешний мир обретает окончательную, почти математическую ясность в текстах авторов логичных и «земных». У. Годвин «описывает призраков так же обстоятельно, как, положим, дома и улицы. Не наделенный избытком воображения, он ничего не оставляет на волю воображения читателя»². Вторжение иного мира в произведениях В. Скотта столь же строго мотивировано, и место «страшного» весьма ограничено – в уголке огромной сцены; достаточно вспомнить о том месте, которое пугающие рассказы занимают в сюжетных построениях шотландского романиста.

Очарование литературного ужаса в произведениях Т. Мура и П. Б. Шелли неоднократно становилось объектом литературоведческого анализа³. Следы такого, сугубо рационалистического отношения к ужасному мы обнаруживаем и у М. Шелли. Однако «Франкенштейн» предлагает нам необычный опыт воссоздания двойных стандартов: «Монстр желает добра, стремится к нему, но, в силу обстоятельств своего ненормального существования, приносит всем зло. Сама природа его мешает исполнению предназначения. Монстр гораздо более реален, нежели бледные фигуры, с которыми он сталкивается». И автор указывает, каким образом «странное» становится «страшным»: М. Шелли «любит фантастическое, но также боится его. Она надежна здравым смыслом... и не решается удаляться от ре-

¹ *Лавкрафт Г. Ф.* Указ. соч. С. 431.

² *Birkhead E.* Op. cit. P. 128.

³ См., напр.: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* / Ed. by Jerrold E. Hogle. New York, 2002.

ального мира»¹. Именно это смешение традиционной системы ценностей и чего-то нового, чужого и чуждого позволяет превратить «мольбу о человеческой симпатии» в один из самых пугающих сюжетов в истории мировой литературы – роман М. Шелли. Мы боимся не столько неведомого, сколько своего страха. Дальше можно выстраивать психоаналитические объяснения.

Но я предпочту иное – обратиться к постепенной коммерциализации страшного, к превращению сложной модели в трафарет. Для истории ужасного эта коммерциализация дискурса очень важна – процесс неоднократно повторялся и, видимо, еще повторится. В начале XIX в. эта эксплуатация страха связана с жанровыми ориентирами: рассказ и повесть постепенно превращаются в роман, который не только пугает, но и приносит доход. У. Х. Эйнсворт использует самые экстравагантные приемы, чтобы удерживать внимание читателей и сохранить ощущение ужасного, – весь арсенал подземного царства в «Роквуде» и «Ланкаширских ведьмах» пущен в ход. Сюжеты слишком сложны и перенасыщены деталями, читатель неминуемо отвлекается, ужасов становится слишком много, и они уже не пугают, а удивляют. Путь готического романа неизбежно ведет вниз. В «романе ужасов» либо преобладает бессмысленное действие, либо торжествует сухая эрудиция. Он недостаточно странен, чтобы быть страшным, в нем слишком мало внимания уделяется ситуации предела, чтобы читатель к этому пределу приблизился. Рационализация ужасного в книгах Э. Бульвер-Литтона ведет к созданию «благородного ужаса», где рафинированные герои и серьезные идеи заставляют позабыть о самой возможности непосредственного эмоционального воздействия. Обстоятельно описанный «врил» из романа «Грядущая раса», может быть, очень интересен – но не страшен; а старомодные, даже вульгарные призраки отчего-то были страшны.

Массовая новеллистическая продукция позволяет создать настоящие каталоги пугающих явлений. Вот подзаголовок одного из сборников ужасных историй 1860-х гг.: «Призрачные старухи и стучащие духи, летающие отруб-

¹ *Birkhead E.* Op. cit. P. 141.

ленные руки, одноногие эмпузы, леди, становящиеся все выше и выше, ужасные глаза, глядящие из замочных скважин, отрезанные головы, кричащие статуи, шокирующие аномалии природы, которые сводят людей с ума»¹. Можно ли относиться к таким перечням серьезно? Где кончается страшное и начинается смешное? Границу очень легко пересечь, как подсказывает нижеследующий стишок, оригинал которого приведен в книге Биркхэд:

Роман теперь довольно прост:
Есть старый замок, жуткий мост,
Далекий вой, свет, коридор,
Есть призрак в белом, темный двор.
И ужас здесь сковал крестьян...
Да, вот такой теперь роман².

Другой вариант коммерциализации ужасного оказался более долговечным и продуктивным. «Истории ужаса» находят себе место в журналах. «Блэквудс мэгезин» в особенности прославился постоянными публикациями страшных рассказов, которые не успевали надоесть читателю и в то же время постоянно напоминали об уязвимых зонах в рациональной «системе мира». Лучшие тексты перепечатывались в антологиях, многие были представлены в качестве реальных историй. Установка на «правдивость» и «безыскусность» изложения соответствовала требованиям аудитории; рассказы были убедительны и страшны – это уже произошло с кем-то; это может случиться и с тобой... И поэтому «естественные» ужасы так же эффективны, как и сверхъестественные, неодолимой границы между ними уже не обнаруживается.

Конечно, «ужасное» открыто для новых средств выражения. Научные открытия кажутся странными и пугающими, практически каждое позволяет щекотать нервы, практически каждое в определенный момент оказывается на грани рационального. Готическая машинерия заменяется новыми аксессуарами без серьезных изменений. Аэропланы и телефоны ничуть не менее страшны, чем разрушенные аб-

¹ Цит. по: Ibid. P. 150.

² Ibid. P. 152.

батства и блуждающие огни. Ужасное смешивается со все новыми и новыми мотивами. Но тем не менее магистральная линия в развитии этой категории в середине XIX столетия еще прослеживается.

Точность описания позволяет подчеркнуть странность, двусмысленность происходящего – и мурашки ползут по коже от самых, казалось бы, обыденных действий. Если в книгах Ч. Б. Брауна состояние персонажей мотивирует явление ужасного, то у Н. Готорна «злодейский умысел» настолько хорошо продуман, что вполне естественные действия кажутся проявлением потусторонних сил. Это обнаружение «страшного» позволяет создать подходящие условия для вторжения ужасов незримого мира в существование обычных людей. А вот Э. А. По изображает не столько «мрачное», сколько «необычное», не столько «страшное», сколько «странное». Драматический инстинкт позволяет ему избегать пафоса, он пользуется уже готовыми инструментами, а не изобретает новые. Именно эта способность оживлять уже отработанные модели привлекла к По многих читателей, а позднее и авторов. Едва ли наберется много сочинителей из дешевых журналов, работавших под влиянием Готорна, а вот влияние По признавали очень многие, вспомним хотя бы Лавкрафта:

По ясно видел, что всякая жизнь и мысль одинаково подходят в качестве объекта для художника, а так как, в силу своего характера, он тянулся к странному и мрачному, то и решил стать интерпретатором этих могучих чувств и частых событий, которые сопровождаются болью, а не удовольствием, уничтожением, а не расцветом жизни, ужасом, а не покоем и которые в основе своей враждебны или безразличны к вкусам и известным традиционным чувствам человечества¹.

Эдгар По заложил и ту систему отношений жанра ужасов со смежными жанрами, которую массовая литература использовала в дальнейшем:

¹ Лавкрафт Г. Ф. Указ. соч. С. 447.

Логические и рационалистические рассказы, предвестники современных детективных историй, не имеют отношения к литературе ужаса, тогда как другие рассказы, возможно, написанные под влиянием Гофмана, экстравагантны и располагаются на границе гротеска. Третья группа имеет дело с ненормальной психикой и мономанией, описанными так, что они вызывают ужас, но не сверхъестественный ужас. И наконец, остались рассказы, которые представляют литературу сверхъестественного ужаса в ее самом чистом виде...¹

Конечно, существуют и пограничные случаи, например, тексты, в которых ужасы реальной жизни автора обретают адекватное воплощение. Лавкрафт приводил в качестве примера подобных сочинений поздние рассказы Ги де Мопассана, «скорее болезненные плоды реалистического ума в патологическом состоянии, чем продукты здорового воображения, естественно расположенного к фантазиям и восприятию нормальных иллюзий неведомого мира»². Многие рассказы Э. Доусона и Г. Г. Эверса также выходят за рамки литературы ужасов – перед нами *conte cruel*, изображение жестокости и помрачения рассудка; позднее мы увидим развитие этой традиции в журнальных «*weird menace stories*»³. Простое, даже схематичное описание событий для литературы ужасов практически недостижимо – ему недостает «странности», не хватает «выхода за рамки». Только удивительное мастерство А. Бирса доказывает обратное. Однако Бирс (не биографией, а творчеством) принадлежит уже следующей литературной эпохе, эпохе рубежа веков,

¹ Там же. С. 448.

² Там же. С. 449.

³ Рассказы о «странной угрозе» в журналах 1930–1950-х гг. связаны с традиционным мотивом «дева в беде», но содержат существенное искажение восприятия: угроза сохраняется на протяжении всего произведения, ужасные пытки становятся чем-то естественным и ожидаемым. Достаточно взглянуть на журнальные обложки, чтобы убедиться в притягательности такого рода сюжетов для массовой аудитории. Классиком этого поджанра стал Хью Б. Кэйв, за десять лет сочинивший не менее 800 подобных историй.

когда тенденции, обозначенные По, развиваются достаточно оригинально.

Можно обозначить разные линии развития и эксплуатации ужаса в литературе, особенно в конце XIX и первой половине XX в. Здесь мы сталкиваемся с преодолением усталости восприятия. Складывается целая система представлений о том, как возбудить интерес к «страшному». И на смену более-менее четкой дискурсивной последовательности приходит вариативная система.

Нет никаких сомнений, что коммерциализация «ужасных историй» продолжается. Она, по существу, сводится к эксплуатации двух ключевых схем: секс и смерть. Здесь пограничные состояния наиболее очевидны, а возможности их описания наиболее притягательны. Классический пример подобного коммерческого подхода – «Похититель трупов» Р. Л. Стивенсона. Как известно, получив в «Стрэнд» заказ на «страшную историю», он принес в редакцию то, что казалось наиболее ужасным ему самому: рассказ о пересечении нравственной границы – «Маркхейм». Но коммерческий потенциал такой истории был неочевиден, и редактор потребовал сочинения, от которого «кровь застынет в жилах». И тогда Стивенсон предложил журналу историю о границах между живым и мертвым, основанную на деле Бёрка и Хейра. Дальнейшее – рекламная кампания, судебные разбирательства, успех – уже история.

Секс и смерть оказываются в подтексте вроде бы вполне «подцензурных» рассказов. Наиболее интересен поиск сексуального подтекста в архетипических историях — например, в «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда». Со временем тайное становится явным – массовая культура осваивает те коммерческие потенции, которые заложены в классических ужасных историях. Достаточно вспомнить эротические комиксы Г. Крепакса по мотивам повестей Р. Л. Стивенсона или Дж. Ш. Ле Фаню. Конечно, истории о вампирах, о сверхъестественной неодолимой страсти в наибольшей степени эротизируются. Коммерческий их успех понятен, как понятно и подчиненное положение этих историй в журналах начала XX в.: публика требует более откровенных развлечений и более примитивных драм. Итогом становится жанр, объединяющий темы секса и смерти в беспроегрешном сочетании — weird menage

story. Естественно, здесь не может идти и речи о характерах, портретах и деталях — в искаженном мире этих историй подобные ценности «большой литературы» не имеют значения. Бесконечная пытка ожиданием смерти оказывается страшнее самой смерти, невероятное не удивляет, а лишь заставляет вздрагивать. А когда начинаются собственно пытки — ожидание конца всячески продлевается. В общем, можно не развивать эротические аналогии — и так понятна причина популярности подобных рассказов. Граница между эротикой (и даже порнографией) и ужасами в коммерческой литературе весьма условна, как свидетельствует опыт Энн Райс, которая практически одновременно сочинила «Интервью с вампиром» и «Спящую Красавицу», ставшие в равной степени популярными. Писатель, рассчитывающий свои шаги на литературном рынке, аккуратно использует все рычаги, которые помогают контролировать читательские реакции.

Но история ужасов существует не только ради денег — даже в журнальной реальности Америки первой половины XX столетия. Страх перед новым в эпоху прогресса — один из очень важных стимулов. Литература задействует все новые и новые схемы, прежде всего идеологические. Мы можем сталкиваться с необычным и пугающим, исследуя новые пространства (море у У. Х. Ходжсона, Восток у А. Абдуллы), но исследование может уводить и в плоскость нематериальную. Разумеется, оборотной стороной «страха перед новым» становится «страх перед привычным». Традиционные схемы в журналах эксплуатируются подчас весьма плодотворно: в небольшом рассказе могут быть сосредоточены все ключевые элементы, к примеру, сюжета о вампирах — и старый дом, и склеп, и легенды, и семейная история, и методы борьбы с кровососами, и неизбежный финал... Но традиционные рассказы становятся все более экзотичными и потому страха не вызывают (вампиры — не часть повседневного опыта, а литературный аксессуар, не страшное, а скорее причудливое).

В наименьшей мере концепции «страшного» очевидны в тех случаях, когда в журнальных текстах реализуется, по существу, барочная эстетика. Кажется, задача писателя — нагромоздить как можно больше необычного, дабы затронуть не одну, так другую струну в душе отзывчивого чита-

теля. Но здесь присутствует очень важный элемент нарушения модели: жизнь в цивилизованном обществе регламентирована целой системой норм и принципов, избыточное не поощряется, оно выходит за пределы опыта – и становится пугающим. Читатель, сталкивающийся со все новыми и новыми элементами прихотливой конструкции, начинает испытывать тревогу: необычного становится слишком много, чтобы сохранять спокойствие.

Интереснейший поворот в истории «рассказов ужаса» связан с эксплуатацией страха перед чуждым. Долгое время все ограничивалось опасностями вторжения иных национальных, политических, социальных групп – ярчайшие образцы этого обнаруживаются в романах начала XX в. о «желтой угрозе», у С. Ромера или М. Ф. Шила. Однако вскоре от проявлений ксенофобии по отношению к явлениям нашего мира мы обращаемся к более существенному источнику ужасного: к непознаваемым законам Вселенной, отличным от того, что якобы известно нам. Тут мы приходим к выводу, что за «ужасом» должна стоять концепция ужасной внешней силы, непознаваемой и непобедимой. С этой идеей играть (пока только играть!) начинают в начале XX в., прежде всего лорд Дансени. В его ранних сочинениях важна не музыка прозы как таковая, а космогония и космология странного и чуждого мира, над которым приподнимается завеса, открывая краешек (но только ничтожный фрагмент!) чего-то ужасного. Дансени остановился во время войны; к 1916 г. он утратил иллюзии насчет внешнего зла и стал создавать совершенно иные эффекты. Ниспровержение традиционных систем ценностей в романах 1930-х гг. отчасти может интерпретироваться как сатира, но встреча с иной силой, решения которой непредсказуемы и непостижимы, всегда пугает. А эта встреча, как показывает Дансени, неизбежна.

Обращаясь к той линии, которая связана с «как бы реалистическими» повествованиями о необычайных событиях, мы попадаем в такую сферу, которую трудно охарактеризовать или даже отграничить. С одной стороны, есть биографические подробности, есть некоторые стилистические излишества. И есть фундаментальное подозрение: реальность изображена как она есть, просто мы не можем охватить своим зрением всего ее богатства. Такой паранои-

дальний эффект может быть достигнут и в малой, и в крупной форме, но требует строгой дозировки стиливых средств. А. Мэйчен добился удивительного эффекта в таких произведениях, как «Великий бог Пан» и «Белые люди», используя прием повествования от первого лица. Герметическая традиция позволяет автору дистанцироваться от описываемых событий, найти опору в том мире, который очень далек от повседневного. При этом за пределами одной опорной точки все скрывается в бездне неопределенности; мы не можем постигнуть высших и чуждых нам законов. Эту непостижимость подметил и Виктор Пелевин, один из первых переводчиков Мейчена на русский¹. Мы можем увидеть волшебство, как в рассказах Дж. Бьючена, но «своим» для нас оно стать не может. И это сплетение миров порождает не смущение, а ужас, с которым упомянутые писатели справлялись каждый по-своему.

Вторая мировая война положила предел существованию «странных историй», сложился новый образ мироздания, в котором между «странным» и «страшным» возникла непреодолимая граница. В 1954 г. закрылся не просто журнал «Weird Tales» – подошла к концу целая эпоха палп-фикшн, одним из символов которой и было это издание. Эскапистский эффект страшных историй исчез; реальность становилась все страннее, а литература ужасов из массового чтения превратилась в специализированную рыночную отрасль.

И здесь мы подступаем к особой роли Лавкрафта – и как создателя литературы ужасов, и как ее историка. Легко, ограничиваясь собственными высказываниями писателя, объяснить его влияние на весь западный «хоррор». По мнению Лавкрафта, в литературе сверхъестественного ужаса «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»². За это Лавкрафт и

¹ См. его переводы в кн.: *Макен А. Великий бог Пан*. М., 1993.

² *Лавкрафт Г. Ф.* Указ. соч. С. 471.

любил Ходжсона и Мэйчена. За это любят и самого Лавкрафта, у которого защиты нет, бездна разверзлась, и Ктулху ждет. Перед нами — воплощение ужасного, тот дискурс, который решительно отвергает все инородные по отношению к нему элементы. Фантастические гипотезы, присутствующие в рассказах писателя, не имеют отношения к науке. Положим, «Сияние извне» может быть воспринято как фантастика про ядовитый метеорит, но в контексте творчества писателя это как раз вторжение иных, неведомых закономерностей в наш мир. И мы обнаружим немало последователей Лавкрафта (от А. Дерлета до М. У. Уэллмана), принявших эти законы всерьез, попытавшихся их скорректировать и приспособить для жанровых нужд.

Обозначая — без претензий на полноту — основные направления развития дискурсов ужасного, можно сказать, что после разрушения рынка палп-фикшн приходит время размывания жанровых границ — между хоррором и саспенсом (С. Кинг), хоррором и фантастикой (Д. Кунц), хоррором и «низкой фэнтези» (Ч. Де Линт). Истории о «странной угрозе» сменяются физиологическим ужасом в книгах Р. Лэймона, Э. Ли и многих других.

Но сохраняется и значение «литературы ужасов» в обозначении ограниченности «реального опыта». В модернистской прозе это особенно очевидно. Модернизм озабочен знанием и его пределами — как раз тем, что составляет основу концепции ужасного; постмодернизм интересуется в первую очередь бытием как таковым. В этой ситуации запредельное не актуализируется. Ужас становится условным, фантастика оказывается более важным «двойником» в мире бесконечного опыта. Впрочем, это лишь одна из гипотез — более того, гипотеза, уводящая нас в другую эпоху, далеко от замечательных десятилетий, когда «истории ужасов» достигли своего расцвета.

Намеченные дискурсивные практики еще не исчерпали себя. Может, привыкших ко всему постмодернистов все же удастся напугать. А нет — тогда можно просто задуматься о том, как развивалось представление об ужасном, как от ужасов «предела» литература обратилась к ужасам запредельного, какие механизмы при этом были запущены. Возможно, мы еще вернемся к этой теме...



**«УЖАСНОЕ»
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ**

М. Ю. Перзек (*Кировоград, Украина*)

**ОБРАЗЫ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ
КОЛЫБЕЛЬНЫХ ПЕСЕН
В ДИСКУРСИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ «ХОРРОРА»**

Страх — одно из сильнейших и парадоксальнейших чувств, присущих человеку. По силе выражения и многообразию содержания он может соперничать разве что с любовью. Если, как предлагают психологи, расположить по шкале интенсивности переживания все возможные формы страха от легкого опасения до панического аффекта, то где-то ближе к концу шкалы и будет находиться неизменно притягательный для нас «ужас», от которого замирает сердце, стынет кровь в жилах и холодеют кончики пальцев. Видимо, потребность вновь и вновь переживать сладкую отраву этого чувства и породила жанр «хоррор».

Не вдаваясь в тонкости спора об определении и классификации жанра «хоррор», отметим только, что в большинстве исследований, посвященных разработке этих вопросов, в качестве точки отсчета обосновываются его фольклорные истоки. Так как даже беглый анализ стандартных моделей построения произведений в стиле «хоррор» наглядно демонстрирует активное проникновение в сферу литературного сознания персонажей (а также персонажеобразующих характеристик, функций и мотивов) средней и низовой мифологии. Это всевозможные оборотни, вампиры, русалки, водяные, лешие, кикиморы, черти и прочая нежить, широко представленная жанрами сказочной и не-сказочной прозы.

Традиционным адресатом фольклорной коммуникации, целью которой является трансляция демонологических рассказов, быличек, бывальщин, страшных сказок и легенд, считаются взрослые (юношество, подростки, дети старшего и среднего возраста). Однако, внимательное изучение устного народного творчества позволяет с уверенностью сказать, что образы «хоррора» возникают и на более ранней стадии передачи социального и духовного опыта, в текстах, которые по назначению и характеру бытования

условно объединяются термином «детский фольклор». Абсолютное большинство исследователей-фольклористов единодушны в том, что изначальная форма, созданная взрослыми для детей, это колыбельная песня. Именно колыбельная песня первой встречала новорожденного, убаюкивала его, успокаивала и облегчала процесс адаптации в новом для него мире. Но при этом, уже в текстах колыбельных мы встречаем первые упоминания о персонажах, которые откровенно угрожают младенцу наказанием, похищением, а то и смертью. Всевозможные «бабайки» и «буки», которыми нерадивые няньки стращают непослушных детей, родом отсюда — из так называемой «материнской поэзии пестования».

Исходя из того, что одним из важнейших признаков фольклора является его функциональность, совершенно закономерно возникает вопрос: в чем же смысл откровенного устрашения? Или, иными словами, зачем образы «хоррора» в колыбельных песнях?

Предлагаем свою версию ответа на этот вопрос.

По результатам углубленного изучения текстов восточнославянского детского фольклора можно заключить, что материнские колыбельные, наряду с социализацией, в максимально доступной младенческому возрасту форме создавали определенную схему мирового пространства; вводили ребенка в систему традиционных мифологических образов и мировоззренческих принципов; способствовали его приобщению к этнокультурной концепции мироустройства, которая, служа опорой для построения индивидуальной картины мира, одновременно объединяла носителей данной миромодели как культурную общность.

Упорядочение, организация и структурирование мифологического пространства, как правило, начинается с определения некоего центрального образа, сакрального центра, вокруг которого выстраивается модель мира. В мифопоэтической традиции таким сакральным центром является Мировое дерево¹, в колыбельных песнях исходной точ-

¹ См.: *Топоров В. Н.* Древо мировое // *Мифы народов мира.* М., 1991. Т. 1. С. 398–406.

кой отсчета становится местонахождение ребенка — колыбель, люлька, зыбка, колыбка, колыска¹.

После определения центра, дальнейшее описание базовых параметров мироздания производится посредством смысловых противопоставлений. По мнению авторитетных исследователей, в общеславянском масштабе мир в целом «описывался системой основных содержательных двоичных противопоставлений (бинарных оппозиций), определявших пространственные, временные, социальные и т. п. характеристики. Дуалистический принцип противостояния <...> реализовывался иногда в мифологических персонажах, наделенных положительными или отрицательными функциями, или в персонифицированных членах оппозиций»².

В число важнейших семиотических оппозиций входят оппозиции «внутренний—внешний» и «свой—чужой». Основной смысл этих противопоставлений — обозначение внутреннего, защищенного, безопасного для человека пространства. Формально эти две оппозиции объединяются через дом, который понимается как соответствие миру человека.³ Тот же принцип членения горизонтального пространства мы наблюдаем и в текстах колыбельных песен. Центром повествования здесь является младенец, лежащий в своей колыбели, а окружающий мир его описывается через противопоставление безопасного внутреннего и опасного внешнего пространства, маркерами которого становятся персонажи материнской песни.

Персонажный набор колыбельной поэзии довольно узок — это сам ребенок, члены его семьи, домашние и дикие животные и птицы, мифологические и мифологизированные персонажи. Согласно существующим коллективным

¹ Более подробный сравнительный анализ локуса колыбели с мифологическим архетипом Вселенского древа см.: *Перзекс М. Ю.* Мифологическая картина мира в народных колыбельных песнях // *Збірник наукових праць*. Вип. 4. Луганськ, 2004. Ч. 1. С.189–201.

² *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Славянская мифология // *Мифы народов мира*. М., 1991. Т. 2. С. 450–456.

³ *Цивьян Т. В.* Мифологическое программирование повседневной жизни // *Этнические стереотипы поведения*. Л., 1985. С. 163.

представлениям, каждый образ колыбельной поэзии вписывался в систему традиционных бинарных оппозиций, неся соответствующую оценочную нагрузку. Так максимально приближены к младенцу были Сон, Дрема, Угомон, Успокой. Усыпляя и убаюкивая ребенка, эти мифологизированные персонажи отвечали за создание атмосферы покоя, тепла и защищенности домашнего мира и обозначали безопасное («внутреннее») пространство в левой части оппозиции «свой—чужой».

Правая часть оппозиции (враждебное человеку «внешнее» пространство) была представлена такими мифологизированными персонажами как Бабай, Мамай, дедко Бадай, старик Харьбай, Бука. Не вдаваясь в многоаспектный спор о происхождении и природе этих образов, отметим только, что они обитали за окном, за порогом, под сараем (т. е. во внешнем пространстве), где подстерегали непослушного, плачущего малыша, чтобы унести его из дома. Хотя ни в одном из исследованных текстов угроза не осуществлялась и этими персонажами только пугали капризных детей, сама возможность похищения ребенка жестко фиксировала границы обжитой ойкумены и принятые здесь нормы поведения¹.

Интересно, что сходные функции в славянском фольклоре выполняет еще один персонифицированный мифологический персонаж — Мороз. В отличие от западноевропейского Санта-Клауса, приносящего детям подарки, восточнославянский Мороз (Морозко, Трескун, Студенец), повелитель зимних морозов и вьюг, связан с культом предков и смертью. Он постоянно воюет с весной и олицетворяет оппозицию «тепло—холод», «жизнь—смерть»². В немногочис-

¹ Впрочем, угроза похищения не была столь уж беспочвенной. Известно, что в рамках обрядов лечебной магии больного младенца действительно отдавали старикам «в мешок», продавали цыганам, выметали с мусором или даже символически хоронили. Смысл этих действий заключался в том, что болезни, приставшие к дитяти, должны были остаться за порогом, а в дом возвращался как бы другой ребенок — в новой рубашечке, с новым именем и совершенно здоровый.

² Подробнее об этом см.: *Иванов В. В., Топоров В. Н. Мороз // Мифы народов мира. М., 1991. Т. 2. С. 176.*

ленном ряду колыбельных текстов с привлечением этого персонажа он, по контрасту теплого дома и холодной улицы (двора), также подчеркивает опасность, связанную с угрозами «внешнего» мира: «А мороз не уходит, / Еще вьюгу зовет, / А вьюга идет, / Жалобнёшенько поет, / Мороз ходит под окном, / И стучит ставешком, / Больно холодно, больно ветрено...»¹

По мере развития младенца происходит постепенное расширение границ социальной ойкумены, и в колыбельных появляются новые персонажи — домашние животные, населяющие двор, сад и огород. Это козы с козлятами, овцы с ягнятами, курочки с цыплятами, кот, кошка, котята, собачка, мышка, заюшка². Помимо бытописательной функции, домашние животные маркируют признак безопасности пространства, поскольку за границей двора (сада, огорода) начинается мир безусловно вредоносный для ребенка. В колыбельных песнях это лес — темный, дремучий.

В дуалистических мифологических системах противопоставление «селение—лес» является одним из устойчивых вариантов оппозиции «внутренний—внешний». Лес — место пребывания враждебных человеку сил, через него проходит путь, ведущий в загробный мир, разнообразные лесные обитатели несут человеку смерть³. Лес опасен для младенца, как с точки зрения здравого смысла, так и с позиций мифологических верований⁴.

В народных колыбельных олицетворением мотивного комплекса «лес» (правой части оппозиции) является волк. В образе волка одновременно сочетаются черты реального

¹ Мельников М. Н. Русский детский фольклор. М., 1987. С. 156.

² Зайка (заюшка, зайныка), формально относясь к диким животным, в колыбельных фигурирует как животное безопасное, в следствие чего этот персонаж также причислен к обитателям домашнего пространства (заюшки обитают в саду и в огороде).

³ Иванов В. В., Топоров В. Н. Указ. соч. С. 452.

⁴ Интересно, что для героев постарше лес уже не столь «страшен». Сила, смелость, хитрость, ум, знание заветных слов, обладание волшебными предметами позволяют найти общий язык с его обитателями, преодолеть все препятствия, с честью выдержать испытания, — о чем подробно рассказывают сказки.

животного и мифологического персонажа, так как повадки зверя, переданные скупой, но емкой (ухватит, укусит, унесет, зароет, съест) описывают не реальную, а infernalную опасность. После типичного зачина «Придет серенький волчок и ухватит за бочок» волк уносит младенца в лес на верную смерть. В архаичных текстах об этом говорится весьма однозначно: «И утащит во лесок, / Под ракитовый кусток <...> Да зароет во песок...»; «И положит под кусток, / Будет ямочку копать, / Туда (имя) зарывать...»; «Унесет в черный лес, / И тут же (имя) съест...». Отметим, что в тех же клишированных выражениях описывается место предполагаемого захоронения и в колыбельных песнях, призывающих смерть к младенцу, с той лишь разницей, что все действия (кроме поедания ребенка) вместо волка выполняют члены семьи. Они обещают и под кусток снести, и похоронить, и проведать летом: «Как по ягоды пойдем, / К тебе, дитяtko, зайдем»¹. В некоторых образцах аналогичных колыбельных текстов ребенка вместо волка подстерегают Яга или медведь.

Вообще, помимо волка в лесу обитает множество антропоморфных персонажей, также имеющих прямое отношение к колыбельному «хоррору». Прежде всего, это образы колыбельных песен, представляющих собой заговорно-заклинательные тексты. Веря в силу магического слова, матери старались с его помощью защитить младенца от бессонницы, болезней, злых сил и даже смерти. В силу закономерностей мифологического мышления, Бессонье представлялось нашим предкам женской демонической особью, нападающей по ночам на маленьких детей, Лихо — страшной одноглазой бабой ростом выше деревьев и т. д. Вот матери и пытались отвести их от младенца путем настойчивых пожеланий отправиться подальше в лес, где им самое место: «...Отойди да отвались, / В темном лесе заблуд-

¹ Колыбельные песни этой группы рассматриваются нами в отдельной статье, см.: *Перзекe М. Ю.* Магическая защита младенца в мифологических образах восточнославянских народных колыбельных // *Культура народов Причерноморья: Научный журнал.* ТНУ им. В. И. Вернадского. 2006, № 84. С. 54–57.

дись...»¹; или же перенести их негативное воздействие на другое существо — кота или курицу (прием, который широко использовался в знахарских обрядах катартического типа): «Ой на кота воркота, / На дитину дрімота, / Ой на кота все лихо, / Ти, дитино, спи тихо!»². Функцию маркирования безопасного и враждебного пространства (аналогичную домашним и лесным животным) выполняют в колыбельных песнях и диаметрально противоположные образы птиц. Это голубь и сокол (коршун). Голубь как птица мирная и безобидная допускается к самой колыбели: «Люли-люли-люлюшки, / Прилетели гулюшки, / Сели гули на кровать, / Стали гули ворковать...». Сокол (аналог волка) — птица хищная, грозная. Как волк в лес, так сокол может унести младенца «за сині гори».

Возвращаясь к образу волка, отметим, что среди функций этого персонажа присутствовало и обозначение угрозы, исходящей от края: «Баю-баюшки-баю, / Не ложися на краю, / Придет серенький волчок, / Он ухватит за бочок...»; «С краю скатишься, / Мамки хватишься, / Придет серенький волчок, / Вкусит (имя) за бочок...»; «Сірий вовк прийде, / Тебе з краю унесе...». Понятие «край» в колыбельных очень емкое. Поскольку люлька с младенцем обычно находилась на возвышении, то ребенку было куда падать, и пересечение края имело совершенно реальные последствия — падение, страх, увечье, боль... Переживание подобных эмоций становилось для ребенка надежным закреплением семантики «края» как границы двух разных миров, один из которых считался враждебным для человека. Приближение к «краю» было опасно для малыша, как с объективной, так и с сакральной точки зрения, поэтому колыбельная песня заботливо предостерегала младенца от преждевременных попыток его пересечения.

Суммируя сказанное, можно констатировать, что такие персонажи колыбельных песен как Бабай, Бука, Мороз, волк, сокол (коршун), угрожающие дитяти похищением и смертью и репрезентирующие враждебные человеку обра-

¹ От прибаутки до былины: (Русский фольклор) / Сост. и примеч. В. Аникина. М., 1991. С. 12.

² Дитячий фольклор / Упоряд. і передмов. Г. В. Довженок. Киев, 1986. С. 19.

зы пространства (лес, «край») вполне соответствовали основным стилистическим категориям жанра «хоррор». Хотя в отличие от «литературы ужасов», их функции никогда не сводились только к запугиванию. Являясь частью базовых бинарных оппозиций, они служили маркерами чужого, опасного мира, способствуя усвоению младенцем традиционных пространственных представлений, становились опорой для построения индивидуальной картины мира в рамках этнокультурной концепции мироустройства.

Следует также заметить, что присутствие элементов «хоррора» в детском фольклоре не ограничивается материалом колыбельных песен. В качестве примера для подтверждения этой мысли обратимся к другому виду малых жанров в детском фольклоре — закличкам. Заклички-приговорки представляют собой поэтическое обращение к различным природным явлениям, флоре, фауне, и являются одним из способов непосредственного общения ребенка с окружающим миром¹. Восходя к метеорологической и промысловой магии, заговорные формулы постепенно обособились от обряда, и перешли в детскую субкультуру, трансформировавшись в песенки-обращения к дождю, ветру, кукушке и божьей коровке. Кроме призывов к дождю, солнцу, радуге, животным, птицам, насекомым и растениям, существовали обращения к лесным и водяным духам, более наглядно демонстрирующие исконную принадлежность закличек к фольклорному «хоррору».

Так, по наблюдениям Г. Довженок, в некоторых регионах Украины маленькие дети, чтобы обезопасить себя во время купания в реке, входя в воду, приговаривали: «Чортот, чортот, / Не ламай кісток. / Ти з води, а я в воду!». Если дети купались в четверг на Троицкой неделе, когда мавки празднуют свою Пасху, то чтобы не стать их добычей, полагалось приговаривать: «Мавко, мавко, / На тобі полинь, / А мене покинь». И уж совсем жутко звучал ответ мавки: «Як би в тебе не трава, / Я би тебе ха-ва-ва...»²

¹ В отличие от поэзии пестования, где окружающий мир воспринимается через призму чужого (материнского) опыта.

² Довженок Г. В. Український дитячий фольклор (віршовані жанри). Киев, 1981. С. 155.

С уверенностью можно сказать, что аналогичные образы являются непременной составляющей и всех прочих жанров традиционного детского фольклора — календарной, обрядовой поэзии, загадок, считалок, и, конечно же, сказок, в особенности волшебных, так как в топосе «инога царства» элементы «хоррора» представлены наиболее ярко и разнообразно. (Достаточно вспомнить Змея Горыныча, Кощея Бессмертного, встающих из могилы родителей, черепа со светящимися глазами, забор из человеческих рук-ног вокруг жилища Яги, попытки зажарить героя на ужин и проч.). Поскольку каждый из названных жанров детского фольклора представляет собой определенный этап постижения картины мира, постольку можно предположить наличие того или иного количества мифологических реликтов, использованных детской фантазией в ходе образного моделирования реальности. Но это уже перспектива отдельного исследования.

И совершенно самостоятельного изучения требуют образы «хоррора» собственно детского творчества. Прежде всего, это персонажи «страшилок». Предварительные наблюдения позволяют сделать вывод о том, что все эти черные руки, гробы на колесиках, летающие по городу кровавые простыни, пляшущие балеринки и таинственные пятна, из которых ночью вылезают бандиты, наряду с константной маркировкой «чужого» пространства, обретают новую функцию — коллективного переживания «ужаса», а также пародирования и высмеивания базовых признаков «хоррора» с целью преодоления чувства страха.

Интересен тот факт, что в детской субкультуре даже существуют способы усиления ужаса во время рассказывания «страшных историй». Так например, в процессе повествования за спиной слушателей может передаваться виноградина со словами: «Это глаз мертвеца!», или резиновая перчатка, набитая песком, в качестве руки мертвеца. Получивший такой «привет» должен уметь сдерживать свои эмоции, в противном случае за ним надолго закрепится слава труса. Аналогичная практика «пуганий» применяется и при коллективном посещении детьми «страшных мест» — подвалов, чердаков, заброшенных зданий. Но это, повторим, перспектива отдельного исследования.

Возвращаясь к народным колыбельным песням, хотелось бы еще раз подчеркнуть, что встречающиеся в них «хоррор-приемы» органично вписывались в общую систему образов восточнославянского детского фольклора. И, наряду с прочими персонажами, способствовали введению ребенка в систему смысловых и пространственных координат, формированию жизненно необходимых ориентиров, приобщению к основным мировоззренческим принципам, поэтапному раскрытию картины мира.

Л. А. Ткачук (Санкт-Петербург)

«БЕЗЛИКИЕ» РИТУАЛЬНЫЕ МАСКИ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН: ОПЫТ ANTI-МИРА

Тенденция разделять время на «сакральное» и «профанное» глубоко архаична, она свойственна многим культурам. По замечанию Л. Н. Виноградовой, все славянские традиции предполагают деление времени на «чистое», то есть принадлежащее людям, и «нечистое», принадлежащее потусторонним силам. Эти воззрения зафиксированы в народном календаре¹. Две симметричные точки года, летнее и зимнее солнцестояние, в наибольшей степени связывают с активностью иномирного. Проводы «старого» солнца и рождение «нового» – этот ключевой момент годового цикла сопровождался многочисленными обрядами. Святки – это продолжительный по времени цикл обрядов, имевший ярко выраженное членение на две составляющих. На русском Севере первую неделю называли «святыми вечерами», а вторую – «страшными». Для сравнения приведем аналог названия святочного периода в традиции балканских славян. Это «враговы ночи», «погани вечера», «некрештены дани»². Таким образом, антиномия святого и страшного ритуально замыкается в единое целое.

О функциях и назначениях святочных обрядов написано много. Мы лишь назовем некоторые теории. Это и возможность социальной регуляции, контроль коллектива над индивидом (И. А. Морозов, И. С. Слепцова), и своего рода психотерапия (А. К. Байбурин). Здесь ритуал интерпретируется как единственно возможный способ пережить критические жизненные ситуации. В. Я. Пропп и его последователи рассматривали ритуал в генетической связи с аграрным культом. Кроме того, святочные обряды можно отнести и к категории так называемых «обрядов бунта», ритуализированного нарушения запретов.

¹ Виноградова Л. Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования. М., 1982.

² Виноградова Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000.

Наиболее точно идея взаимопроникновения земного и загробного мира отражена в болгарском поверье о том, что в святочный период «поганных» дней земля похожа на решето. По замечанию К. Леви-Стросса, ритуал – это восстановление нарушенной симметрии, равновесия. Найти баланс между иномирным и земным, обеспечить взаимодействие двух базовых антиномий в контексте ритуала – именно в этом, на наш взгляд, состоит функция обрядов Святочного цикла.

Назовем компоненты «страшного» в данном обряде:

1. Наименование самих участников:

– окрутники, кудесники, кудесы (в значении «колдуны»);
– кулеши, пугалашки, шуликоны, нарядчики, фифанцы, хухольники («ближе не определяемая нечисть», по замечанию В. Я. Проппа)¹. Однако каждое из этих названий имеет свой прототип в народном демонологическом фольклоре. Так, например, шуликоны – это маленького роста остроголовые вредоносные духи, а кулеши – маленькие чертенята, появляющиеся на Рождество из воды).

2. Атрибуты инверсии, присущие участникам обряда:

– измененная дикция («говорить по-святошному» – говорить неестественно низким или высоким голосом, помещать в рот посторонние предметы, затрудняющие речь. Вариант акустического кода обряда – абсолютное молчание);

– измененная пластика (утрированная походка, хореографическое соответствие роли);

– нарушение табуированного в поведении (вызывающе эротизированный контекст традиционных святочных игр, обращение к миру демонического).

3. Ряженье – неотъемлемый компонент Святков. Варианты масок и личин многочисленны:

– зооморфные образы (коза, медведь, кобыла как наиболее архаичные);

– персонажи народной демонологии (русалки, лешие, черти, домовые и т.д.);

– этнически чужие (цыгане, евреи, китайцы и т.д.);

¹ Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. СПб., 1995.

– те, чье ремесло в народе считалось нечистым (пастухи, кузнецы).

На фоне этого многообразия мы можем выделить некоторую группу костюмов, не имеющих традиционных для народной культуры атрибутов страшного, таких, как, например, клыки, хвосты, рога и т. д. Эти ритуальные маски условно отнесены нами к категории «безликих». Их характерный признак – белый цвет, исполнители данных ролей окручивались во все изношенное, старое, рваное. «Мифологическое сознание превращает их в «пришельцев издалека», которым открыт и этот мир, и тот»¹. Подобные маски не несут признаков конкретного персонажа, но имеют ряд типичных черт. Это:

- лохмотья, шкуры, «антипод» обычной одежды;
- лицо всегда скрыто, что обеспечивает эффект неузнаваемости, «рас-человечивания» (лицо может быть перемотано марлей, измазано мукой или сажей);
- атрибуты «дальней дороги» (стоптанная обувь, дорожные посохи и сумки, специфическое содержание обрядовых песен).

В разных регионах в разное время «безликие» ритуальные маски приобретали различные атрибуты, функции и названия. Среди них можно выделить основные: «старики», «нищие», «покойник», «белая баба». Рассмотрим более подробно данные типы масок:

1. Старики

Костюм:

Помимо ветхой одежды и стоптанной обуви могли приклеивать или подвязывать на веревке к подбородку длинные бороды из шерсти или кудели. В некоторых областях костюм дополнялся «горбом», а в руки бралась увесистая палка – «бадог».

¹ *Ивлева Л. М.* Ряженный антими́р: (Пугалашки, кудеса, страшки) // *Бездна: «Я» на границе страха и абсурда.* СПб., 1992. С. 18–23.

Наиболее архаичным, по мнению И. А. Морозова и И. С. Слепцовой, является вепсский вариант костюма «старика» – чистые, не рваные одежды старинного кроя.

В более поздних вариантах обряда образ «старухи» трансформируется в «Бабу-Ягу».

Акустический и поведенческий код:

Молчание или пение «по-кудесьи». Например, в деревне Паршино Вологодского района ряженые старухи под глубокий горловой звук «о-о-о».

В деревне Пяжелка и Писунинская ряженые «стариками» и «нищими» говорили сдавленными горловыми голосами: просили сплясать с ними, дать закурить после долгой дороги, налить чаю.

Именно мотив долгой и сложной дороги, подробное описание «гор и мосточков», которые преодолели «непростые гости» (по выражению Л. Н. Виноградовой) на пути «сюда» является общим для ритуальных масок «стариков» и «нищих».

И те, и другие могли иметь привязанные на шею или пояс пару старых изношенных лаптей. Кроме того, обувь «стариков» и «нищих» была подчеркнута стара, изношена. Встречались варианты ношения обуви гипертрофированно большого размера, что мотивировалось «распухшими от дальней дороги ногами».

Здесь уместно будет вспомнить святочные обряды «кормления Мороза»: изредка, но вариант ряженья «морозом» (с теми же внешними атрибутами, что и у «стариков») все-таки встречается. И. С. Слепцова считает маску данной категории «эпифанией предка», что объясняет и функцию персонажей «стариков» и «нищих».

2. Покойник

Персонаж святочной игры, ее главное действующее лицо. Традиционно эта роль считалась одной из самых страшных – в некоторых деревнях ее исполнителя определял жребий. «Выход из роли» знаменовался купанием в проруби.

Костюм:

Весь он обсыпан мукой, одет в исподнюю мужскую одежду (рубаха и порты), лицо вымарано в тесте или саже. В деревне Пигилинская этого персонажа описывают так:

«голый, лицо в саже, на нем перья налеплены». Из рта могли торчать огромные зубы, вырезанные из репы или картофеля. Иногда в прорезь между зубами помещался уголек, «покойник» его раздувал, пуская изо рта дым и искры. Здесь очевидной кажется параллель с образом огнедышащего змея, приняв вид которого, покойный посещал своих тоскующих родственников.

Акустический и поведенческий код:

Наиболее распространенный сценарий – «покойного» заносят в избу, где проходит вечерка, что сопровождается ритуальным отпеванием, в корне отличным от традиционной панихиды, как бы вывернутой наизнанку. «Кадит» исполняющий роль попа не ладаном, а кусками сухого навоза. Отпевание представляет собой поток отборной брани. С «мертвым» прощаются. Его роль при этом пассивна (за исключением разве только раздувания уголька). В какой-то момент «покойник» покидает свое ложе и бросается по избе ловить девок. В поздних вариантах обряда мы встречаем варианты его миссии – «всех поймать, перецеловать», «мукой измазать». Однако архивы фольклорных экспедиций дают нам право предположить, что в своем раннем варианте обряд мог быть своего рода женской инициацией, представляющей из себя коитус с первопредком.

«В сценках, фиксировавшихся исследователями начиная с середины прошлого века, ритуальный брак или даже соитие с «покойником» как воплощением предка уже, как правило, заменяется игровым венчанием и женитьбой всех присутствующих парней и девушек, которое осуществляет персонаж, символизирующий предка»¹.

И. А. Морозов считает, что подобное «венчание под руководством умруна», как и ритуальная пляска «ожившего вдруг мертвеца» – это передача окружающим жизненной энергии, залог здоровья людей и животных и удачного урожая.

Вариант ритуала, связанного с покойником – это ношение его по деревне на носилках. В XIX в. Кипшенька имел следующую форму: туловище изображали двое парней,

¹ Морозов И. А., Слепцова И. С. Круг игры. Праздник и игра в жизни северорусского крестьянина (XIX–XX век). М., 2004.

один из которых выбирался жребием. Он запрокидывал голову назад, изображая лицо «мертвеца». Еще несколько человек вставали по бокам, руками как бы поддерживая туловище. Парни «носят покойника» по домам, обращаясь при этом к хозяевам: «На вашей могилке какова-то покойника нашии – не ваша ли прадедка?». Здесь нам интересна реакция зрителей на обряд: исследователи отмечают, что дети и молодежь в буквальном смысле «падали в обморок, а потом еще долго бредили». Игра «в покойника» в своих ранних вариантах (до того, как развлекательные функции стали довлеть над обрядовыми) непременно вызвала ужас у зрителей, участия в ней старались избежать. И, тем не менее, обряд проводился обязательно.

Роль ряженого покойника в святочных обрядах сложно недооценить: это вернувшийся в мир живых предок. Его функцию в архаичных обрядах И. А. Морозов и И. С. Слепцова определяли так: это мифический «предок-жених», а ритуальный брак с предком, почтившим своим вниманием святочные игрища, является ключевым для понимания смысла большинства сценок, разыгрываемых ряжеными.

3. Белая баба, Белоха

Костюм: длинное белое одеяние, навроде савана. Ее главная отличительная черта – устрашающий рост. Для достижения этого эффекта один парень садился на плечи другому или использовал ходули. Лицо «белохи» обязательно скрывает маска, оно может быть обмотано марлей.

Акустический и поведенческий код:

Подобные «белые бабы» могли ночью разгуливать по дворам, стучать в окна, для максимального устрашения используя уже известный нам фокус с угольком. Как правило, ее роль молчалива, за исключением редких завываний. В XX в. маска «белой бабы» стала называться попросту «смертью» или «кланялкой» (все, кто встречал ее на своем пути, должны были низко ей поклониться). Зооморфный двойник «белохи»/«смерти» в крестьянском маскараде – цапля.

На протяжении XX в. мы все же можем зафиксировать участие «безликой маски» в святочных обрядах. Так, например, информантка из деревни Торозеро, сообщает, как «один в белом постельнике катнулся в дверь на вечерке и

покатился дальше по полу, а потом опять ушел. Всех испугал до полусмерти!».

«Безликие» ритуальные маски имеют статус страшных именно благодаря своей попытке визуализировать выходцев «с того света». Размыкание границ между старым и новым годом служит посылом к размыканию еще одних важных границ – между мертвым и живым. По мнению Л. Н. Виноградовой, главное содержание святочных обрядов – ритуальное зазывание, встреча, кормление и проводы «непростых гостей».

Если мы сравним рассмотренных нами «безликих» персонажей с прочими представителями низшей народной демонологии, то увидим одно яркое отличие: лешие, домовые, русалки своего рода медиаторы между человеком и окружающей его средой. Умруны, покойники, белая баба – это существа по сути своей противоположные человеку и всему живому, представители анти-мира. Встреча с ними недопустима в обыденном, но возможна в ритуальном, «особом» времени, чем Святки и являлись.

В наше время мы можем говорить о трансформации обряда, выход на первый план его развлекательной, коммуникативной функции. Что, впрочем, не отменяет устойчивых архаичных компонентов, зачастую воспроизводимых без осмысления, как часть традиции. Это же касается и традиционных святочных костюмов: «белая баба» может стать «снеговиком», «прадедок» – «дедом Морозом». Варианты трансформации бесчисленны и зависят от каждого конкретного региона.

Ю. М. Прозоров (*Санкт-Петербург*)

«УЖАСНОЕ» В ЭСТЕТИКЕ И В ПОЭЗИИ В. А. ЖУКОВСКОГО

Отмечая многосторонность и широкий, тяготеющий к универсализму содержательный диапазон творчества В. А. Жуковского, В. Г. Белинский не раз указывал на далеко отстоящие друг от друга контрастные противоположности его поэтического мира и эмоционально-психологических настроений: «Романтическая муза Жуковского <...> любила не одну сладкую задумчивость, но и мрачные картины фантастической действительности...»¹. Эти последние критик связывал с «готической» эстетикой романтической баллады: «...мрачные картины фантастической действительности, наполненной гробами, скелетами, духами, злодействами и преступлениями – темными преданиями средних веков...»². Балладные «ужасы» под определенным углом зрения могли производить и производили на читателей впечатление художественной антитезы образам элегической меланхолии.

Еще в ранних (относящихся к 1805 г.) эстетических штудиях-конспектах классических трудов по теории литературы Жуковский сосредотачивал свою мысль на «законах» такого жанра, как трагедия, акцентируя в его поэтике одно совершенно особое качество. Так, пытаясь составить представление об эстетическом учении Аристотеля по многотомному «курсу» французского классика Ж.-Ф. Лагарпа «Лицей» (*Lycée, ou Course de littérature ancienne et moderne. 16 tomes en 19 vols. 1799–1805*), он отводил этому качеству заметное место в своих выписках из первого тома:

Трагедия есть подражание действию важному <...>
...которое, приводя в жалость и ужас, должно в нас исправ-

¹ Белинский В. Г. Русская литература в 1845 году // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.; Л., 1955. Т. 9. С. 384.

² Там же.

лять сии страсти (очищать, умерять, изменять), т. е. делать их приятными посредством подражания, то есть чтобы мы, сожалея о том, что бы в натуре произвело в нас чувство тягостное и неприятное, не чувствовали сей неприятности и вместо того наслаждались¹.

Среди литературно-критических статей Жуковского, помещенных им позднее в журнале «Вестник Европы», значением известной программности было наделено «Рассуждение о трагедии» (1811. Ч. LXI. № 8) Давида Юма («Of Tragedy», 1757). Весьма примечательной здесь была достаточно удаленная от классического репертуара эстетических тем мысль о чувственно-психологической природе эстетических состояний. Вопрос же, которым задавались автор статьи, – и не в последнюю очередь ее переводчик, – носил, однако, признаки того же эстетического парадокса, который Жуковский уже однажды подметил в конспекте Лагарпа:

Удовольствие, которое во время представления хорошей трагедии зритель находит в ощущениях ужаса, горести, сострадания, по натуре своей неприятных, может с первого взгляда показаться неизъяснимым. <...> Единственная цель стихотворца – возбудить и беспрестанно усиливать в сердце зрителей жалость, негодование, ненависть и ужас; чем живее сии чувства, тем живее и самое наслаждение; мы счастливы в ту минуту, когда слезами, рыданиями или воплями можем облегчить сердце свое, исполненное сострадания и нежной скорби (XII, 302).

В «удовольствии» от трагического Юм видел и иллюзию, создаваемую «успокаивающими» свойствами вымысла, и проявление «симпатии» воспринимающего к воспринимаемому, их ассоциативную связанность. Кроме того, «неприятные» аффекты способны, по мысли Юма, преобразовываться в «приятные чувства» и за счет воздействия на че-

¹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999–2013. Т. 12. С. 13. В дальнейшем сочинения Жуковского, за исключением особо оговоренных случаев, цитируются по этому изданию с указанием тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими цифрами) в тексте.

ловека художественных средств во всем многообразии этого понятия: «живости воображения, силы выражений, гармонии стихов, прелести подражания...» (XII, 306).

К трагедии как особому и даже исключительному художественному виду, который «делает для нас ужас и сожаление приятными» («Конспект по истории литературы и критики», конец 1800-х гг.; XII, 148), Жуковский обращался и в других своих критико-эстетических работах, и, с одной стороны, это были размышления над сущностью древнейшего драматургического жанра, а с другой, опыты понимания искусства как такового, как творческого акта, в котором очевидное, открытое противоречие может стать источником создаваемых художественных значений. Трагедия для Жуковского как будто бы концентрировала в себе общие законы искусства.

Во всяком случае, родство между трагедией и лирической поэзией, в тех свойствах их художественной природы, которые были для Жуковского наиболее существенны, угадывалось им едва ли не на поверхности этих явлений. Лирическая поэзия почерпала свое содержание в сложности «смешанных ощущений», в «радостно-грустной» меланхолии как наиболее репрезентативном нравственно-психологическом состоянии человека Нового времени, состоянии, отражавшем, кроме того, нелинейные пути протекания его душевной жизни. Трагедия тоже становилась перекрестком разнородных и даже противостоящих друг другу нравственно-психологических стихий, тоже являла собой многосоставный художественный сплав, соединявший несоединимые, казалось бы, элементы духовного бытия человека. В симметричном соответствии с тем, как меланхолия в лирике принимала характер «сладостной печали», трагедийная поэтика делала «сладостным» самый «ужас». В том и в другом объекте приобретало характерную наглядность внерациональное и сверхлогическое превращение отрицательного состояния в положительное, необыкновенно усложнявшее традиционную картину мира, создававшее и новую глубину во взгляде человека на самого себя.

В 1790-е гг. эстетические идеи слитного существования отрицательных и положительных состояний, «ужаса» и

«удовольствия» получают распространение в русской литературе и критике¹. Они находят отражение на страницах «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина, в его критике и публицистике.

Замыкая в определенном смысле эпоху и культуру сентиментализма и предромантизма, создавая их резюмированный образ в характеристике юной Татьяны Лариной, А. С. Пушкин в «Главе пятой» (1826) стихотворного романа «Евгений Онегин» подводил черту под литературной историей темы и одновременно извлекал из нее своего рода смысловой экстракт, которым нельзя было пренебречь в познании «внутреннего человека»:

Что ж? Тайну прелесть находила
И в самом ужасе она:
Так нас природа сотворила,
К противуречию склонна².

Мысли о трагедии, об «ужасе» как ее неотъемлемом атрибуте, о просветляющем потенциале этого «ужаса» и вообще об эстетических свойствах «ужасного» совершенно не случайно занимали Жуковского на рубеже 1800–1810-х гг. В это время создавались его первые баллады, балладная же поэтика, основы которой закладывались в его творчестве, включала в себя «ужасное» в качестве базисного, жанрообразующего элемента. Будучи носителем «ужасного», баллада, согласно теоретико-литературным представлениям Жуковского, должна была усвоить, воспринять историческое наследие данной эстетической категории (даже если статус эстетической категории не был в данном случае свободен от оттенка дискуссионности). Более того, есть основания думать, что эстетическая категория «ужасного», имев-

¹ См.: *Арзуманова М. А.* Русский сентиментализм в критике 90-х годов XVIII века // *Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма.* М.; Л., 1964. С. 210–216 (XVIII век. Сб. 6); *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». С. 52–54.

² *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937–1959. Т. 6. С. 100.

шая столь давнюю историю в мировой литературе, в эпоху романтического преобразования культуры искала новой художественной реализации и, как следствие, новых жанровых форм. Иными словами, допустимо предположение, что не баллада вызвала к жизни романтическое «ужасное», но «ужасное», развиваясь в литературе в продолжение многих веков, в необходимый исторический момент приняло формы романтической баллады, облеклось в балладную поэтику, сохраняя при этом и те свои качества, которые оно накопило в себе, существуя в форме трагедии.

Генеалогия самой баллады, английской и немецкой «баллады ужасного содержания» (XII, 23), как выразился Жуковский в своем переводе-конспекте (1806) «Поэтики» Эшенбурга, глубоко в толщу истории не уходила. Как литературный жанр баллада возводила свою родословную только к XVIII столетию, и потому экстраполяция на ее поэтический мир «ужасного» трагедии, жанра с античными корнями, теоретического заблуждения не составляла. К «ужасной», согласно терминологии эпохи, балладе можно было приложить классические параллели и аналогии, коль скоро в ее жанровой основе неизменно лежала трагическая сюжетная коллизия, и это художественное образование тоже должно было сделать «ужасное» источником положительных эстетических состояний. О том, что Жуковский вполне сознавал эту проблематику, переживая ее как предмет авторефлексии, со всей определенностью свидетельствовали его дневниковые записи еще «добалладного» периода. Рассуждая в дневнике 1806 г. о разновидностях балладного жанра и обозначая их именами Бюргера и Шиллера, будущий «балладник» подчеркивал в Бюргере «простоту рассказа», «счастливое употребление выражений простонародных», но и еще одно немаловажное достоинство:

В особенности изображает он очень счастливо ужасное, то ужасное, которое принадлежит к ужасу, производимому в нас предметами мрачными, призраками мрачного воображения; картины свои заимствует от таинственной природы того света, который не есть идеальный свет, созданный фантазией древних поэтов; но мрачное владычество суеверия (XIII, 36).

Из этих противопоставлений «древних и новых» следовало, что классические понятия об «ужасном» составляли в сознании Жуковского своеобразный эстетический фундамент, на котором возводилось новое здание романтической, прежде всего балладной поэтики «ужасного». Различия между «фантазией древних поэтов» и «мрачным владычеством суеверия» при рассмотрении одного на фоне другого очевидным образом оттенялись. Еще и в этой связи творцу нового, романтического поэтического жанра, неизвестного поэтикам античности, невозможно было отрешиться от соотношений своего творческого опыта с традициями классики, освященными историей. Перед романтическим поэтом вставала задача необыкновенной сложности: возвысить до той ступени культурной шкалы, на которой стоял мифологический мир античности, облагороженный к тому же поэзией греко-римской ойкумены, простонародные, национально окрашенные, полупервобытные и в то же самое время христианские легенды, уходившие корнями к таким верованиям, которые не вполне были признаны даже церковным преданием и носили на себе во многих отношениях клеймо «варварского» мирозерцания.

На бросающиеся в глаза контрасты между классическим обликом, например, сюжета о гибельности любовной страсти (известного мировой поэзии с древнейших времен) и его романтической версией (как раз балладой и утвержденной) сразу обратили внимание первые читатели первой баллады Жуковского «Людмила» (1808), вольного переложения восходившей к фольклору баллады Готфрида Бюргера «Ленора» («Lenore», 1773). Оттенок хрестоматийности получило в летописях русского романтизма свидетельство Ф. Ф. Вигеля, литератора и мемуариста, о ранних впечатлениях читателей от «Людмилы», ложившихся еще на почву классического литературного воспитания и вкуса:

Упитанные литературою древних и французскою, ее покорною подражательницею (я говорю только о просвещенных людях), мы в выборах его увидели нечто чудовищное. Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые луною, да это все принадлежит к сказкам да разве английским романам; вместо Геро, с нежным трепетом ожидающей утопающего Леандра, представить нам бешено-

страстную Ленору со скачущим трупом любовника! Надобен был его чудный дар, чтобы заставить нас не только без отращения читать его баллады, но, наконец, даже полюбить их. Не знаю, испортил ли он нам вкус; по крайней мере создал нам новые ощущения, новые наслаждения. Вот и началось у нас романтизм¹.

В этом отклике современника красноречиво не только опасение относительно того, что введение в поэзию образов фольклорной демонологии может быть чревато «порчей вкуса», разумеется, классического. В высшей степени показателен и тот мифологический сюжет, который противопоставляется здесь сюжету балладному и столь контрастирует с ним. Воспетая Овидием и Вергилием, история Геро и Леандра, любовников, живших на противоположных берегах Геллеспонта и каждую ночь встречавшихся благодаря тому, что Геро зажигала на своем берегу огонь, а Леандр переплывал пролив в ночной темноте на путеводный свет этого маяка, – это история героического преодоления природных препятствий, совершаемого ради любви. Трагическая гибель Леандра в морской пучине, наступающая его в ту ночь, когда от бушующей бури огонь маяка гаснет (с грандиозностью всемирного мифологического действия все это было изображено на монументальной картине П.-П. Рубенса «Геро и Леандр», 1605), обнаруживала могущественный и грозный характер природных сил, непобедимость материальной стихии, с которой мог вступить в борьбу только человек, одержимый сердечным недугом во всей его неукротимости и столько же стихийный.

Так-то всяческий род на земле, и люди, и звери,
И обитатели вод, и скотина, и пестрые птицы
В буйство впадают и в жар: вся тварь одинаково любит².

– такой нравственный урок извлекал из этого мифа Вергилий в книге третьей своих «Георгик» («Georgica», 38–29 гг. до н. э., перевод С. В. Шервинского).

¹ В. А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. С. 164.

² *Вергилий*. Собр. соч. СПб., 1994. С. 97.

Изображая перипетии любовной страсти, романтическая баллада также представляла это состояние человека выходом за границы моральной и эмоциональной нормы. Страсть эта, однако, не могла уже называться и одержимостью или «жаром», поскольку принимала и вовсе иррациональный облик, ставила человека перед лицом не всемогущего даже естества, но явлений сверхъестественных, потусторонних, загробных. Происходило касание «мирам иным», и в этом прежде всего давала себя знать романтическая картина мира. В большинстве баллад Жуковского, – за исключением, может быть, «античных», хотя и в образы античного происхождения им вносилось неклассическое содержание, – есть этот выход за пределы так или иначе освоенной и обжитой материальной реальности, в неизвестность духовного космоса.

Некоторые из баллад Жуковского воссоздавали и хорошо знакомые классической поэзии ситуации предстояния человека перед силами природы; архаическими прообразами этих ситуаций были опыты Одиссея. К числу баллад подобного рода относились произведения, переведенные поэтом в 1818 г. из И.-В. Гете: «Рыбак» («Der Fischer», 1778) и «Лесной царь» («Erlkonig», 1782), «фантастические баллады фольклорного содержания»¹. Эти баллады обнаруживали признаки творческого единства не только по принадлежности к одному поэтическому миру, но и прежде всего по той «философии природы», которая была в них заключена. Природа представала в этих произведениях лишь снаружи облеченной в покровы материальных предметов и явлений, внутренняя же ее жизнь всецело определялась бытием таинственных духовных сущностей, аналогичных тем, которые носил в глубине своей души тоже воплощенный в материальной оболочке человек. Эти духовные сущности время от времени выходили на материальную поверхность бытия и даже принимали, подобно «лесному царю» и его «дочерям», антропоморфные облики, хотя и двоящиеся («лесной царь» – «туман над водой», его «дочери» – «ветлы седые»). Спиритуальные призраки, в экстремальных случаях сбрасывающие с себя камуфляж бестелеснос-

¹ Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 82.

ти и обнаруживающие подобие воплощенности, они тем не менее были по преимуществу скрыты от человеческого созерцания, не давались эмпирическому знанию, уклонялись от света разума, являвшего, впрочем, при столкновении с ними ограниченность и бессилие, и по своей непостижимости соотносились с миром чудесного. «Словарь древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова, интегрировавший в себе ходовые теоретико-литературные представления первых десятилетий XIX в., трактовал чудесное как фундаментальный элемент баллады немецкого происхождения: «У немцев баллада состоит в повествовании о каком-либо любовном или несчастном приключении и отличается от романа наиболее тем, что всегда основана бывает на *чудесном*...»¹.

Чудесное, однако, крайне редко открывалось человеку сторонами благоволения и дружелюбия. Напротив, оно было к нему безучастно и, более того, враждебно, подстерегало его в состояниях уязвимости и слабости, создавало вокруг него атмосферу прельстительных и губительных искушений и соблазнов, пребывало в неизменной готовности обернуться по отношению к нему ликами ужаса, явить в себе, говоря словами В. В. Розанова, «лешее начало». «У Жуковского ребенок погибает от страха, – писала об отличиях перевода от оригинала известной немецкой баллады М. И. Цветаева. – У Гете от Лесного Царя»². Но русский поэт едва ли мог провести сколько-нибудь отчетливую грань между сливающимся с туманом персонажем анимистических мифов и чувством вселяемого им в человеческую душу безотчетного и непреодолимого страха.

При всей важности и значительности мотивов тайных духовных субстанций, таящихся под материальными оболочками природных явлений и не упускающих возможности ускользнуть из этих укрытий, все-таки преимущественное внимание Жуковского в области «ужасного» при-

¹ Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым. СПб., 1821. Ч. 1. С. 62–63.

² Цветаева М. Два «Лесных Царя» // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 433.

влекали образы христианской мифологии и в ней в первую очередь – демонологическая фантастика. Центральный творческий факт такого рода – переведенная Жуковским в 1814 г. из Роберта Саути «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди» («The old women of Berkeley. A ballad, Showing how an old woman rode double, and who rode before her», 1799). Особую поэтическую достоверность этой «небылице» («британской музы небылице») придавало существование средневековых источников. Для Саути таким источником послужил датированный 852 г. латинский текст Матью из Вестминстера, известный как рассказ о Берклейской ведьме («The witch of Berkeley»)¹. Сюжет об умершей колдунье, души которой домогается в течение трех ночей Сатана, был знаком и русскому читателю, в виде главы составленного в XVII в. сборника переводных памятников повествовательной прозы (иногда их называют новеллами) «Великое Зерцало» (глава 138 «О некоей чаровнице и о ея осуждении»)².

В письме к А. И. Тургеневу от 20 марта 1814 г. Жуковский представлял свою балладу как не лишенный экстремальности опыт поэтизации страха: «...вчера родилась у меня еще баллада-приемыш, то есть перевод с английского. Уж то-то черти, то-то гробы!»³ Действительно, среди «ужасных» баллад Жуковского это произведение занимает совершенно особое место уже потому, что поэтическая атмосфера страха сгущается здесь даже не по мере приближения повествования к кульминационной вершине сюжета (как это происходит, например, в переведенной также из Саути балладе «Адельстан», 1813), но заполняет собой весь объем сюжетного пространства, с усилением напряженности соответственно фольклорному «принципу троичности с нарастанием». Более того, в балладе о «старушке» Жуков-

¹ См.: *Вольпе Ц.* Комментарии // Жуковский В. А. Стихотворения: [В 2 т.]. Л., 1939. Т. 1. С. 394. (Биб-ка поэта. Большая серия [1-е изд.]).

² См.: *Державина О. А.* «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. М., 1965. С. 138–140, 307–308.

³ Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895. С. 128.

ский делает попытку дать изображение дьявола, да еще и торжествующего, что, как известно, навлекло на это сочинение цензурные гонения. «Баллада “Старушка”, ныне явившаяся “Ведьмой”, – сошлемся на резолюцию цензора, перечеркнувшего текст красными чернилами, – подлежит вся запрещению, как пьеса, в которой дьявол торжествует над церковью, над Богом»¹.

Изображение дьявола в балладе Жуковского удерживало существенные черты английского оригинала. У Саути:

And in he came with eyes of flame
The devil to fetch the dead,
And all the church with his presence glow'd
Like a fiery furnace red.²

[И он вошел с пылающими глазами,
Дьявол, чтобы унести усопшую,
И вся церковь от его присутствия раскалилась,
Как разожженная до красноты печь.]

Работая над переводом этого четверостишия, Жуковский создал несколько вариантов текста, причем отвергнутые варианты не только не уступали окончательному, но едва ли его не превосходили. Поэт должен был, как показал Н. В. Измайлов, уступить в данном случае требованиям цензуры³.

В прижизненных изданиях Жуковского (а равно и в новейшем Полном собрании сочинений и писем в двадцати томах) строфа сохранила подцензурный облик:

И Он предстал весь в пламени очам,
Свирепый, мрачный, разъяренной;
Но не дерзнул войти Он в Божий храм
И ждал пред дверью раздробленной. (III, 55)

¹ Русская старина. 1887. Т. 61. С. 485.

² Английская поэзия в переводах В. А. Жуковского. М., 2000. С. 176.

³ Измайлов Н. В. Примечания // Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1956. С. 812. (Биб-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.).

Однако в белой рукописи, носящей название «Баллада, в которой описывается, как одна киевская старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди» (хранится в Пушкинском Доме), эти стихи звучат сильнее:

И он предстал весь в пламени очам,
Свирепый, мрачный, разъяренной;
И вокруг него огромный Божий храм
Казался печью раскаленной¹.

Этот вариант перевода, кроме того, ближе к оригиналу. Но и та, и другая версия перевода в одном от оригинала все же отстоят. В изображении дьявола Жуковский избегает называть его прямым названием, предпочитая любому определяющему слову, существительному или прилагательному, выполняющее функцию эвфемизма местоимение *он*. Это, между прочим, отражает бытующую во многих народно-национальных культурах традицию табуирования имен и названий нечистой силы.

Что же касается ключевого мотива архаических средневековых прасюжетов и созданных на их основе романтических баллад, английской и русской, то таковым становится противостояние и борьба материального и сверхматериального, естественного и сверхъестественного, находящая выражение в отчаянной и безнадежной попытке героини найти укрытие и защиту от натиска метафизических сил в нагромождениях физических преград.

В «Великом Зерцале» эти преграды, крепость и твердость которых кажутся героине повествования абсолютными и непреодолимыми, регламентируются с обстоятельностью и пунктуальностью иных духовных завещаний: «Завещаю же вам тело мое еленю кожею обшейте и во гроб намеренный вложивши железом покройте и оловом спаяйте, и еще обвейте тремя великими ужищи»².

Саути превращает представления средневекового сознания в эстетическую игру «тяжелыми предметами», в поэтические комбинации образов камня и железа:

¹ РО ИРЛИ. Р. 1. Оп. 9. № 8. Л. 3.

² Державина О. А. «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. С. 308.

And they chain' d her in her coffin of stone,
And with iron barr' d it down,
And in the church with three strong chains
They chain' d it to the ground¹.

[И они оковали ее в ее гробу из камня,
И заколотили его,
И в церкви тремя крепкими цепями
Приковали его к земле].

Жуковский идет по следам романтической эстетики английского оригинала, иногда позволяя себе заменить один, традиционный, впрочем, «материал», на другой (гроб колдуньи в его балладе – не из «камня», но из «свинца») или к одному сакральному числу («три цепи») прибавить другое, не менее сакральное («семь обручей»). У него, кроме того, происходит акцентирование примет православного храма в интерьерных описаниях:

Семь обручей на гроб положены;
Три цепи тяжкими винтами
Вонзились в гроб и с ним утверждены
В помост пред Царскими дверями. (III, 52)

Порой русский поэт обогащает ряд традиционных образов «ужасного» введением новых, отсутствующих в английском источнике; таковы здесь атрибуты явления дьявола:

И стук у врат: как будто океан
Под бурею ревет и воет

– эти стихи находят некоторое соответствие в балладе Саути. Но продолжением их служат строки из собственного поэтического арсенала Жуковского, небывалые и по своему предметному содержанию, и по своему словарю:

Как будто степь песчаную оркан
Свистящими крылами рвет. (III, 54)

¹ Английская поэзия в переводах В. А. Жуковского. С. 170.

Этот *оркан* (от нем. *orkan* – ураган) усиливает «ужас» сцены самой непонятностью своего лексического значения, не говоря уже о том, что благодаря «свистящим крылам» в слове пробуждается метафорический образ большой хищной птицы.

Средневековый читатель упомянутых первоисточников должен был получить урок, удивившись и ужаснувшись слабости, непрочности, иллюзорности любого материального вещества перед могуществом сверхматериальной дьявольской субстанции.

«В третью же ночь такожде сим поющим прежде пения ку-
ров бысть рвение земли, ограждения и гром страшный... –
гласило «Великое Зерцало». – И се един страшный демон
высоковозрастен зело двери храма затрясе и в трески со-
круши и полома и гордым ступанием приблизися ко гробу...
<...> И абие основание оно, яко паучину, вельми мощ-
ное растерза...»¹

Саути следует этим прообразами достаточно педантично:

The strong church door could bear no more,
And the bolts and the bars they fled.
<...>
He laid his hand on the iron chains
And like flax they moulded asunder,
And the coffin lid that was barr'd so firm
He burst with his voice of thunder².

[Крепкая церковная дверь не могла больше выдержать,
И винты и обручи исчезли.
<...>

Он положил свою руку на железные цепи
И, как лен, они рассыпались на части,
И крышку гроба, столь крепко прикованную,
Он разрушил своим громовым голосом].

Перевод Жуковского также не расходится с предметными рядами древнего предания:

¹ *Державина О. А.* «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. С. 308.

² *Английская поэзия в переводах В. А. Жуковского.* С. 174, 176.

И храма дверь со стуком затряслась
И на пол рухнула с петлями.

<...>

И с громом гроб отторгся от цепей,
Ничьей не тронутый рукою;
И вмиг на нем не стало обручей...
Они рассыпались золою. (III, 55)

Эти мотивы относительности материальных сил перед абсолютностью сил духовных, ограниченности земного перед безграничностью потустороннего в первую очередь воспринимались в средневековой культуре культурой романтической, «романтизмом в духе средних веков»¹, как определял В. Г. Белинский направление творчества Жуковского. Однако прекращение действия законов материального мира – и крепкое становится некрепко, и нетленное – тленно, и мертвец встает из гроба силой слова; бессилие церковной святыни перед посланцами ада – бессилие и поминальной молитвы многочисленного клира («пятьдесят дьячков»), и святой воды, и горящих свеч, и озаренных их светом икон, и колокольного звона, и ладана в кадилах, – все это говорило не столько о всеисилии дьявола, сколько о том, что нездешнюю силу дьяволу дает тяжесть совершенного человеком греха. Тем сильнее дьявол, чем тяжелее человеческий грех. Такого рода зависимость несла в себе черты и трагической закономерности в ее романтическом понимании.

Здесь, кроме того, есть моральный пафос. Он во многом и послужил тем основанием, на котором в творчестве Жуковского происходила поэтизация средневековых сюжетов о встречах с потусторонним, а, следовательно, и поэтизация «ужасного», нашедшего теперь образ в гармонических формах языка и стиха, окруженного занимательностью повествования, психологическим разнообразием персонажей, всей сложностью и богатством художественных арсеналов романтизма. Это и сделало «ужасное», как предугадывала еще классическая трагедия, поэтически активным и даже магнетическим элементом романтического искусства.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 7. С. 221.

В. А. Кошелев (*Великий Новгород*)

**«МНЕ СТАЛО СТРАШНО...»:
ПУШКИН И ПОЭТИКА «УЖАСА»**

В составе лицейского стихотворения «Сон» (1816), традиционного для поэтического эпикурейства XVIII столетия, есть одна необычная для Пушкина «мемуарная картинка», в основе которой – несомненные отголоски собственных детских впечатлений молодого поэта:

Я сам не рад болтливости своей,
Но детских лет люблю воспоминанье.
Ах! умолчу ль о мамушке моей,
О прелести таинственных ночей,
Когда в чепце, в старинном одеянии,
Она, духов молитвой уклоня,
С усердием перекрестит меня
И шепотом рассказывать мне станет
О мертвецах, о подвигах Бовы...
От ужаса не шелохнусь, бывало,
Едва дыша, прижмусь под одеяло,
Не чувствуя ни ног, ни головы.
Под образом простой ночник из глины
Чуть освещал глубокие морщины,
Драгой антик, прабабушкин чепец
И длинный рот, где зуба два стучало –
Всё в душу страх невольный поселяло.
Я трепетал – и тихо наконец
Томленье сна на очи упало. (I, 189)¹

Откуда это живое детское воспоминание? Кто эта «мамушка»? Обстановка его, скорее всего, деревенская, что видно из единственной детали: «под образом простой ночник из глины». Вряд ли в столичном доме галломанавольтерьянца С. А. Пушкина могла висеть подобная икона, обратившая внимание ребенка. Другое дело – деревенская

¹ Здесь и далее произведения А. С. Пушкина цит. по: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 17 т.]. М.; Л., 1937–1959*, с указанием тома и страницы в тексте. Курсив в цитатах здесь и далее – наш.

усадьба в подмосковной: село Захарово Звенигородской округи, в 44-х верстах от Москвы, принадлежавшее Пушкиным, которые в 1805–1809 гг. выезжали туда ежегодно с детьми. Будущему поэту было 6–10 лет – тот возраст, когда ребенок начинает себя помнить. Не случайно в лицейском «Послании к Юдину» (1815) Пушкин, вводя тему «детства», вспомнил именно подмосковную: «Мне видится мое селенье, / *Мое Захарово...*» (I, 168).

А сказывающая страшные сказки «мамушка» «в чепце, в старинном одеянии», с «глубокими морщинами», «драгим антиком» и беззубым ртом – это не Арина Родионовна (которой в те времена еще не было и 50 лет и которая не могла украшаться драгоценной камеей – «антиком»), а бабушка поэта по материнской линии Марья Алексеевна Ганнибал (1745–1818), которая, по свидетельству современников, «отличалась здоровым, простым образом мыслей», была «чужда иноземных обычаев» и «говорила только по-русски». «К ней, в рабочую ее корзинку, залезал малютка Пушкин глядеть на ее рукоделье и слушать ее рассказы»¹.

Именно с «мамушкой» и связалось воспоминание о «тайной прелести» испытанного детского «ужаса». Помимо всего прочего, подобное ощущение «из детства» свидетельствует о том, что пушкинское детство проходило вполне спокойно: ужас востребуется ребенком именно тогда, когда в реальности существует дефицит «страшного». Именно потому ребенок просит бабушку о «страшной» выдумке на сон грядущий. А в качестве «двигателей» желанного ужаса воспринимаются прежде всего *обман* («Волшебники, волшебницы слетали, / *Обманами мой сон обворожали*») и *вымысел* («Встречал лихих Полканов и Добрыней / *И в вымыслах носился юный ум...*»).

Констатация прелести детского «ужаса» относится к «позднелицейскому» периоду, когда он уже вполне осознал свое поэтическое призвание. Тем удивительнее, что в собственном первоначальном творчестве Пушкин старательно избегает «ужасных» картин. Он, например, вовсе не использует возможности «попугать» читателя в тех случаях,

¹ *Бартенев П. И.* О Пушкине: Страницы жизни поэта. Воспоминания современников. М., 1992. С. 56.

когда «готические» мотивы так и просятся в поэтический рассказ. Вот как, например, рисуется бес, представитель inferнальной силы, в ранней поэме «Монах». Сюжет разворачивается в монастыре, расположенном «в глуши лесов» недалеко от Москвы (по предположению В. С. Листова, это Савво-Сторожевский монастырь рядом с помянутым сельцом Захаровым¹). Бес (по имени Молок) является монаху Панкратию сначала в виде женской юбки – тот его разоблачает:

И вот пред ним с рогами и с хвостом,
Как серый волк, щетиной весь покрытый,
Как добрый конь с подкованным копытом,
Предстал Молок, дрожащий под столом,
С главы до ног облитый весь водою,
Закрыв себя подолом епанчи,
Вращал глаза, как фонари в ночи. (I, 18–19)

Бес изначально оказывается совсем не страшным, а, напротив, послушным существом – и («как добрый конь» или «серый волк» русских сказок) обещает свозить Панкратия в Иерусалим – как представлено в «Житии Иоанна Новгородского»². А вся «соль» сюжетного хода юного Пушкина должна была, по всей вероятности, сводиться к тому, что монах попадал не в собственно Иерусалим, а в Новый Иерусалим, монастырь, тоже расположенный поблизости. Поэма эта, правда, осталась неоконченной.

В другой неоконченной лицейской поэме «Бова» (1814) тоже возникает традиционный носитель inferнального «ужаса» – *призрак* убитого короля. «Призрак» этот предстает перед «Зоей, молодой девицей»: вместо долгожданного «друга милого» та видит

Тень иль призрак старого
Венценосца с длинной шапкою,
В балахоне вместо мантии,

¹ Листов В. С. Новое о Пушкине. М., 2000. С. 17.

² Фомичев С. А. Поэма А. С. Пушкина «Монах» и повесть о путешествии Иоанна Новгородского на бесе // Новгород в культуре древней Руси. Мат-лы чтений. Новгород, 1995. С. 141–149.

Опоясанный мочалкою,
Вид невинный, взор навькате,
Рот разинут, зубы скалятся,
Уши длинные ослиные
Над плечами громко хлопают <...>. (I, 68–69)

Этот странный призрак с хлопающими над головой ослиными ушами должен был снижать представление об «ужасном» и выступал как образец еще неумелой детской иронии и даже «пародии» на облик таинственного привидения. Между тем, в «легкой поэзии» (в русле которой развивались первые поэтические опыты поэта) «готические» мотивы были весьма распространены (в балладах Жуковского или в элегиях Батюшкова – «Ложный страх», «Привидение» и т. п.). Пушкин же с самого начала пытается их пародировать. Зачем?

При этом опыт работы над «Монахом» и «Бовой» (поэм, создававшихся по образцу «Орлеанской девственницы» Вольтера) был для Пушкина своего рода «пробой пера» для «Руслана и Людмилы», представившей первый абрис своеобразной эстетической концепции, ее иронического, принципиально анахронического повествования с условно-национальным колоритом. Элемент «ужасного» в таком повествовании кажется вообще лишним и не нужным, а таинственные «готические» сцены – тем более. Вот герой – совершенно обычным способом – сталкивается с inferнальными персонажами некогда пугавших «вымыслов»:

То бьется он с богатырем,
То с ведьмою, то с великаном,
То лунной ночью видит он,
Как будто сквозь волшебный сон,
Окружены седым туманом,
Русалки, тихо на ветвях
Качаясь, витязя младого
С улыбкой хитрой на устах
Манят, не говоря ни слова... (IV, 56)

«Манят» – и манят: плюнул, и мимо проехал, заодно победив по дороге парочку ведьм и великанов... Велика невидаль! А основной «обидчик» героя, как характеризует его «волшебный помощник» Финн, «волшебник страшный Чер-

номер» (IV, 13) на поверку выглядит не таким уж «страшным»: «горбатый карлик» с «головой обритой» и «седой бородой» (IV, 34), который боится первого же визга испуганной Людмилы. Хорош «красавиц давний похититель»! А в финале Черномор, «лишенный силы чародейства», и вовсе становится «придворным карлой» (IV, 272) у князя Владимира.

«В “Руслане и Людмиле”, поэме-сказке, – отмечает С. А. Фомичев, – рисуется мир во всех отношениях гармонический. Хотя сюжет поэмы и основан на соперничестве четырех героев, хотя в конце концов торжествует главный из них, каждый из остальных тоже по-своему утешен; нашел свое идиллическое счастье мечтатель Ратмир, прощен ничтожный Фарлаф и даже гибель жестокого Рогдая смягчена сказочным мотивом:

И слышно было, что Рогдая
Тех вод русалка молодая
На хладны перси приняла
И, жадно витязя лобзя,
На дно со смехом увлекла (IV, 36)»¹

Показательно, что inferнальная *русалка* – в народных легендах персонаж «ужасных» деяний – в литературном мире «Руслана и Людмилы» выступает в прямо противоположном облики «утешающей» жрицы любви. Фантастический «ужас» наполняется прямо противоположными мотивами.

Мимо воссоздания «ужасного» Пушкин прошел даже в своих «байронических» южных поэмах. Казалось бы, Байрон, с его тяготением к экзотическим пейзажам, возвышенным переживаниям, экспрессивным жестам, «кровавым» сюжетам, был близок именно к готической традиции². Но в увлечении Байроном Пушкин, как отметил еще В. М. Жирмунский³, менее всего следовал именно литературной «готике». С самого начала ему оказались чужды те черты «байронической» поэмы, которые Н. И. Надеждин в статье «О настоящем злоупотреблении и искажении роман-

¹ Фомичев С. А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986. С. 57.

² Вацуро В. Готический роман в России. М., 2002. С. 364–365.

³ Жирмунский В. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 124–127.

тической поэзии» (1829) определил как «зловещую мрачность, улаждающуюся одними кровавыми жертвами»: «Кровожадная дикость британского певца была не что иное, как печальная тень века, в коем сила духа, предоставленная самой себе, клокотала и клубилась, не презирая, а не зная границ, поставляемых законами чувства нравственного. <...> В какую бездонную пучину ужасных мраков может низвергнуться даже великий гений, попустивший овладеть собой таковому лже-романтическому неистовству...»¹

Пушкин не только остается чужд «ужасным мракам» - но предпочитает позу иронии по отношению к своим «мрачным» картинам. Чего стоит, например, наблюдение о «Бахчисарайском фонтане» в «Опровержении на критики» (1830):

А<лександр> Р<аевский> хохотал над следующими стихами:
Он часто в сечах роковых
Подъемлет саблю – и с размаха
Недвижим остается вдруг,
Глядит с безумием вокруг,
Бледнеет etc.
Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрагаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама (XI, 145).

Пушкин ищет «смешное» в своих прошлых описаниях «роковых сеч». А все «страшные» убийства, необходимые в «байронической» поэме, ориентированной на экзотику Востока, либо «пропускает», либо объявляет «бескровными». Вот, к примеру, в той же поэме сообщается об «ужасном наказании» грузинки Заремы: «Гарема стражами немymi / В пучину вод опущена» (IV, 168). Трезвомыслящий скептик (вроде А. Раевского) тоже мог бы тут расхохотаться: где эти «стражи» отыскивали в Бахчисарае «пучину вод»? Единственный водоем там – ручей Джурук-Су («зловонная вода»), который был ручейком и в пушкинские времена². Пушкин

¹ Вестник Европы. 1830. Ч. 169. № 1. С. 24–26.

² См.: *Монтандон III*. Путеводитель путешественника по Крыму. Симферополь, 2011. С. 168–169.

как будто отвращается от «поэзии ужасного»: она ему просто не нужна.

Если проводить аналогию с Байроном, то не случайным кажется следующее. Самое «готическое» произведение Байрона – повесть «Вампир» – была, *после устного рассказа Байрона*, записана его другом Полидори. А самое «готическое» пушкинское произведение – повесть «Уединенный домик на Васильевском» – была, *после устного рассказа Пушкина*, записана Владимиром Титовым. Сами поэты предпочитали не заниматься подобными глупостями: искусственно нагнетаемым «ужасом».

В тех же случаях, когда подобные картины оказывались необходимы, что называется, «по сюжету», Пушкин предпочитает отказаться от самого «сюжета». Так, в 1827 г. Пушкин начал большое стихотворение (балладу, а, может быть, и поэму), которая в посмертных публикациях получила заглавие «Опричник» или «Кромешник». Он написал первую сцену: молодой опричник Ивана Грозного морозной ночью спешит на свидание с любимой – и скачет по площади, на которой проводилась «вчерашняя казнь»:

Мучений свежий след кругом:
Где труп, разрубленный с размаха,
Где столп, где вилы; там котлы,
Остывшей полные смолы;
Здесь опрокинутая плаха;
Торчат железные зубцы,
С костями груды пепла тлеют,
На кольях, скорчась, мертвецы
Оцепенелые чернеют... (III, 60)

Вскоре после этого описания Пушкин предпочел оставить этот сюжет. Но 17 октября 1830 г. в болдинском карантине вернулся к описанному «ужасу» в стихотворении «Стамбул гяуры нынче славят...». Во второй части его «по сюжету» возникал эпизод подавления султаном Махмудом II в июле 1826 г. бунта янычаров:

Треща в объятиях пожаров,
Валились дома янычаров;
Окровавленные зубцы
Везде торчали; угли тлели;
На кольях скорчась мертвецы

В черновиках «Стамбула...» фигурировали и другие «страшные» подробности: «Со всех концов... / Везли (в Стамбул) (?) мешки ушей», «Голов, вонзенных на зубцы /... торчали» и т. п. (III, 855–866). Но в конечном счете Пушкин остановился на реминисценции из произведения трехлетней давности, не увеличивая и без того «ужасного» ощущения. Ему, что называется «стало страшно». В 1836 г. Пушкин попробовал опубликовать написанное стихотворение: *первая часть* его (до описания разгрома янычар) вошла в текст пятой главы «Путешествия в Арзрум во время похода 1829 года» и представлена там как «начало сатирической поэмы, сочиненной янычаром Амином-Оглу» (VIII, 478). В этом случае поэт предпочел обойтись вовсе без «страшного».

Если присмотреться к пушкинскому словоупотреблению, то замечаешь, что слова *страх*, *страшный*, *страшно* – он употребляет в художественных текстах весьма специфически. Часто эти слова применяются к совсем «нестрашным» явлениям – как в стихотворении «Вурдалак», где «Ваня бедный», «от страха бледный», трепещет перед кладбищенской собакой (III, 356). Или князь Гвидон «со страхом ждет ответа» от Царевны Лебедь (III, 526). Гетман Мазепа, «невольным страхом поражен» при известии о бегстве Марии (V, 49). Вдова из «Домика в Коломне» испытывает страх, видя бредущуюся кухарку: «о Боже! страх какой!» (V, 92). И так далее.

Лишь в *двух случаях* Пушкин применяет слово «страшно» к лирическому я. В стихотворении «Бесы» («Страшно, страшно поневоле / Среди неведомых равнин!» – III, 226) состояние страха испытывает путник, попавший в стихийный природный катаклизм, неподвластный человеческим «хотениям». В 1834 г. был напечатан очерк С. Т. Аксакова «Буран», в котором автор рассказывал, как в таком катаклизме гибли целые обозы, как трудно спастись путникам, застигнутым бураном, и какой действительный ужас охватывает людей: «Сердце падает у самого неробкого человека, кровь стынет, останавливается от страха, а не от холода, ибо стужа во время буранов значительно уменьшается. Так ужасен вид возмущения зимней север-

ной природы. Человек теряет память, присутствие духа, безумеет... и вот причина гибели многих несчастных жертв»¹. Страх тут понятен и «неинфернален».

Второй случай применения Пушкиным понятия «страшно» к лирическому я непосредственно связан со «страхами» Жуковского-балладника. Именно «поэзия ужасного» привлекла к балладам Жуковского всеобщее внимание в России – именно из-за неожиданной прелести страха они стали элементом массовой культуры. Вот отрывок из воспоминаний о детских ощущениях известного критика Е. А. Маркова: «Встревоженному воображению достаточно теперь ничтожного намека на что-нибудь страшное, чтобы переполниться страхом. От "Людмилы" к "Светлане", от "Светланы" к "Громобою" – один рассказ ужаснее другого»².

Этой поэтизации страха прежде всего не приняли оппоненты Жуковского. В комедии А. А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815) была выведена «узнаваемая» пародия на Жуковского – поэт Фиалкин, известный именно «страшными» балладами:

С е м е н.
Так мертвецами где ж напуганы?

Ф и а л к и н.
В стихах,
В балладах, ими я свой нежный вкус питаю;
И полночь, и петух, и звон костей в гробах,
И чу!.. всё страшно в них; но милым всё приятно,
Всё восхитительно! хотя невероятно.

С е м е н.
И в сказках та же гиль. Бывало, целый день
Я слушать был готов о шестиглавом змее,
О ведьмах киевских, Полкане и Кащее;
*Зато всю ночь дрожу!..*³

Фиалкин перечисляет образы первых баллад Жуковского на сюжет из Гердера: «Людмила» и «Светлана», прочитав

¹ Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1955. С. 410.

² Цит. по: Душечкина Е. В. Светлана: Культурная история имени. СПб., 2007. С. 27.

³ Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961. С. 238.

которые можно «страхом вышибить всё из головы». При этом «невероятные» события, представленные в балладе, становятся «восхитительными». Литературные ощущения Фиалкина тут же корректирует представитель народа Семен (смотритель липецких бань): ту же «гиль» он в детстве испытал, слушая «лубочные» сказки. Для «беседчика» Шаховского это указание на «низкое достоинство» балладного жанра.

Жуковский, как мы помним, поступает с точностью до наоборот: «русифицируя» немецкий источник (в «Светлане»), он ярко насыщает действие фольклорными «святочными» мотивами (в том числе и «страшными»). И привносит в повествование характерный для сказки «счастливый конец»: все «страшное» - не что иное, как сон («О, не знай сих страшных снов, / Ты, моя Светлана!»). Всё это и создало истинно «восхитительное» целое.

Премьера «Липецких вод» стала поводом для появления литературного общества «Арзамас», члены которого, как известно, получили прозвища, взятые из баллад Жуковского (и прежде всего – из той же «Светланы»). Пушкин получил прозвище «Сверчок», связанное с самым «страшным» эпизодом этой баллады – сценой «страшного гадания» (и держал этот эпизод, как выразился В. В. Набоков, «в своем призматическом уме»¹):

Вот красавица одна;
К зеркалу садится;
С тайной робостью она
В зеркало глядится;
Темно в зеркале; кругом
Мертвое молчанье;
Свечка трепетным огнем
Чуть лиет сиянье...
Робость в ней волнует грудь
Страшно ей назад взглянуть,
Страх туманит очи...
С треском пыхнул огонек,
Крикнул жалобно сверчок,

¹ Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 402.

В пятой главе «Онегина» автор, собирается отправить свою Татьяну на подобное же «страшное» гадание в бане, где она уже велела «на дна прибора стол накрыть»:

*Но стало страшно вдруг Татьяне...
И я – при мысли о Светлане
Мне стало страшно – так и быть...
С Татьяной нам не ворожить. (VI, 101)*

Ю. М. Лотман комментирует этот неожиданный авторский «страх» как выражение общей поэтики романа в стихах, дающего для автора возможность «одновременно выступать в роли человека, “выдумывающего” историю героини, и в роли ее реального знакомого»: поэт в этом случае как будто примеряет на себя обрядовую роль «парня», который должен «отправиться в баню пугать гадающую о суженом героиню»². Но чего же в этом случае этот реальный знакомый испугался: почему не «попугал» девушку? Да и условный «автор» не должен бы испугаться «при мысли о Светлане»: ведь и с этой героиней Жуковского не случилось ничего худого. И Татьяне снится не менее страшный сон, чем Светлане – тоже наполненный и фольклорными, и «готическими» образами... Так что в этом случае заявленный лирический *страх*, идущий от я, – ничем не мотивирован и заявлен, что называется, «от противного»: читатель ждет «*страха*» – «на, вот возьми его скорей!»

Пушкин как будто остался чужд искусству «ужасного», приобретшему популярность у читателей 1830-х гг. И даже в «украинском» цикле повестей Гоголя увидел только «простодушную и вместе лукавую» веселость: «Как изумились мы русской книге, которая заставила нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина!» (XII, 27). И как будто «не заметил» ни «Страшной мести», ни «Вия». Подобное восприятие – показатель исходного душевного здоровья и неизменной устойчивости его поэтической природы.

¹ *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3. С. 33.

² *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 268–269.

УЖАС ТАТЬЯНЫ ЛАРИНОЙ В СВЕТЕ ГАРМОНИИ

В работе рассматриваются вопросы, связанные с анализом восприятия текста сна Татьяны Лариной из пятой главы романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Эти вопросы изучаются нами с позиции гармонического стиховедения, а в основе рассуждений о форме и содержании поэтического текста лежит убежденность в том, что, какими бы ни были методы и приемы его изучения, они должны соответствовать самой природе поэтического искусства, о которой как нельзя точнее высказался Пушкин: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует сердце наше»¹.

Наш метод позволяет анализировать ритмику поэтического текста на основе математики гармонии и сравнивать полученные результаты с данными психофизиологии, относящимися к реальным психофизиологическим состояниям человека. Индексы ритмико-чувственной активности IND, вычисленные на базе индикативных коррелятов гармонии ритма (РТГ) и экспрессивности ритмоощущений (Кэ), сопоставляются с диапазонами частот головного мозга человека, которые соответствуют определенным психофизиологическим состояниям человека². Скажем сразу, что состояние «ужас» во сне Татьяны Лариной (IND = 6,5) соответствует *реальному* психофизиологическому состоянию «неприятности» (θ -ритм, диапазон частот головного мозга человека от 4 до 7 герц). Для сравнения: фрагмент из текста сна Татьяны, предшествующий «ужасу» и названный нами «страх», характеризуется на порядок меньшей величиной IND = 0,6; это значение соотносится не с θ -ритмом, а с δ -ритмом (последний соотносится реальным состоянием

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937–1959. Т. 11. С. 421. Роман «Евгений Онегин» цитируется по этому изданию (т. 6).

² Гринбаум О. Н. Основы математико-гармонического анализа поэтических текстов. СПб., 2013. С. 100–106. Электронная версия размещена в сети Интернет по адресу: <http://scipeople.ru/publication/116173/> (10.04.2014).

человека «сон», для которого частоты головного мозга менее 3,5 герц).

Ниже для наглядного представления картины изменения гармонического ритма приведены графики изменения значений РГТ и Кэ как для всей пятой главы романа «Евгений Онегин», так и для фрагмента «сон Татьяны Лариной» (рис. 1).

На этом рисунке для сравнения показаны изменения графиков РГТ для пятой и шестой глав романа. Поведение параметра РГТ отчетливо показывает резкое нарастание нестабильности значений РГТ в тексте сна Татьяны, особенно в той его части (начиная со XVII строфы), где в сневидении Татьяны появляется Онегин.

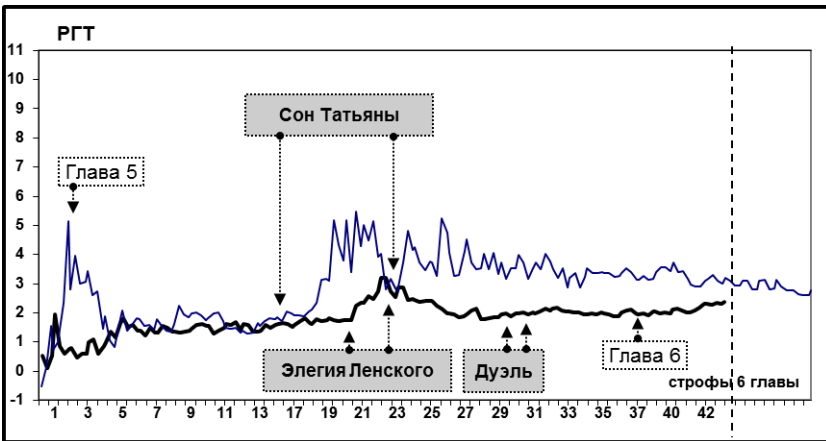


Рис. 1. Динамика гармонического ритма в 5-й и 6-й главах романа «Евгений Онегин»

Строфы сна Татьяны занимают в общей ритмико-гармонической панораме пятой главы особое положение. После резкого всплеска (строфы I–II) поведение кривой ритмоощущений в сценах святочных гаданий заметно успокаивается (строфы VI–X), и — начиная с первой строфы сна (строфа XI) — приобретает тенденцию к медленному, но неуклонному росту. Обращает на себя внимание и тот факт, что первые три локальных *минимума* кривой связа-

ны с *отрицательными* эмоциями Татьяны — «недоумения полна», «не может убежать», «не шевельнется, недохнет».

Спокойная тенденция к росту величин РГТ прерывается в начале XVIII строфы, но прежде, в конце XVII строфы в сновидении Татьяны появляется Онегин. В этом месте повествования мы встречаемся с уникальным поэтическим приемом: словами «Но что подумала Татьяна...» Пушкин рассекает, казалось бы, замкнутое по своей природе и потому непроницаемое пространство сна, рассекает его своим авторским присутствием всего лишь на несколько мгновений, но этого достаточно, чтобы придать стиху амбивалентную стиховую окраску. «Герой *нашего* романа» — это Онегин, он одновременно и герой романа, и герой Татьяны, и друг автора, а последовательная замена автором центрального слова в этой строке (*своего* — *моего* — *нашего*) подчеркивает здесь эмоциональное единение Пушкина и «милой Тани»¹.

Появлению Онегина предшествует хотя и не столь резкий, как последующий, но все же весьма заметный скачок параметра РГТ. Мы уже писали, что число 17 входит в тот ряд Фибоначчи (1–5–6–11–17–28–45), который соотносится с гармоническим (сюжетным) ритмом пятой главы пушкинского романа². Таким образом, XVII строфа выступает не только как гармонический центр динамического развития сюжета, но и как динамический контрапункт ритмоощущений: на границе XVII и XVIII строф завершается плавное течение повествования и начинается процесс эмоционального перенапряжения, стресса, шока.

Сновидение (строфы XVIII–XXI) продолжается, кривая ритмоощущений то взлетает (еще дважды) до максимального уровня, то трижды резко падает, — этим точкам содержательно соответствуют следующие фрагменты повествования:

¹ Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 191–199.

² Гринбаум О. Н. Гармонический строй пушкинского стиха. Часть I. Ритмодинамика романа «Евгений Онегин» и современное стиховедение // Язык и речевая деятельность. Т. 6. СПб., 2005. С. 85–121.

Номер строфы	Локальные экстремумы величин PГТ	
	максимумы	минимумы
XVIII	Там он хозяин, это ясно; И Тане уж не так ужасно...	Вдруг ветер дунул, загашая Огонь светильников ночных; Смутилась шайка домовых...
XIX	И взорам адских привидений Явилась дева; ярый смех Раздался дико; очи всех...	И страшно ей; и торопливо Татьяна силится бежать: Нельзя никак; нетерпеливо Метаясь, хочет закричать: Не может...
XX	...вдруг Ольга входит, За нею Ленский; свет блеснул; Онегин руку замахнул...	Осталась во тьме морозной Младая дева с ним сам-друг...

Развязка приближается, эмоциональное перенапряжение не спадает, и вот начало заключительной XXI строфы Сна Татьяны:

Текст начала XXI строфы	Значение PГТ
Спор громче, громче; вдруг Евгений Хватает длинный нож, и вмиг Повержен Ленской; страшно тени Сгустились; нестерпимый крик	6,2
Раздался... хижина шатнулась... И Таня в ужасе проснулась...	3,6
	4,7

Последние шесть строк в XXI строфе — опять сильный спад кривой; вспомним, что по содержанию в этом месте повествования появляется Ольга, вприхнувшая «легче

ласточки» в комнату Татьяны с вопросом «Кого ты видела во сне?»

Прежде чем подвести черту под нашими наблюдениями, напомним, что и в дальнейшем, на протяжении еще ряда строф, в которых Татьяна пытается найти разгадку своего тревожного сна, и здесь кривая ритмоощущений никак не может успокоиться: громадная амплитуда пульсаций затухает лишь в сценах именин Татьяны.

Итак, график ритмоощущений, полученный на основе измерения динамических значений величин ритмико-гармонической точности, явным образом соотносится, по нашему мнению, с содержанием сна Татьяны. Тем самым подтверждается вывод о способности *божественной* пропорции¹ ритма «поверять алгеброй гармонию» пушкинского стиха.

Теперь приведем некоторые фактические данные, характеризующие *особенности* ритмического движения в тексте сна Татьяны Лариной, в том числе величины средней ударности строф, число спондеев и устойчивости строчного ритма.

Факт первый. При средней ударности строки пятой главы $T_{\text{стрк}} = 3,23$ (и, соответственно, строфы $T_{\text{стрф}} = 45,29$) те же показатели для трех строф гадания равны $T_{\text{стрк}} = 3,17$ ($T_{\text{стрф}} = 44,33$), а для строф сна $T_{\text{стрк}} = 3,29$ ($T_{\text{стрф}} = 46,00$). Это означает, что стремительное начало пятой главы романа в строфах сна резко замедляется, что полностью соответствует смысловому характеру повествования (для первых семи строф величины $T_{\text{стрк}}$ и $T_{\text{стрф}}$ еще меньше, чем в сценах гадания: $T_{\text{стрк}} = 3,15$ и $T_{\text{стрф}} = 44,14$).

Факт второй. Общее число спондеев в пятой главе составляет 9,7% — это больше, чем дает статистика Б. В. Томашевского для всего романа в целом (7,8%). Но даже на этом фоне строфы сна и строфы гадания резко разделены: в строфах сна насчитывается 10,3% сверхсхемных ударений, тогда как в строфах гадания — почти в пять раз меньше (2,4%). Любопытно также, что эти 2,4% спондеев полностью приходятся на первые слоги пушкинских строк, в противовес строфам сна, где необычно боль-

¹ Другое название принципа «золотого сечения».

шое число спондеев на пятом слоге (0,6%) — здесь их больше, чем в целом по всему роману, но нет ни одного спондея на третьем и седьмом слогах.

Факт третий. Устойчивость строчного ритма¹ — наименьшая именно в строфах сна: в первых десяти строфах пятой главы $U_{\text{стрк}} = 1,05$, в строфах сна $U_{\text{стрк}} = 0,94$, а для всей главы $U_{\text{стрк}} = 1,00$. Еще более выразительным в сопоставительном плане оказывается показатель устойчивости строфического ритма: если для первых десяти строф пятой главы $U_{\text{стрф}} = 6,6$, то для строф сна $U_{\text{стрф}} = 4,7$ (для всего романа $U_{\text{стрф}} = 7,8$).

Значения этих параметров математически подтверждают особый характер текста сна Татьяны Лариной, лишней раз указывая на правоту слов А. Белого: «лишь у плохих поэтов аллегоризируется смысл, насильственно отрываясь от ритма»².

Подведем итоги. Цель работы состояла в том, чтобы на конкретном поэтическом материале (тексте сна Татьяны) продемонстрировать единство формы и содержания стиха Пушкина. Философский принцип единства формы и содержания применительно к поэзии следует расширить, как мы уже писали ранее, до формулы триединства «ритм — форма — содержание», поскольку ритм в стихе есть его имманентное свойство, влияющее и на выбор поэтом конкретной *формы* для конкретного содержания, и на эмоциональную сторону *смысла* порожденного (и воспринимаемого читателем) текста. Форма стиха, в рамках которой описан сон Татьяны (и за редким исключением — весь роман Пушкина), неизменна (онегинская строфа), но ритм — даже в двух его частях сна — разный. Этот факт мы и зафиксировали с помощью метода ритмико-гармонической

¹ Параметр U позволяет оценить степень разброса величин $T_{\text{стрк}}$ ($T_{\text{стрф}}$) относительно их средней величины; он вычисляется на основе коэффициента вариации $V = \sigma / T_{\text{ср}}$; устойчивость U мы определяем по отношению к средним значениям того же параметра для всего пушкинского романа: $U_{\text{стрк}} = V_{\text{стрк}}(EO) / V_{\text{стрк}}$. Следовательно, устойчивость строчного ритма по всему роману $U_{\text{стрк}} = 1$. Аналогично вычисляется и параметр $U_{\text{стрф}}$.

² Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929. С. 67.

точности. Более того, на основе предложенной ранее эмпирической формулы для вычисления индекса ритмико-чувственной активности IND нам удалось показать, что вторая часть сна («ужас») более чем на порядок превосходит первую в плане экспрессивности и нестабильности ритмического движения. Читатель испытывает при этом чувства, которые в обобщенном виде можно представить как «неприятности», если следовать принятой в психофизиологии системе градации ритмов головного мозга человека. Тем самым мы показали, как на практике реализуется у Пушкина его собственное кредо: «правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах».

В заключение приведем слова П. А. Флоренского, которые уже много десятилетий помогают исследователю лучше осознать то, что он делает, изучая поэтический текст:

Подходя к произведению художественному, я... бессознательно следуя руководящей схеме его, расправляю его внутренним ритмом. Произведение так построено, что это преобразование схемы в ритм делается само собой. Если же не делается или пока не делается... то произведение остается непонятым. Ведь произведения, пока они не прочитаны и не осуществлены во времени, вообще для нас не стали искусством¹.

¹ Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1973. С. 117.

О. В. Червинская (*Черновцы, Украина*)

**«МЕРТВЫЕ ДУШИ» Н. В. ГОГОЛЯ
В МЕТАЖАНРОВОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ «ХОРРОРА»**

Вне всякого сомнения, обострившееся внимание науки о литературе к вычленению новых, гетерогенных жанровых форм, порожденных нынешним союзом искусства и техники – в данном случае таких, как Horror, к проблемам их восприятия, к поэтике состояний, отторжение от практики препарирования «буквы», расщепление целостности текста исследовательской методикой постмодернистского формата – все это требует качественных изменений современной школы анализа. Например, новейшая русская философия (М. Мамардашвили) вписывает ряд состояний в контекст метатеории сознания, ссылаются и на американскую психологию, которая выстраивает методику управления состояниями, в том числе и ужасом (Д. Гринберг, Т. Пищински, Ш. Соломон)¹; наконец, когда дело дошло до практики, разнообразные элементы «хоррора» стали повсеместно использоваться при создании компьютерных игр.

Однако надежной питательной средой для любых современных жанровых изобретений, включая мультимедийные, по-прежнему остается и высокая классика, которая сегодня в основном используется как поставщик сюжетики, транзитивных персонажей, интертекстуальных парадигм, идеологем, сиквелов и жанровых матриц (преимущественно, романых). На этом фоне исподволь формируется искусство, радикально ориентированное на мышление с иными приоритетами состояний. Отличительной его чертой является не только легитимация дегуманизма, то есть делегирование интеллектуальных функций персонажам фэнтези, но и апелляция к совсем иной публике. Это означает, что следует обратить особое внимание на смену рецептивного вектора.

¹ См.: Гаверилова Т. А. Тревога смерти в теории управления ужасом Дж. Гринберга, Т. Пищинского и Ш. Соломона // Психологический журнал, 2011. Т. 32. № 1. С. 45–54.

Отметим несколько современных аспектов этой проблемы. Во-первых, в связи с канонической литературной историей, составленной из приоритетных имен и мнений, сегодня поднимается вопрос о «фактической истории литературы» (по Ц. Тодорову), откуда возникает истолкование истории литературы не как предмета, а именно как историографического дискурса. Таким образом, речь идет о рецептивной истории литературы, вдохновителем которой, по-видимому, следует полагать Г. Р. Яусса. Соглашаясь с правом таковой на существование, Д. Перкинс все же отмечает практическую сложность и даже проблематичность ее осуществления. В частности, отталкиваясь от известной научной синтагмы «горизонт ожидания», он дискутирует с утверждением Яусса о возможности «реконструировать горизонт ожидания, опираясь на исследование самого текста, поскольку горизонт ожиданий его читателей имплицитно присутствует и в тексте». Главное противоречие этого принципа американский ученый связывает с бесосновательностью любых попыток «репрезентации прошлого таким, каким оно было на самом деле», подчеркивая, что «согласно герменевтическим принципам самого Яусса, такая опосредованность бывшего некогда горизонта ожиданий современностью неизбежно изменяет прошлое»¹. Таким образом, проблема заключается в поиске оптимального ракурса наблюдения.

Согласимся, что любой художественный текст обнаруживает континуум заложенных смыслов на протяжении всей истории своего бытования в историческом времени, что и ставит под сомнение методологические возможности историографического описания. Более того, во-вторых, как это увидел М. Бахтин еще в 1950-е гг., данный момент в связи с рецепцией не оставляет в стороне и так называемый жанрологический фактор (статья «Проблема речевых жанров»): «Понимание другого, концепция адресата определяет жанр, влияет на стиль и композицию высказывания»². Отсюда берет начало его идея о художественном

¹ Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / Пер. з англ. А. Іщенко. Київ, 2005. С. 26.

² Бахтин М. М. Естетика словесного творчества. М., 1979. С. 279.

произведении, как сложном и специфическом типе диалогической речи. Не будем забывать, что именно адресацию Бахтин полагал «конститутивной, определяющей особенностью различных речевых жанров», которые «разыгрывают разные формы первоначального общения», порождая «все литературно-условные персонажи автора, повествователей и адресатов»¹. Унаследовав именно этот рецептивный акцент жанрологической концепции Бахтина, Ц. Тодоров пришел к выводу, что «жанр является местом встречи общей поэтики и фактической истории литературы», так как в жанре получатель текста имеет исторически засвидетельствованную «кодификацию дискурсивных свойств»². Отклонение от по-настоящему современной дискурсивной практики он увидел в привычном пренебрежении «элементарным фактом разнообразия познавательной деятельности», в игнорировании того обстоятельства, что «выбранная наблюдателем точка зрения перекраивает и переопределяет свой объект»³.

Наконец, с философской позиции, выразительно обозначенной М. Мамардашвили как «метаописание сознания» (к чему стремится и современная поэтика), мы оказываемся в русле дискурса, который, по замечанию философа, всегда предполагает обязательное и одновременное наличие двух уровней – «уровня постигнутого смысла» и того, «на котором нечто только и может считаться истинным наблюдением»⁴. Сказанное означает, что в наипростейшей из рецептивных ситуаций всегда будет иметь место наличие двух самостоятельных структур текста: того, что действительно наличествует в нем, что вытекает из его объективно существующей формы (исходный смысл, которой может оказаться значительно шире авторского замысла) и, одновременно, конкретной рецептивной описательной конструкции, ограниченной возможностями воспринимающей личности.

¹ Там же. С. 470–471.

² Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Пер. з франц. Є. Марічева. Киев, 2006. С. 30.

³ Там же. С. 26.

⁴ Мамардашвили М. Необходимость себя. Введение в философию, доклады, статьи, философские заметки. М., 1996. С. 252.

Уточним также, что в онтологическом смысле вопрос о содержании «продукта» (произведения), который возникает на пересечении авторского и рецептивного кодов, может истолковываться и как вопрос о «ничто», как это подчеркивает М. Бланшо: «Однако творение (произведение искусства, литературное сочинение) не является ни завершенным, ни незавершенным: оно есть. То, что оно говорит, – исключительно только это: оно есть, и ничто более. Вне этого – оно ничто. Кто захочет, чтобы оно выражало что-нибудь еще, не найдет ничего, или обнаружит лишь, что оно ничего не выражает. Живущий в зависимости от произведения, занимаясь либо написанием его, либо чтением, принадлежит одиночеству того, что выражается лишь словом «быть» – словом, которое язык таит в себе, скрывая его, или же являет, пропадая сам в безмолвной пустоте сочинения»¹. Следовательно, реализация выраженного словом становится достигаемой или, наоборот, не достижимой онтологической целью, которую осуществляет читатель.

Таким образом, мы вступаем в зону отношений автора и его потенциального потребителя. Еще в 1955 г. М. Бланшо воскликнул: «Читатель не прибавляет себя к книге, но прежде стремится избавиться ее от всякого автора»². Размышляя по поводу читателя, Р. Барт, как известно, позже провозглашает и парадоксальный тезис о «смерти автора». Однако, конечно, это драматизированное преувеличение: смерть автора может случиться только в том случае, когда автор интеллектуально «не востребован». Однако активное сосуществование творческой воли реципиента с потенциальными текстами, любое «переоборудование» интерьера наличествующей формы, модернизация того, что принадлежит уже самому читателю, – все это должно быть признано положительной тенденцией, свидетельствующей о жизнеспособности текста, но никак не отрицающей автора.

Непреложную власть автора над читателем акцентирует М. Гиршман, замечая, что «субъективный читательский опыт подчиняется аккумулятивной структуре произ-

¹ Бланшо М. Пространство литературы. М., 2002. С. 12. Курсив мой.

² Там же. С. 195.

ведения художественной энергии, которой определяются характер и направление конкретизации как устойчивой основы, относительно которой существующие читательские различия окажутся все же вариациями единого целого. И единство это столько же предшествует вариациям и вызывает их, сколько каждый раз снова и снова порождается ими»¹. Объективно это замечание созвучно размышлению М. Мамардашвили. Таким образом, в целом речь идет о том, что текст, входящий в определенное рецептивное измерение, варьирует свои смыслы.

Вынесенный на рассмотрение «хоррор» интересен с точки зрения продуктивности его как латентно наличествующего в тексте. В частности, этот вектор характерен для такого писателя, как Николай Гоголь, – автора, анализ, оценка и интерпретация которого никогда не достигнут в литературоведческом дискурсе общего знаменателя, вопреки многим предпринимавшимся попыткам, на чем ставит акцент, например, С. Моллер-Салли. В своей статье, комментируя разнообразные интерпретации гоголевской писательской парадигмы советских времен, из всех возможных версий исследователь особо выделяет «метафорическое сближение Гоголя со Сталиным» в качестве «символического двойника вождя»², что свидетельствует, в первую очередь, о неисчислимости возможных рецептивных решений текста.

В нашем случае «Мертвые души» сканируются в формате «хоррора». Онтологический смысл ужасного раскрывается в соотношении с понятием нормы, как ее отрицание. В прямом своем значении «ужас» как созерцательное сопереживание «страшному/terror» (по А. Лоуэну) присутствует практически в каждом из гоголевских текстов, возможно, будучи симптом содержащей в самой себе противоречие раздвоенности, как имманентного устройства самого писателя. Не зря М. Гиришман, с его профессиональной наблюдательностью, выводит это качество писателя на первый

¹ Гиришман М. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева. М., 1981. С. 22.

² Мюллер-Салли С. «Классическое наследие» в эпоху соцреализма, Или похождения Гоголя в стране большевиков // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 518–519.

план: «Если у Пушкина событийная разобщенность людей преодолевается внутренне как бы самим их рассказом, то в художественном целом Гоголя воссоздается мир, где единство и раздробленность, связь и разобщенность, душа и тело, гармония и хаос уже в гораздо большей степени разошлись, внешне обособились, оторвались друг от друга, превратились в противоречащие друг другу «половинки» целого, и нужны громадные субъективные усилия, чтобы преодолеть эту разобщенность»¹. Согласившись с этим замечанием, мы можем интерпретировать метод автора «Мертвых душ» как радикальный разрыв между ироническим конструированием мира и реальностью, и если в ней присутствует «ужас», то в тексте мы не должны искать его прямого присутствия. В творчестве Гоголя «ужас» изображается через градуированную последовательность различных состояний (точнее форм сумасшествия в разной степени его выраженности), что представлял собой, к примеру, цикл «Петербургских повестей».

«Хоррор», в качестве новой для литературной науки парадигмы, допустимо рассматривать как один из возможных приемов градуирования всех уровней формы и как один из рецептивных ключей к «Мертвым душам». При этом понятно, что гоголевские тексты успешно сканируются и сквозь иные моделирующие категории и концепты, как это делает А. М. Грачева с повестью «Вий», представив ее «сгущенным до эмблематики изложением идеи Красоты»². Нами подчеркивается ментальный изоморфизм смыслового наполнения понятия «ужас», связанный с особенностями религиозного, а также речевого сознания автора: в качестве альтернативного примера достаточно вспомнить специфическое отношение к «ужасному» у индусов (Шива – погружение непосредственно в сам Ужас). Антропологический вектор гоголевского внимания направлен не в сторону погружения в чистый Ужас, а в сторону обыденности

¹ *Гиришман М. М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности. М., 2007. С. 296.

² *Грачева А. М.* Гоголевский концепт красоты и русский модернизм // Феномен Гоголя: Мат. Юбилейн. междунар. научн. конф., посв. 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. СПб., 2011. С. 649.

«ужаса» как порождаемого «презренным и глупым в жизни»¹.

Состояние ужаса по Гоголю обнаруживает себя обратной стороной комического, сопряженного в тексте с позиционными противостояниями персонажей главному герою. «Ужас обыденного» прочитывается в вибрирующих на разные лады сюжетных ситуациях: к примеру, опрокинулась бричка – и поздней ночью измазанный Чичиков оказался у перепуганной Коробочки, попадает на пути не вполне адекватный Ноздрев – и, унося ноги, «герой наш трухнул, однако ж, порядком» (начало гл. V открывается описанием ужасного раздражения, захлестнувшего и героя, и его слугу, и даже коней: «Кони тоже, казалось, думали невыгодно о Ноздреве: не только гнедой и Заседатель, но и сам чубарый был не в духе»²). «Ужас» ноздревского эпизода сменяется перманентной цепью последующих невеселых приключений – одно другого хуже (для Чичикова) и комичнее (для наблюдателей, «так как подобное зрелище для мужика сущая благодать, все равно что для немца газеты или клуб»³).

Гоголь варьирует «ужасное» («обнаруженную человеческую бедность», «презренное и глупое в жизни», все те крайние обстоятельства, толкающие человека «на низости, которых бы сам ужаснулся прежде»⁴), запускает его по софокусным концентрическим кругам, что как будто должно нагнетать сострадание к потерпевшему. Однако случается другое – одиноко мыкающийся Чичиков-неудачник со всеми своими уловками смешон на протяжении всей своей эпической саги: с самого рождения, со школьной скамьи, на всех тех ступенях, которые он осторожно, но, как правило, не без поражений стремится преодолеть на пути к вожделенному миллиону, пусть это и держит его в постоянном страхе («Конечно, трудно, хлопотливо, страшно, чтобы как-нибудь еще не досталось, чтобы не вывести из этого историю. Ну да ведь дан же человеку на что-нибудь ум. А

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2012. Т. 7. Кн. 1. С. 228.

² Там же. С. 85.

³ Там же. С. 86.

⁴ Там же. С. 228–229.

главное, то хорошо, что предмет-то покажется совсем невероятным, никто не поверит»¹).

В предыстории чичиковского эпоса два ярчайших эпизода. С самого начала карьеры герой переступает некую моральную черту, связанную с ухаживаниями за «зрелой дочерью» своего начальника (в стилистике «ужаса»: «с лицом, тоже похожим на то, как будто бы на нем происходила по ночам молотья гороху»). От женитьбы Павлуша сбежал, едва получив по ходатайству папинышки девицы желаемое место: «Это был самый трудный порог, через который перешагнул он. С этих пор все пошло легче и успешнее»².

В преамбуле истории с закупкой мертвых душ также лежит история о крушении первой «блистательной», как сказано у Гоголя, аферы, когда Чичиков трудился на таможне и втянул в сомнительное дело одного статского советника. Нарратив подсказки отчуждает нас от событий, мы созерцаем этот кошмар Чичикова без всякого сочувствия, нам смешно: «читатель, без всякого сомнения, слышал так часто повторяемую историю об остроумном путешествии испанских баранов, которые, совершив переход через границу в двойных тулупчиках, пронесли под тулупчиками на миллион брабантских кружев. Это происшествие случилось именно тогда, когда Чичиков служил при таможне. <...> После трех или четырех бараньих походов через границу у обоих чиновников очутилось по четыреста тысяч капитала. У Чичикова, говорят, даже перевалило и за пятьсот, потому что был побойчее. Бог знает, до какой бы громадной цифры не возросли благодатные суммы, если бы какой-то нелегкий зверь не перебежал поперек всему. Черт сбил с толку обоих чиновников: чиновники, говоря попросту, перебесились и поссорились ни за что»³. Коллизия ссоры – любимый гоголевский мотив, а в «Мертвых душах» он играет особую роль и приводит к перманентным катастрофам. «Ужас» этих крушений воспринимается как веселая сплетня: «Главное в том, что тайные сношения с контра-

¹ Там же. С. 226.

² Там же. С. 217.

³ Там же. С. 222–223.

бандистами сделались явными. Статский советник, хотя и сам пропал, но таки упек своего товарища. Чиновников взяли под суд, конфисковали, описали все, что у них ни было, и все это разрешилось вдруг как гром над головами их. Как после чаду опомнились они и увидели с ужасом, что наделали. Статский советник, по русскому обычаю, с горя запил, но коллежский устоял»¹. Несмотря на все восклицательные знаки авторского нарратива, призывающие читателя к сочувствию («Итак, вот в каком положении вновь очутился герой наш! Вот какая громада бедствий обрушилась ему на голову! Это называл он: потерпеть по службе за правду»²), когда невеста что ожидает героя «после таких бурь, испытаний, превратностей судьбы и жизненного горя», у читателя этого сочувствия к нему нет.

Именно вздорный нрав Ноздрева и последствия ссоры с ним переломали главный чичиковский проект, одновременно являющийся генеральным сюжетообразующим элементом текста Гоголя. Страшный испуг гонит героя уже и из этих мест: «В продолжение всей болтовни Ноздрева Чичиков протирал несколько раз себе глаза, желая увериться, не во сне ли он все это слышит. Делатель фальшивых ассигнаций, увоз губернаторской дочки, смерть прокурора, которой причиною будто бы он, приезд генерал-губернатора – все это навело на него порядочный испуг. “Ну уж коли пошло на то, – подумал он сам в себе, – так мешкать более нечего, нужно отсюда убираться поскорей”»³.

В целом, почти для каждого из прочих персонажей, пусть в разной степени, но «ужасным» (по определению) оказывается зловеющая сплетня о покупке мертвых душ, доводящая самых слабых до психоза. Наиболее ярко это состояние воспроизводится в истерической скороговорке «просто приятной» дамы: «Вообразите себе только то, что является вооруженный с ног до головы вроде Ринальда Ринальдина и требует: “Продайте, говорит, все души, которые умерли”. Коробочка отвечает очень резонно, говорит: “Я не

¹ Там же. С. 223.

² Там же.

³ Там же. С. 202.

могу продать, потому что они мертвые”. – “Нет, говорит, они не мертвые, это мое, говорит, дело знать, мертвые ли они или нет, они не мертвые, не мертвые, кричит, не мертвые...” Словом, скандальозу наделал ужасного: вся деревня сбежалась, ребенки плачут, все кричит, никто никого не понимает, ну, просто, оррёр, оррёр, оррёр!..»¹.

И, наконец, в «Мертвых душах» крайняя степень «ужасного» подается в качестве детально прописанного эпизода смерти прокурора – как факт и как маска. Символично, что момент связан с фигурой важнейшей персоны в должностной пирамиде текста: «Все эти толки, мнения и слухи неизвестно по какой причине больше всего подействовали на бедного прокурора. Они подействовали на него до такой степени, что он, пришедши домой, стал думать, думать и вдруг, как говорится, ни с того ни с другого умер. Параличом ли его или чем другим прихватило, только он как сидел, так и хлопнулся со стула навзничь. Вскрикнули, как водится, всплеснув руками: “Ах, Боже мой!”, послали за доктором, чтобы пустить кровь, но увидели, что прокурор был уже одно бездушное тело. Тогда только с соболезнанием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал»².

Гоголь не ограничивается иронией, он предлагает читателю метафорический слепок – крупным планом живописует застывшую страшную маску: «А между тем появление смерти так же было страшно в малом, как страшно оно и в великом человеке: тот, кто еще не так давно ходил, двигался, играл в вист, подписывал разные бумаги и был так часто виден между чиновников со своими густыми бровями и мигающим глазом, теперь лежал на столе, левый глаз уже не мигал вовсе, но бровь одна все еще была приподнята с каким-то вопросительным выражением. О чем покойник спрашивал, зачем он умер или зачем жил, об этом один Бог ведает»³.

«Ужас обыденного» сфокусирован на фигуре «изношенной развалины» Степана Плюшкина, некогда благополуч-

¹ Там же. С. 172.

² Там же. С. 197.

³ Там же. С. 197–198.

ного помещика. Как сказано о нем – «одинокая жизнь дала сытную пищу скупости, которая, как известно, имеет волчий голод и чем более пожирает, тем становится ненасытнее; человеческие чувства, которые и без того не были в нем глубоки, мелели ежеминутно...»¹ Это образ жуткого преображения и один из самых сложных для интерпретации и не столь прямолинейных гоголевских типов. В данном фрагменте текста переживание «ужасного» активизируется благодаря системе развернутых метафор, символов, параллелизмов и пр. (например, барин безуспешно пугает прислугу страшным судом и железными рогатками чертей). О жалком и подозрительном барине стали говорить, «что это бес, а не человек; сено и хлеб гнили, клади и стоги обращались в чистый навоз, хоть разводи на них капусту, мука в подвалах превратилась в камень, и нужно было ее рубить, к сукнам, холстам и домашним матерьям страшно было притронуться: они обращались в пыль»². Но Гоголь придает образу особую емкость, параллельно показывая читателю не менее безудержную и не менее бездушную пародийную изнаночность Плюшкина, – образ «помещика, кутящего во всю ширину русской удали и барства», «прожигающего жизнь насквозь». Эта метафора реализуется как гневное осуждение такой нечеловеческой чрезмерности самой природой: «Небывалый проезжий остановится с изумлением при виде его жилища, недоумевая, какой владетельный принц очутился внезапно среди маленьких, темных владельцев: дворцами глядят его белые каменные дома с бесчисленным множеством труб, бельведеров, флюгеров, окруженные стадом флигелей и всякими помещеньями для приезжих гостей. Чего нет у него? Театры, балы; всю ночь сияет убранный огнями и плашками, оглашенный громом музыки сад. Полгубернии разодето и весело гуляет под деревьями»³. Так как «невидимые миру слезы» в данном случае проливает только сама униженная природа – от корней до кроны: «и никому не является дикое и грозящее в сем насильственном освещении, когда театрално

¹ Там же. С. 113.

² Там же.

³ Там же. С. 114.

выскакивает из древесной гущи озаренная поддельным светом ветвь, лишенная своей яркой зелени, а вверху темнее, и суровее, и в двадцать раз грознее является чрез то ночное небо, и, далеко трепеща листьями в вышине, уходя глубже в непробудный мрак, негодуют суровые вершины дерев на сей мишурный блеск, осветивший снизу их корни»¹.

Если бы удалось перевести словесность гоголевского текста в соответствующий живописно-изобразительный ряд, то полученный результат в полной мере был способен предстать некоей версией «хоррора». Парадокс, однако, заключается в том, что изображенный «ужас» является всего лишь оболочкой парадигмы, которая не передает самого состояния ужаса и вовсе не вызывает сочувствия, которое производят в нас, понуждая к состраданию, соответствующие эпизоды любой из книг Ф. Достоевского. Жанровая особенность гоголевской поэмы не предполагает так называемого имплицитного читателя, он «встраивается» в события как созерцатель, а не как участник. Читатель «Мертвых душ» – аутсайдер, он не в силах переступить воздвигнутый авторской иронией барьер, его сострадание полностью парализовано авторским методом, он не может ощутить встречно переживаемый «ужас» чужой жизни. Возможно, зеркало этого классического образца косвенно обличает саму публику, всегда ведомую авторской волей и, чаще всего, мертвую для подлинного сопереживания. Как бы то ни было, сложившаяся композиция текста, пропущенная через градусы «ужаса», смещает рецепцию жанра в сторону иных перспектив его прочтения и новых выводов.

¹ Там же.

Ю. А. Долгих (Санкт-Петербург)

**«ХОДЯЧИЕ» МЕРТВЕЦЫ
В РУССКОМ СТРАШНОМ ПОВЕСТВОВАНИИ
1810–1840-х гг.**

В русском фольклоре бытуют поверья о «ходячих» мертвецах. Это условное название для обозначения низших мифологических персонажей, которые возвращаются из своих могил для того, чтобы посетить живых, обычно с враждебной целью.

В нашем случае речь пойдет о мотиве возвращения мертвеца в мир живых как о сюжетообразующем компоненте. И хотя фольклорные мотивы часто проступают сквозь литературный текст (например, отголоски малороссийских преданий в произведениях О. М. Сомова, Н. В. Гоголя, А. А. Погорельского), или могут иметь важное смысловое значение в сюжете (через, например, вставной рассказ о древнем поверье, после которого начинают развиваться мистические события), мы обнаруживаем в них сочетание русских народных мотивов и западной романтической традиции. И все же необходимо упомянуть о некоторых мотивах народных поверий, которые явно реализуются в сюжетах русской литературы.

Во-первых, это мотив «хождения к своим», как его обозначила Л. Н. Виноградова¹: объектом действий демонологического персонажа выступает близкий ему при жизни человек.

Во-вторых, необходимо вспомнить мотив «двоедушия», то есть представления о сосуществовании человеческой и демонической душ в одном теле. С ним же тесно связано поверье о мертвых колдунах, согласно которому нечистая сила поднимает покойного чернокнижника из гроба.

В-третьих, вспомним также условное разделение на тех, кто приходит *наяву* и тех, кто *снится*. В фольклористиче-

¹ Виноградова Л. Н. Народные представления о происхождении нечистой силы. // Славянский и балканский фольклор. Народная демонология. М., 2000.

ском исследовании Ж. В. Корминой и С. А. Штыркова¹ высказано предположение, что в народном представлении те, кто приходит во сне, не представляет угрозы, и общение с покойным, таким образом, мыслится в естественном порядке вещей.

В отношении литературных сюжетов такое разделение провести практически невозможно. На первый взгляд, сюжетов о мертвецах, являющихся во сне, достаточно. Покойники здесь, как правило, имеют намерение предостеречь или попросить о чем-то, и в этом случае мы отчасти наблюдаем сходство с фольклорной традицией. Однако в случае с литературными сюжетами грань сна и реальности может смещаться: читатель, так же как и герой, не знает, приснился ему покойник или явился наяву, действительно ли имело место inferнальное явление или это был плод расстроенного воображения или болезни героя². При этом, рассматривая различные варианты литературных сюжетов о возвращающихся с того света мертвецах, мы узнаем известные фольклорные мотивы. Благодаря художественному вымыслу они становятся ярче и используются для нагнетания атмосферы ужаса в литературном произведении.

«Ужас» персонифицируется в образах оживших мертвецов. Это может быть встреча с умершей возлюбленной – и в этом случае страх перед смертью тесно связан с романтической идеей любви за гробом. Или, напротив, натуралистическое описание восставшего из могилы мертвеца – чудовища, стремящегося увести за собой живого. В этом случае нельзя не вспомнить Бюргерову «Ленору», послужившую поводом к известной литературной полемике и положившую начало к копированию сюжета о встрече с мертвым женихом в разных вариантах. «Людмила»³ (1808) и

¹ Кормина Ж. В., Штырков С. А. Мир живых и мир мертвых: способы контактов (два варианта севернорусской традиции). // Восточнославянский этнолингвистический сборник. М., 2001.

² Вспомним также о художественном методе «двойной» трактовки, когда описываемые события получают в равной значимости как естественнонаучное, так и мистическое объяснение.

³ Вестник Европы. 1808. № 9. С. 41–49.

«Светлана»¹ (1813) Жуковского с одной стороны и «Наташа»² (1814), «Ольга»³ (1816) Катенина с другой не только ставили вопрос о художественных задачах русской литературы, но и открыли путь мертвому жениху в мир отечественных баллад и повестей. Немалую роль сыграла здесь и сама «Людмила» Жуковского, по которой была написана и поставлена пьеса⁴ (1830), вызвавшая возмущенный отклик Белинского: «...у нас из нее сделали драму... Драму из баллады с мертвецом и кладбищем!.. Приптели тут Отечественную войну 1812 года, Смоленск, измену, заставили ломаться и кривляться какую-то невесту с крепко намазанным белилами лицом, а жениха-мертвеца заставили, при свисте ветра, вызывать ее в окно стихами баллады, которая когда-то тешила детей»⁵. О неослабевающем внимании к бюргеровскому сюжету свидетельствуют многочисленные переложения мотивов о встрече с мертвым женихом в русской литературе. Так, баллада «Клятва»⁶, датированная 1818 г., но появившаяся на страницах «Новостей литературы» в 1824 г., копирует не только имя первой русской «Леноры» (Людмила), но и повторяет известную схему: невеста провожает жениха на войну, тоскует, и последующая встреча с ним несет ей смерть. Однако здесь причина возвращения мертвеца вынесена в заглавие: прежде чем разлучиться, жених и невеста дают клятву явиться друг другу, если один из них умрет. Интересно, что данное при жизни обещание не окрашивает встречу в светлые тона, как это происходит в катенинской «Наташе». Там героиня, встретившись с женихом во сне, умирает «к жизни с милым» в молитве. Герой «Клятвы» предстает в мрачном образе умершего воина, у которого из раны сочится кровь, а глаза, как и подобает усопшему, закрыты. Людмила издает

¹ Там же. 1813. № 1, 2. С. 67–75.

² Сын Отечества. 1815. Ч. 21. С. 16–19.

³ Там же. 1816, Ч. 30. № 24. С. 186–192.

⁴ *Зотов Р. М., Мундт Н. П.* Людмила. Драма в 3-х отделениях, подражание немецкой «Lenore». СПб., 1830.

⁵ Отечественные Записки. 1842. Т. 25. № 12. С. 111–112.

⁶ Новости литературы. 1824. Т. 9, сентябрь. С. 129–132.

воплъ и умирает. Столь же мрачно описан умерший казак из баллады П. Ершова «Сибирский казак» (1835)¹:

Он вошел. Страшен вид!
Весь он кровью покрыт,
Страшно впали померкшие очи;
Кости в кожу вдались,
И уста запеклись,
Мрачен взор: он мрачней темной ночи!

Здесь снова действует мотив клятвы: отправляясь на войну, муж дает своей жене слово вернуться назад. Однако в отличие от многих аналогичных сюжетов возвращение мертвеца уже с самого его появления не оставляет героине светлых надежд. Казачка обреченно покоряется своей доле, следуя за мужем, который в пути намекает ей, куда именно они едут. Смерть казачки напоминает inferнальные мучения: очутившись одна в «горящей степи», она падает «на жгучий песок» и, задыхаясь, умирает.

Смерть без надежды на вечную жизнь, на встречу за гробом мы встречаем также в балладе И. Петрова «Услад»² (1826), которая, кстати, в первой своей части практически копирует «Светлану» Жуковского³. Однако вторая часть посвящена описанию мучений героини, которую до конца жизни преследует «окровавленная тень». Героиня жаждет смерти как избавления от кошмара, но в финале автор не оставляет и этой надежды: «жизнь утратила она и блаженство рая». Воспроизведение мотивов Жуковского мы наблюдаем также в балладе Н. Скородумова «Сон»⁴ (1826): после описания страшного сна героини («Ах! пропала я навек! / Он мертвец – не человек!») и развязки (неожиданного письма от жениха), автор добавляет от себя комментарий:

Что же сон сей предвещал?

¹ Библиотека для чтения. 1835. Т. 10. С. 19.

² Благонамеренный. 1825. Ч. 30. № 25 и 26. С. 421–425.

³ Ср.: «Светлана»: «На середине черный гроб; / И гласит протяжно поп: / «Буди взят могиллой!». «Услад»: «Что ж? – Пред нею черный гроб... / И гласит печально поп: / *Будь над ним – прощенье!*».

⁴ Благонамеренный. 1826. Ч. 33. № 5. С. 292–294.

Кто бы скоро отгадал?
Лизе друга; а в журнал –
Вдруг балладу – мадригал.

В следующем десятилетии автор, подписавшийся Александром Боде, отдельным изданием выпустил «Милану» с подзаголовком «Старые погудки на новый лад», объясняя свою мотивацию в шутивном предисловии: «На Людмилу появились критики и антикритики: творец оной <...> сочинил еще Ленору. <...> Вот и мне вздумалось написать свою Милану»¹. Очевидно, что пародии и аллюзии на легко узнаваемый сюжет свидетельствуют о том, что портрет зловещего мертвеца, желающего забрать жизнь своей нареченной, прочно занял свою нишу среди мистических картин русской литературы. В этом же ряду можно упомянуть травестию русской «Леноры» в повести Софии М. «Жених-мертвец»², страшный сон о мертвом женихе в повести «Красный всадник»³ или водевиль⁴ – пародию на сюжет И. Вашингтона о женихе-призраке⁵.

Вместе с тем, наряду с сюжетами, где встреча с мертвецом представляется героине в виде воплощенного кошмара, есть и те, где, несмотря на мрачное описание этой встречи, героиня жаждет смерти с возлюбленным. Таковы баллады М. Загорского «Лиза»⁶ (1820), «Привидение» Г.Кругликова⁷ (1820), «Мальвина»⁸ В. Тило (1821), «Эдвин и

¹ Боде А. Милана: Русская баллада, или Старые погудки на новый лад. СПб., 1834. С. 6.

² Жених-мертвец: Повесть в стихах. Сочинение Софии М. М., 1831.

³ Виктор С*** Красный всадник. Быль XVII века. // Библиотека для чтения. 1837. № 20. С. 39–56.

⁴ Скриб О., Дюпен Л. Жених-мертвец, или Думал солгать, а сказал правду. СПб., 1834.

⁵ Вашингтон И. Кухня в трактире, или Жених-мертвец // Сын Отечества. СПб., 1825. Ч. 104. № 24. С.307–335. В этой повести началом к развертыванию интриги с мертвецом служит воспоминание барона о «Леноре» Бюргера.

⁶ Благонамеренный. 1820. Ч. 11. № 16. С. 257–261.

⁷ Новости литературы. 1820, Ч. 2, май. С. 167–174.

⁸ Благонамеренный. 1821. Ч. 15. № 13. С. 1–9.

Клара»¹ П. А. (1821). Здесь мы отходим от схемы «Леноры» к кульминационному мотиву самой встречи с умершим. В 1823 г. публикуется переведенная из Кернера В. Тило «Арфа»², где повествуется о незримой умершей жене, играющей на арфе, о странной тоске и о мучительном ожидании героя воссоединения с ней. Ожидание встречи с мертвой возлюбленной и логичное ее завершение смертью мы видим в новелле об Изидоре и Анюте А. Погорельского³ (1828), балладах «Алонзо»⁴ (1831) В. А. Жуковского, в «Озере мертвой невесты»⁵ (1831) И. Козлова, повести О. И. Сенковского «Любовь и смерть»⁶ (1831), повести «Привидение на кладбище»⁷ (1845) и многих других. Такие сюжеты можно условно назвать сюжетами о *влюбленных мертвецах*.

Стоит отметить, что часто встреча с умершим происходит в реалистичном сне. Мотив сна, с одной стороны, выводит встречу с мертвецом из категории сверхъестественного, получая рациональное объяснение, с другой – предоставляет выбор либо присоединиться к мертвому, либо жить дальше, проснувшись. Таков, например, вариант сюжета «Сироты»⁸ Подолинского, где умерший брат утешает во сне сестру, или сюжет Ивана Козлова в балладе «Сон невесты»⁹ (1824) – там явившийся во сне мертвый жених просит невесту «не лить слез». Семантическое укрепление границы между миром живых и мертвых выражается в том, что мертвец здесь не претендует на мир живых:

Но – прости... уже аелеет
Вам румяная заря,
Ветерок уж ранний веет,

¹ Невский зритель. 1821. Ч. 5, март. С. 248–252.

² Новости литературы. 1823. Кн. 6. № 49. С. 145–151.

³ Погорельский А. Сочинения и письма. СПб., 2010.

⁴ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л. 1959–1960. Т. 2. С. 180–181.

⁵ Козлов И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1960. С. 216–217.

⁶ Библиотека для чтения. 1834. Т. 2. С. 141–191.

⁷ Привидение на кладбище. Кавказская быль: В двух частях. Соч. Н. Г...ля. М., 1845.

⁸ Северные цветы на 1829 год. СПб., 1828. С. 51–57.

⁹ Козлов И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1960. С. 83–84.

Этот вариант отчасти роднит его с вариантами сюжетов, где мертвый предстает живому в *призрачном видении*, отнюдь не желая его смерти. В основном мотивы его появления сводятся к *прижизненным обязательствам*, не дающим ему упокоиться. В ряде новелл «Двойник, или Мои вечера в Малороссии»² А. Погорельского (1828) неоднократно звучит тема обращения мертвеца с посланием к живым. Это новелла о Турботе и его умершем друге, укоряющим товарища в беспутной жизни; рассказ об убитой жене трактирщика, которая просит найти ее останки и наказать убийцу; с той же просьбой к своему товарищу обращается мертвец из новеллы о двух путешественниках. Наконец, пересказ анекдота Штиллинга об умершем профессоре, который просил заплатить его прижизненные долги, выводит встречу с мертвецом из мистического плана в трагедийно-бытовой. При этом сохраняется установка на достоверность происходящих мистических событий. В новелле о двух путешественниках мы видим мотив, который встречается неоднократно в русской литературе: призрак умершего является живому, чтобы *сообщить о своей смерти*. Этот мотив как идейно-сюжетный мы наблюдаем в анонимной повести «Вестник смерти»³ (1820), в балладе И. Козлова «Ночной ездок»⁴ (1828), в новелле М. Загоскина «Две невестки»⁵ (1834).

Другой мотив, связанный с ним, и порой становящийся его продолжением – мотив *возмездия*. У Погорельского умерший товарищ просит своего друга не только предать его останки земле, но и отомстить за свою смерть. Кажется, что в фантастическом повествовании месть мыслится как естественная и вполне объяснимая причина для вторжения

¹ Там же. С. 84.

² Погорельский А. Указ. соч.

³ Библиотека для чтения, составленная из повестей, анекдотов и других произведений изящной словесности. СПб., 1822. Кн. 5. С. 123–129.

⁴ Козлов И. И. Указ. соч. С. 144–145.

⁵ См.: Вечер на Хопре // Библиотека для чтения. 1834. Т. 3. С. 149–159.

мертвеца в мир живых. Мы рассматривали тексты, где для этого мертвец обращается за помощью к герою, не являясь его антиподом. Но существуют тексты, в которых появление мертвеца несет возмездие преступнику. Тогда призрак мертвеца (или «тень», как часто его именуют) фактически олицетворяет собой совесть убийцы. Так, в балладе В. Жуковского «Алина и Альсим»¹ (1814) убитая из ревности супруга преследует своего убийцу-мужа. Схожий сюжет мы наблюдаем в балладе «Убийца»², напечатанной в «Майском листке» (1824): убийцу преследует тень убитой им жены и, в конце концов, доводит его до самоубийства. В переведенной В. Тило новелле «Привидение»³ смерть молодой жены явилась итогом нравственного преступления героя; ее призрак приходит к нему каждую ночь, а юноша постепенно теряет жизнь. Таким образом, явившийся призрак умершего провоцирует осознание героем своего преступления. Страх перед явившимся посланцем с того света переходит в муки совести, выдержать которые убийца не в силах – сама мысль о совершенном злодеянии становится карой. Такое развитие сюжета мы наблюдаем в балладе И. И. Козлова «Венгерский лес»⁴ (1826), в «Пиковой даме»⁵ А. С. Пушкина (1834), в «Насмешке мертвеца» В. Ф. Одоевского⁶ (1838). Здесь стоит отметить, что облик и действия призрака могут быть изображены как «тень», или иметь вполне реалистичное описание (вспомним шарканье туфель мертвой графини у Пушкина или холодные капли воды, падающие с лица покойника у Одоевского). Однако в отличие от сюжетов с мертвецами, восстающими из гроба, физическое появление покойников в сюжетах с морализаторским оттенком ставится под сомнение: действительно ли это призраки, или плоды расстроенного воображения героя. Их появление призвано сподвигнуть героя к каким-то дейст-

¹ Жуковский В. А. Указ. соч. Т. 2. С. 53–59.

² Майский листок 1824. Весенний подарок для любителей и любителей отечественной поэзии. СПб., 1824. С. 23–27.

³ Лит. прибавления к Русскому инвалиду. 1831. № 7. С. 51–53.

⁴ Козлов И. И. Указ. соч. С. 112–123.

⁵ Библиотека для чтения. 1834. Т. 2. С. 109–140.

⁶ Одоевский В. Ф. Соч.: В 2 т. М., 1981. Т. 1. Русские ночи. Статьи.

виям, будь то исправление его собственной жизни, или помощь тому, чья душа не может упокоиться из-за невыполненных обязательств. Кажется очевидным, что, помимо встречи с мертвым как необходимого этапа развития сюжета, важным акцентом здесь выступает *результат* этой встречи (выполнение просьбы призрака / смерть или исправление героя).

Еще более ярко установка на результат проявляется в сюжетах о *мнимых покойниках*, где мотив сверхъестественного заранее поставлен в подчинение морализаторскому аспекту – будь это намеки автора на недостоверность происходящих событий в начале повествования, или прозаическое объяснение в конце. Таков, например, сюжет о неверной жене, которую мнимый мертвец пытается наставить на путь истинный. В повести «Я умер, я не умер»¹ (1820) якобы умерший муж испытывает верность своей супруги, следует за ней попятам и, в зависимости от того, скорбит она, или пытается развеселиться, напоминает о себе. В повести В. Панаева «Приключение в маскараде»² (1820) роль умершего мужа примеряет на себя его друг, который пытается перевоспитать легкомысленную вдову. Интригу как ключевой мотив сюжетов о мнимых мертвецах условно можно разделить на три вида, исходя из цели, в которой она заключается. Первая цель, которую мы сейчас рассмотрели – нравственная, заключающаяся в воззвании к совести героя. Вторая – в том, чтобы напугать героя (розыгрыш ради шутки, или усмирение чрезмерной похвальбы героя). Третья – получение конкретной выгоды с помощью маскарада. Пока остановимся на умышленном маскараде. Как уже было сказано, есть сюжеты, в которых основной целью выхода на арену мертвеца является испуг героя. Наиболее частая последовательность этапов такого сюжета выглядит следующим образом: герой храбрится; идет ночевать в «нехорошее» место; пугается появившегося там мертвеца; узнает, что это был розыгрыш. Так выглядит

¹ Благонамеренный. 1820, Ч. 11. № 15. С. 147–155.

² Благонамеренный. 1820. Ч. 9. № 1. С. 3–20.

сюжет анонимной повести «Ужасная ночь»¹ (1822), где спесь героя подстрекает хозяев дома нарядиться мертвецами и ворваться ночью в его комнату. Аналогично выглядит сюжет повести «Проигранный заклад»² (1825). В обоих случаях храбрые герои, отправляясь ночевать в комнату с привидениями, предварительно вооружаются. В повести В. Ф. Одоевского «Привидение»³ (1838) приводится вариант трагической развязки этого сюжета: герой стреляет из пистолета в посетивших его «привидений» и убивает переодетую графиню. Впрочем, рассказчик оставляет еще один вариант развязки: графиня якобы жива до сих пор, а в ту ночь действительно приходило привидение. С такой же целью – напугать храбрых героев, – приходит ночью героиня повести Шарля Нодье «Иньеса де ла Сьеррас»⁴ (1837). Оригинальным вариантом этого сюжета выглядит повесть М. Загоскина «Белое привидение»⁵: герой с самого начала подозревает, что призрак садовника-самоубийцы – маскарад племянника хозяина дома и отправляется ночевать в «нехорошую» комнату с целью разоблачения. Далее автор диаметрально меняет ситуацию: герой сам переодевается призраком садовника и пугает первого мертвеца. Бытовая развязка таких сюжетов разрушает атмосферу страха, необходимую для того, чтобы события с самого начала выглядели правдоподобно. Вставной рассказ о «нехорошем» месте выполняет функцию исходных условий: читатель узнает, с чем именно предстоит столкнуться герою. Таким образом, появление мертвеца предваряется внесением мистического ожидания: читатель и герой ждут появления призрака.

Вставной рассказ о «ходячем мертвце» функционально реализуется в сюжетах о мнимых мертвцах, где интрига направлена на получение какой-либо выгоды. Наиболее

¹ Библиотека для чтения, составленная из анекдотов, повестей и других произведений изящной словесности. 1822. Кн. 4. С. 137–151; Кн. 5. С. 34–50.

² Новости литературы. 1825. Кн. 13, август. С. 73–92.

³ Литературные прибавления к Русскому Инвалиду. 1838. № 40. С. 781–785.

⁴ Библиотека для чтения. 1837. Т. 24. С. 1–58.

⁵ Библиотека для чтения. 1834. Т. 3. С. 103–114.

часто встречающаяся ситуация – несколько претендентов на руку невесты; один из них разыгрывает спектакль с мертвецом, чтобы напугать и устранить соперников, либо воздействовать на непреклонного отца невесты (см.: повести В. Ирвинга «Кухня в трактире или Жених-мертвец» (1825) и «Безголовый мертвец»¹ (1826), анонимная повесть «Привидения»² (1825), «Вильгельмина, или Побезженный предрассудок»³ (1825), повесть Софии М** «Жених-мертвец» (1831), «Приказ с того света»⁴ О. Сомова (1827)).

Другая причина притвориться мертвецом – сокрытие своего проступка для отвода подозрений. Так, в рассказе «Неизъяснимое происшествие»⁵ (1823) свидетель убийства пишет священнику записку от лица мертвеца, где называет имена преступников. Но более часто встречающийся вариант – сами преступники переодеваются мертвецами, чтобы напугать окружающих и таким образом скрыть улики («Колдун-мертвец-убийца»⁶ (1832), «Дух»⁷ (1833), «Привидение»⁸ (1838), «Беспокойный покойник»⁹ (1837) С. М. Любецкого и др.).

Все эти сюжеты ставят в центр повествования интригу с переодетым мертвецом, который, по сути, является главным героем. Несколько по-иному выглядит ситуация, когда самого мертвеца нет, а герой его боится. В этом случае умышленная (целенаправленная) интрига отсутствует, проблема возникает из-за стечения обстоятельств. Здесь возможны два варианта: либо герой *ожидает* увидеть мертвеца, поэтому прозаическое объяснение происходящего

¹ Московский Телеграф. 1826. № 9. С. 116–142, 161–187.

² Благонамеренный. 1825. Ч. 31. № 33, 34. С. 202–218.

³ Сын Отечества. 1825. Ч. 100. № 5. С. 3–36; № 6. С. 97–128; № 7. С. 209–263; № 8. С. 305–346.

⁴ Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.). Л., 1990.

⁵ Новости литературы. СПб. 1824. Кн. 8, № 14. С. 17–21.

⁶ Молва. М., 1832. Ч. 3. № 1. С. 2–4.

⁷ Молва. М., 1833. Ч. 6. № 102–107. С. 406–414, 418–420, 422–430.

⁸ Литературные прибавления к Русскому Инвалиду. 1838. № 9. С. 167–168.

⁹ Вечера на кладбище. Соч. Х. (С. М. Любецкий). М., 1837.

просто не приходит ему в голову; либо он внезапно сталкивается с гробом или покойником и думает, что тот ожил. Например, в повестях «Привидение»¹ (1810) В. Жуковского и «Разбойничьем замке»² (1825) Клаурена герой скорбит об умершей и легко принимает похожую на нее девушку за воскресшую покойницу. В другом случае герой становится жертвой своего воображения: в поэме «Привидение»³ (1824), анонимной повести «Черный бор»⁴ (1822), «Мертвец»⁵ В. Никонова, «Сказке о мельнике колдуне...»⁶ (1843) Е. Алипанова герой готов увидеть ходячего мертвеца и верит, что он действительно с ним столкнулся. Черты анекдота приобретает ситуация с заживо погребенным, как это происходит в повести «Рейхмут фон Адохт»⁷ А. Г. Эленшлегера (1816) и «Веселом вечере» М. Вод-Рашкова⁸ (1824). В последнем случае встречу с мертвецом предваряет опять-таки «нехорошее место» (кладбище).

Кладбище как «нехорошее место» по умолчанию служит основанием для появления неупокоенного мертвеца, и появление героя здесь в прямом смысле олицетворяет сакральный переход границы между миром живых и миром мертвых. Поэтому выход мертвецов из могил становится закономерно ожидаемым сюжетным событием. Массовое «оживание» мертвецов на кладбище мы встречаем в «Сказке, подслушанной у дверей»⁹ (1831), балладе И. Козлова «Ночь родительской субботы»¹⁰ (1835), «Квитанции после

¹ Вестник Европы. 1810. Ч. 52. № 16. С. 249–262.

² Сын Отечества. 1825. Ч. 99. № 1–2. С. 1–43, 151–158.

³ Благонамеренный. 1824. Ч. 25. № 1. С. 36–41.

⁴ Библиотека для чтения, составленная из анекдотов, повестей и других произведений изящной словесности. 1822. № 1. С. 76–86.

⁵ Рассказы двинянина, или Отрывки из записок путешественника. Соч. Валерияна Никонова. СПб., 1827. Кн. 1.

⁶ Сказка о мельнике колдуне, о двух жидках и о двух батраках. Соч. Е. Алипанова. СПб., 1843.

⁷ Вестник Европы. 1816. Ч. 86. № 8. С. 241–258.

⁸ Благонамеренный. 1824. Ч. 26. № 8. С. 121–130.

⁹ Литературные прибавления к русскому инвалиду. 1831. № 71. С. 556–559.

¹⁰ Поверье о том, что, придя в полночь на кладбище, можно узнать, кто в этом году умрет, реализуется как сюжет также в

смерти»¹ (1825) В. Скотта, «Черепе могильщика»² (1839) В. Олина, «Умерших колдунах или явлении мертвецов» А.М. Пуговошников³ (1832) и других текстах, где это «оживание» является не просто мотивом, но необходимым этапом развития сюжета. Как только герой покидает привычное ему пространство и попадает в «нехорошее место», начинают развиваться события, основным аккордом которых будет встреча героя с потусторонним⁴.

Ситуация, когда инициатором встречи с ожившими мертвецами является сам герой, не побоявшийся общения с загробным миром, и тем самым, по сути, совершающим святотатство (занятия колдовством, пренебрежение нравственно-христианскими законами, отсутствие осторожности при соприкосновении со сверхъестественным), на первый взгляд, напоминает схему *проступок героя – возмездие*. Однако в таких сюжетах морализаторский компонент, столь явно проступающий в сюжетах о призраках умерших, ослаблен или может вовсе отсутствовать. Как бы ни был тяжел с точки зрения нравственности проступок героя, последствия его оказываются страшнее. В центр повествования поставлен ужас перед ожившими мертвецами, ужас перед злом, противостоять которому человек сам бессилен.

Само упоминание того, что покойник вел нечестивую жизнь или занимался колдовством, служит достаточным основанием для его «хождения» по смерти. Такому мертвецу не нужна мотивация – он демоничен по самой своей сути. Наиболее яркий пример этому являет собой панночка из «Вия»⁵ (1835) Н. В. Гоголя, пьющая кровь по ночам у

драме: Мельник и дочь его, или Полночь на кладбище. Драма в 5-ти действиях. СПб., 1836.

¹ Сын Отечества. 1825. Ч. 103. № 18. С. 99–138.

² Рассказы на станции. Соч. В. Олина. СПб., 1839.

³ Пуговошников А. М. Умершие колдуны, или Явление мертвецов. М., 1832.

⁴ Подробнее см.: Китанина Т. А. Материалы к указателю литературных сюжетов (сюжеты о соперниках и призраках) // Русская литература. 1999. № 3.

⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л. 1937–1952. Т. 2. Миргород. 1937.

мирных жителей. Другой пример – баллада А. М. Пуговошниковой, повествующая о том, как мертвые колдуны поднимаются из могил, чтобы идти в деревню и нападать на живых. Однако было бы некорректно выделять сюжеты о нечистых мертвецах только на основе мистической причины их посмертного пробуждения. Еще одним важным мотивом, который позволяет выделять эту группу и отделять ее от сюжетов о призраках – мотив *подмены*. Если в сюжетах о призраках, являвшихся живым, личность покойного представляет собой самостоятельный характер, то в сюжетах о нечистых мертвецах акцент смещается на демоническую природу персонажа. Уже действует не сам покойный, а inferнальные силы в его обличье. В данном случае отношения героя и мертвеца будут иметь характер жертвы и губителя. В балладах В. Жуковского «Доника»¹ (1831) и Кернера «Валлаида»² (1831), в повести М. Загоскина «Концерт бесов»³ (1834), в «Встрече через 300 лет»⁴ (1839) и «Упыре»⁵ (1841) А. К. Толстого, в «Космораме»⁶ (1839) В. Ф. Одоевского, в «Пахоме Степанове»⁷ (1834) В. Гарпенко (В. Кюхельбекера), в новеллах С. М. Любецкого «Призрак или пурпуровый плащ»⁸ (1837) и «Свадебные похороны»⁹ (1837) явственно нагнетается атмосфера ужаса при внезапном раскрытии подмены, которому предшествуют уличения в «странном» поведении живого покойника. Н. Мельгунов, упомянув в своей повести чрезвычайное сходство героя с покойным, выносит вопрос в заглавие: «Кто же он?»¹⁰ (1831).

¹ Жуковский В. А. Указ. соч. Т. 2. С. 173–176.

² Литературные прибавления к русскому инвалиду. 1831. № 96. С. 756–759.

³ См.: Вечер на Хопре // Библиотека для чтения. 1834. Т. 3. С. 129–146.

⁴ Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1969. Т. 2. Художественная проза.

⁵ Там же.

⁶ Отечественные записки. 1840. Т. 8. С. 34–81.

⁷ Библиотека для чтения. 1834. Т. 5. С. 221–224.

⁸ Вечера на кладбище. Соч. Х. М., 1837.

⁹ Там же.

¹⁰ Телескоп. 1831. Ч. 3. № 10. С. 164–187; № 11. С. 303–326; № 12. С. 446–459.

В фольклорных быличках этот мотив выражается в идее *догадки*: жертва посещений мертвеца понимает, что к ней ходит не близкий родственник, а нечистый в его обличье и принимает предохранительные меры. Это отличает сюжеты о нечистых мертвецах от сюжетов с влюбленными мертвецами, которые мы рассматривали выше – по сути, функция (не намерение) нечистого мертвеца сводится не к тому, чтобы забрать с собой жизнь своей суженой, а привнести ужас в художественное пространство текста самим своим присутствием.

Таким образом, установка на сверхъестественную природу покойника становится необходимым смысловым компонентом, благодаря которому могут развиваться мистические события. Разумеется, выделенные на основе статистики 90 текстов четыре группы сюжетов по типам встречающихся в них демонологических персонажей очень условны и, кроме того, их мотивы могут проникать друг в друга. Это связано отчасти еще с тем, популярные в начале XIX в. переводные повести и баллады привносят новые идеи для подражания и реминисценций. В периодической печати часто публикуются иностранные произведения без указания источника и автора; псевдонимы и литературные мистификации, скрытые литературные полемики с пародийным использованием известных сюжетов затрудняют ответ на вопрос, к чьей именно культурной традиции принадлежит тот или иной сюжет, но, попадая в русскую литературу, он отчасти становится ее достоянием. Так, автор «Писем на Кавказ», помещенных в «Сыне Отечества» в 1825 г., отзываясь о стихотворениях И. И. Козлова, замечает: «У него довольно собственных сил, чтобы превзойти *советчиков*, наводняющих Русскую Словесность *прелестными ужасами*»¹. По всей видимости, «сладкий ужас» западных готических романов оказался настолько привлекательным для русской публики, что, к тому времени, как для образованного читателя он стал архаичным жанром и предметом травестии², низовые авторы продолжали эксплуатировать легко узнаваемые сюжеты, переводя заново произведения

¹ Сын Отечества. 1825. Ч. 99. № 3. С. 315.

² См.: Вацуро В. Э. Готический роман в России. М., 2002.

или подражая им, в чем мы могли уже убедиться на примере многократных повторений схемы «Леноры».

Интерес русской публики XIX в. к «ходячим» мертвецам как популярным персонажам славянского фольклора дает возможность для различных модификаций сюжетов «страшного» повествования. С исследовательской точки зрения эти сюжеты заслуживают к себе внимания не только потому, что отражают некоторые области художественного сознания читающей аудитории позапрошлого столетия, но и потому, что дают возможность проследить дальнейшее развитие сюжетов в русской литературе и составить примерную картину того, какие персонажи могли оказаться продуктивными для перехода в литературу последующих времен.

А. С. Степанова (Санкт-Петербург)

«СТРАШНОЕ» У Ф. В. БУЛГАРИНА: ЗАМЕТКИ К ПОРТРЕТУ АВТОРА

Ф. В. Булгарина, безусловно, можно назвать одним из наиболее плодovitых писателей его времени. Многожанровость и тематическое разнообразие его сочинений (исторические повести, путевые заметки, сказки, нравоописательные очерки, фельетоны, мемуары), как уже не раз отмечалось, свидетельствуют о стремлении быть интересным максимально широкой читательской аудитории. Но при всем разнообразии неизменной оставалась повествовательная манера Булгарина — трезво-рациональная и рассчитанная на доверительные отношения с читателями.

Со временем ведущим жанром в творчестве Булгарина стал физиологический очерк, благодаря которому писатель снискал славу «русского Жуи»¹. Жанровые черты физиологического очерка органично сочетались с повествовательной стратегией Булгарина, одним из главных требований которой была достоверность, правдивость сказанного. Булгаринский рассказчик — это alter ego автора и проповедник нравственных идеалов (или прописных истин). Установка на жизненное правдоподобие не исключала попадание в поле зрения рассказчика вещей «странных» или даже «сверхъестественных», но диктовала определенный угол зрения на них, и в результате «сверхъестественное» получало сниженное, бытовое объяснение².

¹ Ориентируясь на западноевропейские образцы, именно Булгарин ввел в русскую литературу этот жанр, — сегодня это общеизвестный факт: «Несмотря на то, что такие литературные жанры, как физиологический очерк и фельетон, интенсивно развивавшиеся в 50–70-х годах, имели в своем истоке деятельность Булгарина, этот факт совершенно игнорировался» (*Рейтблат* А. Видок Фиглярин: (История одной литературной репутации) // Вопросы литературы. 1990. №. 3. С. 73).

² Даже ранняя фантастическая повесть Булгарина, герой которой теряет сознание во время кораблекрушения в 1824 г. и приходит в себя через 1000 лет, в 2824 г., называется «*Правдоподобные не-*

Один из показательных примеров — очерк «Ворожея» (вошел в авторский сборник Булгарина «Очерки русских нравов, или Лицевая сторона и изнанка рода человеческого», 1843). Он начинается словами: «Если вы спросите образованного человека, верит ли он в ворожбу, в предзнаменования, в предсказания, в предчувствия, в сны, в чародейство и т. п., умный и образованный человек или примет ваш вопрос за шутку, или посмеется над вами, или, пожалев о вашем легковерии, весьма невыгодно заключит об вашем уме»¹.

В «Воспоминаниях», которые Булгарин начал печатать в 1846 г. (не были завершены; выходили отдельными томами, по две части; опубликованы три тома), прослеживаются те же приемы взаимодействия с читательской аудиторией, которые были выработаны им ранее. Очень важно, что для Булгарина это была «последняя попытка откорректировать сложившуюся репутацию»². И потому соблюдение принципа правдоподобия становится для автора особенно важным.

Жил я в чудную эпоху, видел вблизи вековых героев, знал много людей необыкновенных, присматривался к кипению различных страстей... и кажется... узнал людей! Много испытал я горя, и только под моим семейным кровом находил истинную радость и счастье, и наконец дожид до того, что могу сказать в глаза зависти и литературной вражде, что все грамотные люди в России знают о моем существовании! Много сказано — но это сущая правда! Вот права мои говорить публично о виденном, слышанном и испытанном в жизни³.

былицы, или Странствование по свету в двадцать девятом веке» (1824).

¹ Булгарин Ф. Лицевая сторона и изнанка рода человеческого / Сост., коммент. С. В. Денисенко, А. С. Степановой. СПб., 2009. С. 91.

² Акимов Н. Н. Последняя попытка Фаддея Булгарина: мемуары в ситуации культурного мифотворчества // Булгарин Ф. Воспоминания: Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни / Вступит. статья, коммент. Н. Н. Акимовой. СПб., 2012. С. 31.

³ Булгарин Ф. Воспоминания: Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни. СПб., 1846. Т. 1. Ч. 1. С. VIII–IX. Далее

Булгаринские «Воспоминания: Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни» — это в первую очередь мемуары человека, умудренного жизненным опытом, повидавшего многое (первые две части посвящены воспоминаниям детства; следующие четыре части — службе Булгарина в русской армии, в Уланском полку великого князя Константина Павловича, они включают события Русско-прусско-французской кампании 1806–1807 гг. и Шведской кампании 1808–1809 гг.).

Линейная структура повествования вполне допускает и пространные отступления: это экскурсии в историю России и Польши, портреты известных исторических лиц, семейные предания.

Вместе с тем в «Воспоминания» вводятся и такие эпизоды, которые, на первый взгляд, могут удовлетворить вкусы любителей готической литературы. Подобные вставные эпизоды рассеяны по всему тексту «Воспоминаний» и отчасти проанонсированы в содержании. Например: «Странное сватовство» (ч. 1, гл. 4), «Волокитство за фортуной» (ч. 2, гл. 2), «Уланы-людоеды» (ч. 3, гл. 1), «Вызов на поединок покойника» (ч. 3, гл. [3]), «Похождения с демоном-соблазнителем» (ч. 3, гл. 3), «Мертвец в маскараде Фельета» (ч. 3, гл. 3) и др. Однако все эти многообещающие «анонсы» в итоге не оправдывают читательского ожидания. Если воспользоваться словами Н. Я. Берковского, сказанными по поводу пушкинских «Повестей Белкина», читатель останется обнесен «кровавым блюдом, на которое, казалось, мог бы надеяться»¹.

Так, например, история об «уланах-людоедах» оказывается всего лишь слухами, распространившимися среди

ссылки на это издание даются в основном тексте, с указанием в скобках после цитаты номеров тома, части и страницы.

¹ Берковский Н. Я. О «Повестях Белкина»: (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) // О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. М.; Л., 1960. С. 135. Эти слова цитируются в статье В. М. Марковича «„Повести Белкина“ и литературный контекст» (Пушкин: Исследования и материалы. Т. 13. Л., 1989. С. 67).

крестьян Петербургской губернии. Приведем этот эпизод целиком.

Странная и смешная весть распространилась между крестьянами Петербургской губернии, за Чирковицами, а именно будто уланы *едят детей!!!* Крестьяне почитали нас каким-то *особенным народом*, чем-то вроде башкиров, калмыков или киргизов, в чем их удостоверял невиданный ими до того наш наряд и плохое русское произношение большей части наших улан, из малороссиян и поляков. Не знаю, кто распространил между крестьянами эту нелепую весть, но почти во всех домах от нас прятали детей, и, когда я спрашивал у хозяев, есть ли у них дети, они приходили в ужас. Бабы бросались в ноги и умоляли умиловиться, предлагая вместо ребенка поросенка или теленка! С трудом приходилось нам разубедить простодушных крестьян, особенно баб, что мы не людоеды! Но недоразумение было непродолжительно. Через несколько часов водворялись между нами, как говорят крестьяне, *лады*, т. е. мир и согласие, и наши молодцы-уланы весьма скоро приобретали сильных защитниц между крестьянками и приятелей между их мужьями и братьями (т. 2, ч. 3, с. 65–66).

Бытовое объяснение получают и другие «готические» истории Булгарина. При этом обращает на себя внимание тот факт, что автор использует самые расхожие сюжеты и темы — о мертвце в маскараде, о фатальности карточной игры и т. п. Очевидно, что это был вполне осознанный творческий прием. Как пишет Н. Н. Акимова, «мемуаристика часто „кодирует“ жизнь при помощи готовых беллетристических сюжетов. Булгарин обладал этим качеством в высшей степени — в этом и заключалась особенность его таланта „бытописателя“ (или „скорописателя“, по отзывам современников): эмпирическое оборачивалось художественным (по крайней мере, считывалось широким читателем как таковое) благодаря сюжетному узнаванию, не нуждаясь в сложных трансформациях и смысловых приращениях»¹.

Но если, например, в уже упоминавшихся нами «Повестях Белкина» пушкинское обращение к литературным шаб-

¹ Акимова Н. Н. Указ. соч. С. 37.

лонам подразумевало их обновление, «освобождение от всего устаревшего» и «активизацию их возможностей, способных удовлетворить новым и более высоким требованиям»¹, — то есть усложнение смысловой перспективы, то Булгарин, напротив, стремится к смысловой определенности, которая для него тождественна достоверности.

Булгарин словно проверяет жизнеспособность излюбленных сюжетов готической литературы, и эта проверка оборачивается не в пользу последних, — особенно по сравнению с ужасами, испытанными мемуаристом в реальных жизненных обстоятельствах. Это и воспоминания детства о событиях, связанных с разделом Речи Посполитой, когда семья Булгарина могла погибнуть; и конечно, ужасы войны, описания которых детализируются. Таково, например, описание изувеченного француза, заканчивающееся словами: «Всю ночь снился мне этот несчастный француз, который и теперь еще представляется моему воображению» (т. 2, ч. 3, с. 171). Или другой пример — описание ночи, проведенной в лесу:

Я не хвастаю моею неустрашимостью, но всем известно, что у самых неустрашимых людей бывают минуты слабости, когда мужество оставляет их и опасность представляется в увеличенном виде. Ни один правдивый человек не скажет, чтоб он в жизни ни разу не струсил. Действие ли это нервов на воображение или воображения на нервы, но только иногда человек сам не свой. Точно ли тут были волки, или мне показалось, что глаза их блестят в кустах, — не знаю, но лошадь моя несколько раз фыркала и пятилась. При каждом шелесте меня мороз подирал по коже! <...> Бывали ли вы, любезные читатели мои, в неизвестном вам лесу, в осеннюю ночь, во время дождя? (т. 3, ч. 5, с. 20–21).

Приведенный пример особенно наглядно демонстрирует, что для создания атмосферы ужаса Булгарин прибегает к помощи приемов из арсенала готической литературы: ощущение тревоги нагнетается, но нельзя сказать наверняка, есть ли опасность.

¹ Маркович В. М. Указ. соч. С. 65.

Итак, в «Воспоминаниях» Булгарина «истинные происшествия» беллетризуются, и наоборот — беллетристические сюжеты становятся частью мемуарного текста.

К числу наиболее интересных эпизодов, основанных на переплетении исторических фактов и беллетристических клише, относится эпизод «Вызов на поединок покойника» (ч. 3, гл. [3]), где рассказывается о польском князе Карле (Кароле Станиславе) Радзивилле по прозвищу Пане Коханку, вызвавшем на поединок покойного деда Булгарина.

Речь идет о том, что предок Булгарина убил в споре о границах своего имения помещика Узловского. Но, «расскаившись в этом поступке, до которого довела его врожденная ему пылкость и вспыльчивость», дед Булгарина выстроил рядом с католическим костелом в Несвиже часовню «и сделал вклад в церковь, с тем чтоб его похоронили в часовне и чтоб за душу его еженедельно служили панихиду, на вечные времена». «В одно Светлое Христово Воскресение князь Карл Радзивилл» проезжал «мимо Булгариновской часовни». Вернувшись в замок, во время праздничного застолья князь поинтересовался: «А по какому праву господин Булгарин поместился возле моего костела?..»

Ему рассказали происшествие. «Я не хочу, чтоб убийцы лежали возле Радзивиллов! Выбросить немедленно в поле Булгарина!» Каноник Госс, священник замка, объяснил князю, что духовные законы запрещают вырывать тела из могил. «Так подвезь пушки и разбить ядрами часовню!» — воскликнул князь. Ему отвечали, что при этом можно сжечь весь город. «Если так, то я сам поеду и управлюсь с этим Булгариным!.. Запречь лошадей!» Когда подали карету, князь попросил одного из своих любимцев (Леона Боровского) ехать с ним и отправился к часовне. Приехав на место, князь просил Боровского, чтоб он вызвал Булгарина от его имени на поединок. Надлежало повиноваться. «Господин Булгарин, его сиятельство вызывает вас на поединок!» — закричал Боровский, вошел в часовню. «А что?» — спросил князь из кареты. «Молчит!» — отвечал Боровский. «Следовательно трус! — примолвил князь. — Скажи ему это!» — «Его сиятельство почитает вас трусом!» — прокричал Боровский. «А что?» — спросил снова князь. «Молчит!» — «Скажи ему: дурак!» Боровский повторил слова князя, который снова спросил: «А что?» (т. 2, ч. 3, с. 294–297).

И вновь тревожное ожидание усиливается: приближенный князя Радзивилла трижды обращается к покойнику, к тому же происходит это в Светлое Христово воскресенье. Кажется, что вот-вот начнется нечто ужасное, но дальнейшее развитие сюжета внезапно обрывается комическим финалом:

Боровский, чтоб кончить фарс, который, вероятно, ему наскучил, отвечал: «Молчит, но, кажется, сам идет, потому что в склепе что-то шевелится!» — «Когда так, поворачивай лошадей! Не хват, когда не отозвался на первый вызов, и я не хочу иметь дела с людьми, которых по три раза надобно вызывать на дуэль». Тем дело и кончилось, и часовня Булгаринская стоит невредимою до сего времени (там же, с. 297).

Весь этот диалог князя Радзивилла с «одним из его любимцев» чрезвычайно напоминает диалог Дон-Жуана со своим слугой у статуи Командора. Точнее, этот диалог имеет сходство с соответствующим эпизодом в опере Моцарта «Дон-Жуан» (либретто Лоренцо Да Понте) и в драме Пушкина «Каменный гость». Как известно, опера Моцарта была одним из источников «Каменного гостя», на что Пушкин указал в эпиграфе к пьесе. И в опере Моцарта, и в пьесе Пушкина главный герой требует от своего слуги, чтобы тот передал приглашение статуе Командора (в опере Моцарта — на ужин; в пьесе Пушкина — «стать на стороже» во время свидания с Доной Анной). И в «Каменном госте» Пушкина, и в опере Моцарта он переговаривается со своим слугой, когда тот трусит объявить приглашение статуе. Премьера оперы Моцарта (1787) на русской сцене состоялась в петербургском Большом театре 21 апреля 1828 г., «до этого и позже она неоднократно исполнялась итальянской труппой, а также на немецком языке»¹; «Каменный гость» А. С. Пушкина впервые был опубликован в 1839 г. в издании «Сто русских литераторов»².

¹ Багно В. Е. Дон Жуан // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XVIII–XIX. СПб., 2004. С. 136.

² Премьера состоялась в 18 ноября 1847 г. в Александринском театре, спектакль шел только один раз.

Между тем Булгарин указывает другой литературный источник — польский журнал «Атенеум» (издавался Йозефом Крашевским в Вильно) за 1845 г., откуда, по его собственным словам, он и «заимствовал этот фамильный анекдот». Надо сказать, что Булгарин в целом довольно точно следует тексту журнальной публикации¹. Однако, помещенный в иной контекст, анекдот о князе Радзивилле наполняется новым смысловым содержанием.

Известно, что литературный сюжет о Дон-Жуане возник на пересечении двух легенд — «о повесе, пригласившем на ужин череп или каменное изваяние, и преданий о севильском обольстителе»². Впервые обе легенды соединились в пьесе Тирсо де Молины «Севильский обольститель, или Каменный гость», написанной в 1620-е гг. Если «фамильный анекдот» о князе Радзивилле и не поддерживает образ обольстителя, то Булгарин дотраивает его: он охотно сообщает подробности о любовных похождениях Карла Радзивилла, о многочисленных одалисках, живших в его замке. Выясняется, что и бежать из Несвижа князю Радзивиллу пришлось не столько по политическим мотивам, сколько из-за любовных походов, — подобно Дон-Жуану, скрывающемуся от своих преследователей:

В молодости он [князь Радзивилл. — А. С.] позволял себе иногда шалости непростительные, посещая, незванный, с шайкою окружавших его развратников дома, где была красавица, жена или дочь. За одно такое приключение он был позван в суд в 1764 году, и как князь Карл Радзивилл противился избранию в короли Станислава Августа Понятовского и даже составил противу него конфедерацию, в Радоме, то преданная королю партия воспользовалась этим случаем и осудила его на лишение всех занимаемых им званий, на *вечное изгнание из отечества* и на секвестрацию всего имущества (т. 2, ч. 3, с. 288–289).

Еще одно важное отличие «фамильного анекдота» от литературного сюжета о Дон-Жуане заключено в его финале:

¹ Athenaeum: Pismo zbiorowe, poświęcone historii, filozofji, literaturze, sztukom i t. d. 1845. T. 6. С. 215–217.

² Багно В. Е. Указ. соч. С. 132.

не происходит ничего экстраординарного, и нарушитель этических табу не наказан.

Кроме того, образ князя Радзивилла в «Воспоминаниях» Булгарина начинает ассоциироваться с другим известным литературным персонажем — бароном Мюнхгаузеном¹. Эпизод о вызове покойника на дуэль предваряет следующее:

Страсть его была... рассказывать о себе небылицы. Это была его поэзия. Например, он говорил, что в одном морском путешествии поймал сирену, влюбился в нее и женился. Она родила ему пять бочек сельдей — и ушла в море! Рассказывал он, что, купаясь в Немане, поймал руками огромного лосося и, не могши его удержать, сел на него верхом, проплыл на нем 20 миль до местечка Свержня и возвратился в Несвиж пешком в то самое время, когда по нем служили панихиду. Он уверял, что однажды на охоте, увидев двух диких кабанов, бегущих один за другим, выстрелил в них. Один кабан побежал, а другой остался на месте. Князь быстро подбежал к нему и увидел, что кабан этот слеп и держит в зубах отстреленный хвост другого кабана, своего вожатого. Князь привязал снурок к хвосту и привел таким образом домой живого кабана! (т. 2, ч. 3, с. 291–292).

Конечно, мы не имеем в виду, что приключения барона Мюнхгаузена были литературным источником анекдотов о князе Радзивилле, — важно указать на типологическую общность построения сюжетов. Анекдоты о князе Радзивилле, который женился на сирене, плавал верхом на лососе, привел домой дикого кабана, относятся к тому же типу историй, что и «мюнхгаузеновский» цикл. Суть этого типа анекдотов заключается в том, что самые невероятные и

¹ Кстати сказать, истории о Мюнхгаузене были хорошо известны в то время: в 1791 г. вышел вольный перевод Н. П. Осипова переделанной Г.-А. Бюргером книги Р.-Э. Распе о Мюнхгаузене. Книга называлась «Не любо не слушай, а лгать не мешай» и неоднократно переиздавалась в интересующий нас период (1797, 1811, 1818, 1833, 1844, 1845). Кроме того, «русским Мюнхгаузеном» называли князя Дмитрия Евсеевича Цицианова (1747–1835); см.: *Курганов Е.* Литературный анекдот пушкинской эпохи. Хельсинки, 1995. Гл. 4. URL: http://www.helsinki.fi/slavicahelsingiansia/preview/sh15/sh15_index.html (20.04.2014).

фантастические события имеют претензию на правдоподобие. «То был устойчивый прием, имевший целью не ввести в заблуждение, обмануть, а произвести особый эффект, удивить, ошарашить, смело и точно раскрыть какое-либо явление, создать предельно выразительный художественный текст, в котором оригинально и остро переплавлен жизненный материал»¹.

Ничего подобного нет в «фамильном анекдоте» о князе Радзивилле, вызывающем на поединок покойника. Этот эпизод начинается как анекдот-небывальщина, но не получает соответствующего продолжения. В финале неожиданной оказывается сама трансформация Дон-Жуана и Мюнхгаузена в суеверного и трусливого человека, а повествование вновь приобретает привычную форму бытовой зарисовки:

Впрочем, мне кажется, что этот фарс князь Карл Радзивилл сыграл более для того, чтоб к Булгариним дошла весть о его к ним неприязни, а что он мог струсить, когда Боровский сказал, что в склепе что-то шевелится, — об этом не спорю. Иезуитское воспитание распространило в Польше всевозможные суеверия, и тогда весьма многие более верили в мертвецов, чем в живых!.. (т. 2, ч. 3, с. 297–298).

Безусловно, Булгарина интересует данный «фамильный анекдот» не сам по себе, а в контексте собственной биографии. Интересно, что, сделав ссылку на источник (журнал «Атенеум»), мемуарист добавляет подробности от себя:

Сообщивший этот анекдот в «Атенеум» не знал побудительной причины происшествия, и для пояснения дела я должен присовокупить, что в это время двоюродный брат моего отца, подкоморий Булгарин, вотчинник Щёнова, в Новогрудском воеводстве, перешел с политической своею партией, на сторону князя Сапеги, канцлера княжества Литовского, противившегося видам князя Радзивилла. Вот что возбудило гнев князя при имени Булгарина (там же, с. 295).

Булгарину, поляку по происхождению, важно было отстоять свою родовитость и показать связь своего рода

¹ Там же.

с родом Радзивиллов¹ — одним из самых влиятельных в истории Польши — и подчеркнуть, что связь эта давняя: согласно тексту «Воспоминаний», Пан Коханку некогда дал расписку отцу Булгарина, а уже Булгарин-мемуарист обращается к Доминику Радзивиллу как наследнику состояния Карла Радзивилла за получением денег по этой расписке². Так большой фрагмент, посвященный Пану Коханку, входит в мемуары Булгарина. Вместе с тем в эпизоде о вызове покойника на дуэль определенно ощущается и снижение образа князя Радзивилла, а историческая справедливость признается за родом Булгариных («часовня Булгариновская стоит невредимою до сего времени»).

Князь Радзивилл получает у Булгарина вполне завершённую характеристику: это обаятельный образ богача, повесы, пьяницы, однако человека доброго и бескорыстного, чей дом всегда полон гостей. «...Карл Радзивилл — оригинал, каких мало было на свете, но самый добрый и благородный человек» (т. 1, ч. 1, с. 81). В отличие от журнального источника, Булгарин предпочитает подчеркнуть жизнелюбие, щедрость, остроумие князя и сгладить отрицательные качества его характера. Не случайно Булгарин замечает по поводу журнальной публикации:

Впрочем, статья, из которой я заимствовал этот фамильный анекдот, хотя весьма любопытна, но написана в духе неприязненного князю Карлу Радзивиллу, содержит в себе много неверного насчет характера его и во многом не согласна с историей и преданиями» (т. 2, ч. 3, с. 293).

¹ Булгарин использует буквально каждую возможность, чтобы подчеркнуть древность своего рода. Например, в пояснениях к первой части «Воспоминаний», где Булгарин подробно излагает свою родословную, ссылаясь на различные документы, он пишет: «Были эпитафии и сатиры, в которых меня изображали каким-то безродным скитальцем! Не могу удержаться от смеха, когда добрые люди играют предо мной роль аристократов. Пусть же они узнают, что и я принадлежу к древнему боярскому роду, поселившемуся в Западной Руси от незапамятных времен» (т. 1, ч. 1, с. 307).

² В первой части «Воспоминаний» Булгарин называет Карла Радзивилла опекуном своего отца (там же, с. 80–81).

Несмотря на явное желание создать положительный образ некоронованного литовского короля, Булгарин подспудно выносит нравственный урок из его биографии (который отсутствовал в «фамильном анекдоте»): к концу жизни князь Радзивилл ослеп и «уже не был так богат, как в цветущих годах» (там же, с. 298). Пьяница, развратник, врун и безбожник наказан в конце жизни за грехи молодости, и в этом нет ничего «сверхъестественного» — такой вывод в духе нравоописательного очерка должен сделать читатель Булгарина.

А мы можем сделать следующий вывод. Булгарин включает в мемуары «готовые» литературные сюжеты, которые в своем развитии не могут преодолеть жанровых ограничений и нарушить принцип правдоподобия¹. При этом они нужны Булгарину, чтобы нагляднее продемонстрировать верность своей художественной философии: сама жизнь дает разнообразный материал для литературы, но любому, даже кажущемуся фантастическим, факту можно найти разумное объяснение.

¹ О новеллистических приемах в очерках Булгарина см.: *Маркович В. М.* О трансформациях «натуральной» новеллы и двух «реализмах» в русской литературе XIX века // *Русская новелла*. Сб. ст. СПб., 1993. С. 113–134.

«ЖИВЫЕ МЕРТВЕЦЫ» В ФАНТАСТИЧЕСКИХ НОВЕЛЛАХ СИМВОЛИСТОВ

Интерес к мифологии, сказовая манера повествования, обращение к фантастическим мотивам у поэтов и писателей Серебряного века объясняют их многочисленные попытки переосмысления, переработки фольклорных сюжетов. Один из них – явление живого мертвеца. Этот сюжет часто используют в рамках жанра «horror». Его определение можно найти в статье Г. Ф. Лавкрафта «Сверхъестественный ужас в литературе». Главным критерием жанра, по мнению писателя, является создание атмосферы страха и паники, не всегда сопровождающейся пугающими событиями:

В настоящей истории о сверхъестественном есть нечто большее, чем тайное убийство, окровавленные кости или простыня с гремящими цепями. В ней должна быть ощутимая атмосфера беспредельного и необъяснимого ужаса перед внешними и неведомыми силами; в ней 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 пространства¹.

Таким образом, именно *атмосфера* произведений жанра «horror» должна вызывать у читателя *иррациональный ужас*.

Один из самых главных человеческих страхов – боязнь смерти, вследствие этого мифы и легенды разных народов изобилуют повествованиями о живых мертвецах, посланниках потустороннего мира, связывающих нашу реальность с *иным* пространством. В мотиве оживающих мертвецов заключены коннотаты извращенного и противополо-

¹ Лавкрафт Г. Ф. Зверь в подземелье. Кн. 3. М., 2000. С. 372–373.

ственного, поэтому данный мотив (преобразующийся часто в сюжет), как правило, попадает в рамки жанра «hoггог», где приобретает две вариации:

1. Оживший мертвец предстает как призрак, являющийся воплощением души умершего (либо неуспокоенной душой, либо проклятым духом). Он имеет нематериальную природу, поэтому, скорее, пугает, чем приносит физический вред.

2. Является «вещественное» тело, то есть живой труп, существо, не имеющее души, поэтому вынужденное губить людей.

В произведениях жанра «hoггог» посланники с того света воспринимаются, чаще всего, как убийцы, а не носители знаний об *ином* мире.

Нас интересуют сюжеты, в центр которых помещен живой мертвец. Появляясь в мифах и легендах, он сразу же находит отражение в литературе. Рассмотрим трансформацию данного сюжета в новеллах символистов; нами избраны следующие: «Жертва» А. М. Ремизова, «В толпе» Ф. Сологуба и «Любовь сильнее смерти» Д. С. Мережковского.

Новелла А. М. Ремизова, написанная в сказовой манере, переворачивает фольклорный сюжет о мертвом женихе («мертвом муже»): действие происходит в мире, где молитвы обращены не к Богу, а к дьяволу. Бытовое пространство смешивается с иррациональным. Не-жизнь для мужа вымалывает супруга, сознательно жертвуя своими детьми. Оживший мертвец, Петр Николаевич Бородин, не был погребен и никто не видел, как он умер. Он сумел прожить много лет трупом, и при этом никто его таковым не считал, отмечая лишь некоторые странности поведения, в частности, обнаруживая, что он не стареет, а глаза его не имеют никакого выражения. Мистика в повествовании Ремизова заключается в том, что остальные герои не замечают, что имеют дело с мертвым: Бородин смеется, ест, говорит, как обычные люди. Провинциальный быт, воссозданный в рассказе, затягивает в себя и мертвеца, изображенного как страшное inferнальное существо: «высохший, длинный, как жердь, седой, с мертвенно-бледным лицом, уставясь

своими неподвижными в жутких блестящих глазах, стоял перед нею, осклаив зубы»¹.

Чтобы читатель испытал чувство ужаса, необходимо заставить его поверить в то, что описанные события происходят в обыденной реальности. Поэтому Ремизов обстоятельно изображает жизнь русской глубинки и быт семьи Бородининых. Особое внимание уделяется привычкам хозяина: «За обедом, предпочитая кушанья сладкие, как потроха, мозги, ножки, и не зная меры, он частенько объедался и потому вечно жаловался на живот...» Подробное и детализированное описание обычаев, человеческих слабостей и грешков подготавливают эффект неожиданности, важный для новеллы финальный пуант, когда оказывается, что улыбающийся, хоть и жуткой улыбкой, странный человек – мертвец. То, что читатель вначале принимает за некую эксцентричность и странности, оказывается проявлением инфернальной сущности Бородина.

Отчего же выходит так, что герой превращается в противоестественное создание? Ближе к финалу загадочность событий и деталей проясняется: Александра Павловна, напуганная страшным сном, отмаливает жизнь мужа, предлагая за него страшную цену – жизнь троих детей. Ей кажется, что пока они еще маленькие, ей будет не так больно потерять их. Но из традиции «ужасных баллад» мы знаем, что сделка с Богом невозможна. Ленора Бюргера и Людмила Жуковского хотели заключить такую сделку, однако вместо Бога им являлся дьявол, а жених обретал сущность мертвеца. Так и Александра Павловна, как оказывается, мысленно подписывает договор с дьяволом: взрослыми, молодыми и красивыми гибнут трое ее детей. Смерть приходит неотвратимо, стремительно, и рассказ о каждой кончине писатель завершает ироническим сказовым комментарием: «Вот было горе».

Жертвоприношения детей – одна из форм человеческого жертвоприношения. Данный обряд предположительно был распространен в культуре утерянных цивилизаций (инки,

¹ Здесь и далее цит. по: *Ремизов А. М. Избранные произведения* [Электронный ресурс]. М.: Панорама, 1995 // URL: <http://www.big-library.info/?act=read&book=26161> (дата обращения: 06.05.2014).

ацтеки); упоминания о нем встречаются в Ветхом завете. Впоследствии на этот ритуал было наложено одно из самых страшных табу. Мир, в котором мать сознательно приносит в жертву своих детей, подчеркнута безбожный, дьявольский.

В новелле Ремизова после смерти троих детей остается последняя, младшая и любимая дочка Соня, которую мать не решилась принести в жертву. Девушку преследует мертвый отец, чтобы забрать в свой мир. Погоня превращается в жуткую игру в прятки, труп бормочет: «Все потерялись – Миша, Лиза, Зина и Соня, и все нашлись, одной Сони нет». Так, для Бородина гибель детей – единственный способ «найти их». Чем больше времени проходит, тем ближе он становится к потустороннему миру, и не только он сам, но и весь дом погружается в inferнальное пространство: «Тревожно и жутко было в доме, все углы стали холодными... Три гроба – три смерти морозом заледенили теплый огонек Бородинского очага».

В финале новеллы Бородин просит принести ему петуха, режет его и радуется, глядя на убитого. Но смерть птицы ему уже не помогает как прежде, не придает жизненных сил. Старик идет за дочерью и пытается ее зарезать, но силы его покидают: «Старик, дрогнув, присел на корточки, весь осунулся. Все в нем – нос, рот, уши, все собралось в жирные складки и, пуфнув, поплыло. И пыла липкая кашлица, чисто очищая от дряни белые кости. Гольй, безглазый череп, такой смешливый, ощериваясь, белый, как сахар, череп стал в луче лампадки. И в ту же минуту огонь, распахнув пламенем дверь спальни, красным глазом кольнул мать, и обомлевшую дочь, и мертвую голову мертвого отца и, бросившись языками под потолок, развеялся красным петухом. Дом Бородиных горел».

Петухи, которых в течение всей своей жизни «после смерти» резал «спасенный» дьяволом Бородин, в конце концов, мстят своему убийце и – метафорически – всем обитателям дома. «Красный петух» превращается в пожар.

В новелле Ф. Сологуба «В толпе» переосмысливается трагедия на Ходынском поле, но события, в свойственной писателю манере, приобретают мифологический характер. Действие происходит в «древнем и славном» городе Мстиславе, где власти надумали отпраздновать день основания

города. Мстиславль описывается, подобно обычной русской провинции, как «грязный», «пыльный», «темный»¹. В ожидании приготовленных для всех подарков, люди заранее начали толпиться и собираться на поле. Главные герои – Леша, Надя и Катя Удоевы решают пойти на праздник ночью, чтобы занять лучшие места, получить подарки и всё увидеть. Но толпа оказывается намного больше, чем ожидают подростки, и намного больше, чем предполагали городские власти. Как любая толпа, в какой-то момент она становится совершенно неуправляемой.

В фольклорных легендах ожившие мертвецы, вампиры, нечисть обычно исчезают с первыми лучами солнца. Но в сологубовской мифологии солнце – беспощадный змей, сжигающий все на своем пути, срывающий с нечисти личины людей: «Стремительно встало солнце, радостно возбужденный, злой Дракон... Сжигая последние струи прохлады, возносился злой Дракон... Ярый Змий ярил людей»².

Обычно в жанре «horror» для превращения человека в демона, оборотня, нечистую силу и т. п. нужны определенные факторы – такие, как полная луна или определенные ее фазы (для оборотней), неведомые вирусы (для зомби), ритуальные обряды или укусы (для одержимых, вампиров)... В мире Сологуба таким фактором, стимулирующим превращение людей в живых мертвецов становится восход солнца. Возможно, его яркий свет просто открывает истинную природу большинства жителей этого города: «...казалось задыхающимся детям, что свирепые демоны угрюмо смотрят и беззвучно хохочут из-за людских сползающих, истлевающих личин»³.

Первыми жертвами лютой толпы становятся дети (как и в предыдущей новелле): «Младенца задавили! Косточки хрустят»⁴. В толпе появляются бредущие со всеми мертвецы: «Упокойничек-то стоит, так его и сжало, – слышался где-то близко жалобный шепот, – сам весь синий, страшный такой, а голова-то мотается»⁵. Так вновь возникает

¹ Сологуб Ф. К. Собр. соч.: В 12 т. Т. 7. СПб., 1910. С. 124.

² Там же. С. 156.

³ Там же. С. 124.

⁴ Там же. С. 152.

⁵ Там же. С. 153.

образ невинной жертвы, ведомой на заклание. Эта жертва – ребенок. Не случайно и главные герои рассказа – дети.

Мертвые бредут вместе с живыми, ужас постепенно нагнетается. Безобидные толчки в суতোлке сменяются ударами ножей, раздавленными головами и животами. Обычное празднество в большом городе оборачивается демоническим, апокалиптическим шествием, поглощающим все живое. Трансформация народного гуляния в извращенную вакханалию, сюрреалистичность описаний – все это вызывает у читателя ужас и отвращение. Новелла пропитана атмосферой обреченности, безысходности: «И уже не было надежды уйти. Люди были злы. И злы и слабы. Не могли спасти, не могли спастись»¹.

В толпе появляется безногая баба, которая, являясь живым мертвецом, символизирует срамную болезнь и смерть. В современном фольклоре зомби представляют собой живые трупы. Они гниют, теряют конечности, кожа постепенно отваливается. «Безногая баба» у Сологуба является аналогом современного зомби: «В другом кружке пьяная безногая баба неистово плясала и бесстыдно махала юбкой, грязной и рваной»². Вечером она пляшет, а днем, под яростным солнцем, вливается в толпу, чтобы смести все живое на своем пути, превращая окружающих в мертвцов.

С толпой зомби толпу людей из Мстиславля объединяет также каннибализм: «Стояли рядом оборванный хулиган и его подруга, развратная и пьяная... В руке сверкнул нож... Нож вонзился в тело блудницы. Захлебнулась своим визгом. Умерла. Хулиган завопил. Нагнулся к ней. Грыз ее красную, толстую щеку»³. Постепенно все люди начинают грызть друг друга в буквальном смысле: «Баба в красном платке повернулась, вцепилась зубами в руку дюжего мужика. Непонятна была ее злость»⁴.

Смерть приходит к героям как долгожданное облегчение, как уход от страшной обезумевшей толпы: «"Сейчас умру", – подумал Леша и счастливо засмеялся»⁵. Последнее

¹ Там же. С. 155.

² Там же. С. 147.

³ Там же. С. 159.

⁴ Там же. С. 163.

⁵ Там же. С. 165.

предложение в данной новелле, короткое и емкое: «Смерть». Собственно, ее воплощает толпа изначально. «Человекообразные дьяволы» ненавидят всё живое и несут в себе лишь гибель. Сологуб, почти пародируя декадентский дионисийский культ, открывает отвратительный мир безумной толпы: вакханалия, которая призывала к возрождению и свободе, оборачивается здесь праздником мертвых, готовых уничтожить все живое на своем пути, – разорвать, смять, затоптать, съесть. Карнавальные образы, доведенные до предела, превращаются в апофеоз грязной резни. Этот мотив в массовой литературе и кинематографе в настоящее время используется широко и плодотворно: мастера Голливуда создают зрелищные ленты, показывая бессмысленные глаза зомби и чудовищность их состояния. Не люди, а ожившие куклы, разлагающаяся плоть без души – вот то, что представляет собой толпа. Этот образ, в упрощенном варианте отраженный в современной массовой культуре, – одно из открытий Сологуба, сумевшего в, казалось бы, бытовом повествовании показать его мифологическую глубину.

Последний рассматриваемый нами текст – «Любовь сильнее смерти» Д. Мережковского – тоже повествует о «живом мертвце», но в данном случае мы встречаемся со стилизованной отсылкой к жанру «horror». Главная героиня новеллы становится живым мертвцом лишь в субъективном восприятии ее близких. Мать, муж и другая родня отрываются от «внезапно воскресшей» девушки, которая, как известно читателю, была просто похоронена заживо. У Мережковского тонко подмечено поведение людей, столкнувшихся с чудесным: они не рады воскресению героини и не благодарят за это Бога, они испуганы до умопомрачения. Такой страх открывает психологическую основу жанра «horror»: любое происшествие, не вписывающееся в обыденность, отрицающее формальную логику, противоречащее вере, вызывает у человека чувство *иррационального* ужаса.

Действие новеллы «Любовь сильнее смерти» происходит во Флоренции, во время эпидемии чумы. Чума в литературе, как правило, является символом смерти и осмысливается как божья кара человечеству за грехи. В новелле Мережковского город заполнен «черными дьяволами» (чумными

докторами), имеющими зловещий облик и в воображении народа являющимися вестниками смерти. Джиневра, любящая бедного ваятеля Антонио де Рондинелли и не желая выходить замуж за выгодного жениха – пожилого Франческо дельи Аголанги, сразу после венчания, навязанного ей дядей, умирает: «новобрачная, выйдя из церкви, вступила в дом своего мужа, с нею сделалось дурно, и она упала за-мертво»¹. Так как в городе свирепствует чума, девушку то-ропятся похоронить, боясь распространения заразы.

В склеп, где похоронена Джиневра, приходит монах, чтобы читать над телом молитвы и вдруг ему начинает казаться, что мертвая дышит, двигается. Безусловно, это отсылка к «Вию» Гоголя, к эпизоду чтения Хомой Брутом молитвы над панночкой, труп которой оживает ночью. Но в отличие от героини Гоголя, Джиневра не ведьма, и ее «живой труп» – на самом деле не труп, однако монах пугается и убегает. Таким образом, в новелле Мережковского описывается чудесное воскрешение, а не демоническое преобразование умершей в движущуюся плоть, оживленную нечистым духом.

Девушка, очнувшись от своего «смертельного» сна, не понимает, где же она оказалась. В белом саване, подобно ночному призраку, героиня бродит по городу и ищет пристанище. Сначала она приходит в дом дяди, но старая нянька в ужасе произносит заклинание: «Благословенная душа, ступай с Богом – мертвая к мертвым. Господь тебя да успокоит в селении праведных»². Суеверная нянька осмысливает появление героини как путь неуспокоенной души, бродящей вокруг мест, прежде близких ее сердцу. Девушка, испуганная тем, что ее назвали мертвою, идет к новоиспеченному мужу, который пугается не меньше старой няньки. «Философ» опирается на ученые трактаты и создает теорию о явлении демона в обличии своей умершей жены. Автор показывает здесь еще одну возможную причину отказа человека от видения реальности: людям может затмевать глаза «научное знание». Бедная Джиневра идет к

¹ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 19. М., 1914. С. 13.

² Там же. С. 18.

матери, которая также отрекается от нее, поскольку монах объявляет девушку посланником ада. Это третье – религиозное – объяснение непонятного воскрешения, и оно окончательно подвергает сомнению возможность осознания людьми того, что героиня жива.

Трое близких людей отвергают чудесно спасшуюся девушку. Многократно повторяемое «Мертвая к мертвым» заставляет Джиневру усомниться в своей природе и думать о себе, как о трупe: «Мертвые не должны возвращаться к живым»¹. Уже под утро девушка отправляется к своему возлюбленному. Антонио тем временем старается оживить девушку в искусстве: лепит её восковое изваяние. Читатель понимает, что именно любовь подняла Джиневру из гроба: созданная статуя зажгла в ней новую жизнь. Художник встречает Джиневру без страха, напротив, он несет ее в дом, согревает, кормит. По мере восхода солнца «мертвая» девушка оживает. Солнце у Мережковского противоположно по символическому значению солнцу в новелле Сологуба «В толпе». Оно оживляет мертвую девушку, придает ей силы: «Первые лучи солнца затеплились в окнах. Джиневра улыбнулась ему, и по мере того, как солнце становилось все ярче, румянец жизни приливал к ее щекам, в тонких жилах на висках билась теплая кровь. Когда Антонио наклонился, обнял и поцеловал ее в губы, ей казалось, что солнце воскрешает ее, дает ей новую бессмертную жизнь»². Мысль о бессмертии в тексте повторяется дважды: когда Антонио лепит изваяние и когда солнце спасает девушку.

В финале новеллы звучат торжественные слова автора: «Благословенна да будет смерть, которая научила нас любить, благословенна да будет любовь, которая сильнее смерти!»³ Так и образуется новеллистический пуант: мнимая смерть героини, отречение от нее близких родственников приводят к счастливому финалу: Джиневра соединяется с возлюбленным, который не смирился с ее смертью, а подготовил ее воскресение – сначала в искусстве, а потом и буквально, спасая от холода и одиночества. В новелле

¹ Там же. С. 23.

² Там же. С. 21.

³ Там же. С. 23.

мотив смерти по ходу развития действия трансформируется в мотив бессмертия. В начале текста смерть, лицом которой была эпидемия чумы, горящие трупы и образы докторов, которые забирают умирающих, не дожидаясь их конца, означает гибель живого, а в финале она несет благодать, меняя судьбы героев и даруя им любовь и счастье.

Таким образом, сюжет о «живых мертвецах» в новеллах русских символистов имеет разные вариации. В новелле Ремизова «Жертва» мертвец долгое время проживает среди людей, не обнаруживая своей истинной сущности; тем самым автор демонстрирует зыбкость грани между жизнью и смертью, что характерно для символистского мировосприятия. В новелле Сологуба осмысливается ходынская трагедия, с помощью мифологической аллюзии на вакханалию. Здесь ключевым становится образ толпы «живых мертвецов», которые, подобно зомби из современной литературы и кинематографа, всё пожирают и убивают на своем пути. В новелле Мережковского «Любовь сильнее смерти» «живой мертвец» появляется лишь в субъективном восприятии косного, суеверного, псевдофилософского или религиозного сознаний; его образ способствует переосмыслению темы смерти и бессмертия: главной героине придется «умереть» и чудесно воскреснуть, чтобы соединиться со своим возлюбленным.

ДЕМОНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В БАЛЛАДАХ АКМЕИСТОВ

Баллада – жанр, возникший «из любви поэта к таинственному и чудесному»¹, поэтому изначально баллада близка тематике «хоррора». Традиционно этот жанр определяется как лиро-эпико-драматический, источниками которого являются устное народное творчество, мифологический и героический эпос и др. Обычно принадлежащими «хоррору» считаются прозаические (эпические) произведения: готические романы, новеллы, но можно увидеть в жанре баллады безусловные черты литературы ужасов – наличие призраков, теней, мертвецов, встающих из гроба и т. д. Русская литературная баллада приобрела особую популярность в начале XIX в., благодаря западноевропейским образцам и переводам их на русский язык. Вторая волна обращения к жанру приходится на эпоху Серебряного века и связывается с потребностью новых форм и кризисом лиро-эпической поэмы². Как показала история развития жанра, баллада способна легко обогащаться из самых разных источников (сказки, легенды, былины, суеверия, местные происшествия и т. п.), она свободно вбирает исторический опыт, национальный и межнациональный. Именно потому баллада вплотную приближается к литературе «хоррора», поскольку «страшные» рассказы во многом ориентированы на фольклорные сюжеты, истории о привидениях и загадочных убийствах.

Образ дьявола является одним из постоянно используемых в балладах. В Серебряном веке образ демона приобрел распространенность и стал обозначать свободу, справедливость, бунтарство, выступая антагонистом Бога и другом

¹ Гугнин А. Эолова арфа: Антология баллады. М., 1989. С. 25.

² Глинин Г. Г. Лирическая поэма в творчестве А. Блока: Материалы к спецкурсу. Астрахань, 2000; Спесивцева Л. В. Жанр лирической поэмы в русской литературе первой трети XX века. Астрахань, 2007; Боровская А. А. Эволюция жанровых форм в русской поэзии первой трети XX в. Астрахань, 2009.

героя. Дьявол имеет множество имен (*бес, лукавый, падший ангел, Мефистотель, Люцифер, сатана, дух тьмы, черт* и др.) и выражает трагическое, игровое и ироническое начала. Но традиционное понимание демонического сводится к образу злой силы, манящей и завлекающей героя.

Обращение к «демонизму», скорее, характерно для декадентов и символистов, это можно связать с кризисом гуманистического мировоззрения рубежа веков¹. Всякий кризис подразумевает хаос, который преодолевается посредством творчества. В творчестве акмеистов – любителей ясности и гармонии, мира чувств, вещей и пространства, демоническое начало показано особо. С одной стороны, поэты продолжают традиции символистов (особенно, например, ранний Н. Гумилев); с другой – создают мир плотный, пластический. А. Белый отмечал эту особенность акмеистов, в творчестве которых «новизна современного искусства лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами, мы переживаем ныне в искусстве все века и все нации; прошлая жизнь проносится перед нами»².

Значение дьявола как абсолютного зла изживает себя, а возникающий страх перед ирреальным миром воплощается в необычном соединении времен, пространств, культуры. Подобное сочетание сродни страху смерти, который заключается в незнании, в невозможности объяснения этого явления, а как следствие, в подсознательном страхе перед ним. Сочетание времен, пространств, культур наиболее ярко демонстрирует Н. Гумилев в «Заблудившемся трамвае». Поэт изменяет традиционное балладное двоемирие, играя со временем, пространством, и таким образом усложняет не только жанр баллады, но одновременно и художественный язык, содержащий в себе словесную реаль-

¹ Тема кризиса гуманизма и соответственно критики основных установок гуманистического сознания становится преобладающей в XIX–XX вв., поскольку созрела мысль о том, как сложно сохранять свободу. Ф. Ницше провозгласил смерть Бога; в культуре поощряется обращение к оккультизму.

² *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 143.

ность, которая не менее реальна, чем материальный мир¹, таким образом, слово, как пишет О. Мандельштам, имеет «чудовищно-уплотненную реальность»² художественного текста.

Гумилев, создавая «синтетическую балладу, учитывающую традиции Бюргера / Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Блока, Эдгара По, Бодлера»³, таким образом обращаясь к культуре, языку, как бы играет с балладными элементами, которыми усиливали ужас при восприятии баллады, и тем самым поэт как бы вторично, или опосредованно, также стремится вызвать страх у читателя. О том, что «Заблудившийся трамвай» является балладой, писали Л. Аллен, К. Ичин, Е. Ю. Куликова.

Композиция стихотворения трехчастна, поэт использует повторы «Остановите, вагоновожатый, / Остановите сейчас вагон», а последняя часть заканчивает стихотворение иными строками («Машенька, я никогда не думал, / Что можно так любить и грустить»), но синтаксически напоминает предыдущие повторы: это тоже обращение, однако, на этот раз не к вагоновожатому-судьбе, а к возлюбленной. Такие рефрены усиливают балладное ощущение текста, создают песенность, лиричность повествования, а паузы (многоточия) перед повторами задают ритмический рисунок, который определяет движение внутреннего пространства текста. В «Заблудившемся трамвае» движение, которое чаще всего в балладах выражается в скачке⁴, модифицировано в полет на трамвае.

В первых строках стихотворения лирический герой оказывается в незнакомом месте, слышит вороний грай (отме-

¹ Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. Т. 2. Проза. М., 1990. С. 142.

² Там же.

³ Ичин К. Межтекстовый синтез в «Заблудившемся трамвае» Гумилева. Цит. по: <http://gumilev.ru/about/27/>

⁴ Л. Н. Шаймухаметова называет ее «мигрирующей интонационной формулой» с закреплённой семантикой внутри балладного жанра (Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста: (О разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С. 33).

тим, что ворон – птица с мистическими коннотациями и является своеобразным «маркером страха», предвещающим смертельные события), «звоны лютни, и дальние громы» («звоны лютни» отсылают нас к «Эоловой арфе» В.А. Жуковского) и только потом видит необыкновенное зрелище – летящий трамвай. Подобные звуки, образы являются внутрижанровыми кочевыми формулами, обозначающими инфернального всадника.

В «Заблудившемся трамвае» будто слышатся отголоски раннего стихотворения Гумилева – «Баллады» о Люцифере.

Сравним:

Кони фыркали, били копытом, маня
Понестись на широком пространстве земном,
И я верил, что солнце зажглось для меня,
Просияв, как рубин на кольце золотом¹.
(«Баллада»)

Шел я по улице незнакомой
И вдруг услышал вороний грай,
И звоны лютни, и дальние громы,
Передо мною летел трамвай².
(«Заблудившийся трамвай»)

Если главное в изображении коней в «Балладе» – их динамичное описание («фыркали, били копытом»), то при появлении трамвая все окружающее приходит в движение, и за счет этого пространство расширяется до размеров Вселенной. «Огненные дни» «Баллады» превратились в «Заблудившемся трамвае» в огненную дорожку, которую оставлял трамвай.

Драматическая основа баллады предполагает смену картин, перемещения героев в пространстве, времени. Вспомним баллады Жуковского – «Людмила» («Потряслись дубов вершины; / Вот повеял от долины / Перелетный ветерок... / Скачет по полю ездок: / Борзый конь и ржет и пышет»³) и «Светлана» («Сели... кони с места враз; / Пышут

¹ Гумилев Н.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 4. Стихотворения. Поэмы (1918–1921). М., 2001. С. 11.

² Там же. С. 81.

³ Жуковский В. А. Избранное. Л., 1973. С. 145.

дым ноздрями; / От копыт их поднялась / Вьюга над санными»¹), где во время фантастической ночной скачки приметы действительности исчезают, а понятие реального времени становится малозначимым.

Нечто переходное в образе от коня к трамваю мы видим в «Паровом коне» А. Шамиссо. Рыцарь и его паровой конь (аналог паровозу и трамваю Гумилева) нетерпеливы и так же стремятся к путешествию с востока на запад, желая совершить путь, обратный движению земного шара и тем самым попасть в прошлое, обмануть время:

Кто сможет, спеша, земной шар обогнуть,
Держа с востока на запад путь,
В награду, согласно науке, тот
На сутки раньше в свой дом войдет².

Поздно. Уж мы обогнули стену,
Мы проскочили сквозь рощу пальм,
Через Неву, через Нил и Сену
Мы прогремели по трем мостам³.

Но если у Гумилева времена смешаны (то всплывает образ мертвой невесты, то мертвого жениха, они меняются местами в тексте стихотворения), у Шамиссо рыцарь мчится в определенном направлении: назад – «вспять», хотя поэтом заканчивается стихотворение вопросом кузнеца о будущем, что подразумевает возможность поездки в будущее:

«Мой рыцарь, ты пересек рубежи,
К которым мы только идем. Расскажи,
Как с маркою будет? Поведай о том,
Что с денежным курсом станет потом?

Одно словечко: открой секрет,
Акции Ротшильда брать или нет?..»
Но рыцарь пружину нажал до конца –
И мигом исчез из глаз кузнеца⁴.

¹ Там же. С. 156.

² Шамиссо А. Стихотворения. М., 2003. С. 11.

³ Гумилев Н.С. Указ. соч. С. 81.

⁴ Шамиссо А. Указ. соч. С. 12.

Мистический трамвай Гумилева не только преодолевает огромные пространства, но и подчиняет время: лирический герой замечает людей из прошлого («И, промелькнув у оконной рамы, / Бросил нам вслед пытливый взгляд / Нищий старик, – конечно, тот самый, / Что умер в Бейруте год назад»¹). Так и рыцарь Шамиссо видит свое рождение, свадьбу деда, стремится попасть к началу мира («Я времени самую суть ухватил, / Его от вчера до вчера раскрутил, / За сутками сутки я мчусь по годам, / Покуда не встретится мне Адам»)².

В «Балладе» Гумилева о Люцифере категория времени практически не существует: герой находится вне его, демонические кони уносят его прочь от земли, и он покоряет пространство Вселенной, а в «Заблудившемся трамвае» трамвай несется там, где совмещаются реальное и фантастическое время и пространство, одновременно существуют прошлое, настоящее и будущее («Голову срезал палач и мне»³). Знакомые места и события проносятся перед глазами лирического героя, автор будто сжимает время, но одновременно делает его бесконечным за счет всеохватности, время практически превращается в пространство.

Блуждания по миру на таинственном трамвае отсылают к «одичалым коням» в «Бесах» Пушкина, а прием «путешествия в себя» и описания собственной казни – к «Путешествию на Киферу» Бодлера.

Своеобразным откликом на баллады Гумилева можно считать «Балладу» («Это было в глухое время...») Вс. Рождественского, написанную в 1921 г. Она не просто ориентирована на гумилевскую балладу о Люцифере, а практически является «вариацией на тему». Мотивы и образы двух текстов перекликаются в каждой строфе. В первой вводится образ коня (жеребец и пять коней), во второй подчеркнуты сила, энергия передвижения и страх опоздать, в третьей – звездное опахало, рассыпающееся почти ангельскими перьями. Если в четвертой строфе Гумилев вводит

¹ Гумилев Н.С. Указ. соч. С. 81.

² Шамиссо А. Указ. соч. С. 11.

³ Гумилев Н.С. Указ. соч. С. 82.

образ «девы с печальным лицом», то Рождественский – «черную свадьбу», которая отсылает также к «Людмиле» Жуковского. В первых трех строфах Рождественский элиминирует рассказ о скачке мертвого жениха к возлюбленной. Только ближе к финалу проступает любовная линия. И в последней строфе происходит отказ от дьявола, точнее, отказ дьявола от героя, что напоминает «Балладу» Гумилева:

...смеясь надо мной, презирая меня,
Люцифер распахнул мне ворота во тьму,
Люцифер подарил мне шестого коня –
И Отчаянье было названье ему¹.

Цветовая и звуковая гаммы у Рождественского приглашены по сравнению с текстом Гумилева («глухое время», «темень», «гулкой грудью»). У Гумилева все «горит» и «сияет» в прямом и в переносном смысле, движения и звуки резкие («солнце зажглось», «просияв», «огненных дней», «я смеялся порывам могучих коней», «безумье и снег», «свистящим бичом», «звоны струны», «Люцифер распахнул»).

Баллада по своей природе очень музыкальна, и в «Заблудившемся трамвае» Гумилев создает песнь, ритм которой определяется рефреном, синтаксисом и звучанием. В первой части звуковые образы появляются в некоей пространственной отдаленности – шаги, которые задают ритм движения, крики птиц, звоны лютни и доносящиеся дальние громы. Во второй же поэт делает упор на аллитерацию, звуки с каждым словом становятся все громче и четче: «мы **прог**ремели по **тр**ем мостам» (отчетливая аллитерация на «**р**»). Подобное образное и звуковое нарастание перекликается с настойчивыми призывами Лесного царя из одноименной баллады Гете в переводе Жуковского (сначала царь *сверкнул* в глаза ребенка, затем он привлекает внимание ребенка *словами*: «Дитя, оглянися, младенец, ко мне», потом *настойчиво требует*: «Ко мне, мой младенец», а в финале *утверждает*: «Неволей иль волей, а будешь ты мой»).

¹ Там же. С. 11.

В «Заблудившемся трамвае» ритм шагов перенимает ритм сердца.

В строфе:

...В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне¹ –

слышится резкий звук гильотины или топора. Аллитерация на «с», «з», «р», «л» проявляется на протяжении всей строфы: «с лицом», «срезал», «с другими», «скользком». Поэт будто подводит читателя к образу скользкого от крови ящика.

В третьей части возникает сюжет о мертвой невесте:

Машенька, ты здесь жила и пела,
Мне, жениху, ковер ткала,
Где же теперь твой голос и тело,
Может ли быть, что ты умерла!²

Но в конце баллады поэт меняет *мертвую невесту на мертвого жениха*:

Верной твердынею православья
Врезан Исакий в вышине,
Там отслужу молебен о здравьи
Машеньки и панихиду по мне³.

Гумилев смещает восприятие действительности, которое сдвигается в зависимости от угла зрения, от совмещения сна и реальности, и делает ее иллюзорной. Повествование о мертвом женихе в гробу отсылает к «Светлане» Жуковского («Снова бледность на устах; / В закатившихся глазах / Смерть изобразилась... / Глядь, Светлана... о творец! / Милый друг ее – мертвец!»⁴).

¹ Гумилев Н. С. Указ. соч. С. 82.

² Там же. С. 83.

³ Там же.

⁴ Жуковский В. А. Указ. соч. С. 159.

В конце баллада Гумилева плавно затихает: «сердце угрюмо», «трудно дышать», ритмическое биение как бы ослабеваает и угасает.

Е. Ю. Куликова указывает на переключку «Заблудившего трамвая» с «Фаэтонщиком» Мандельштама, по мнению исследовательницы, «"Фаэтонщик" является своего рода вариацией на тему, заданную Н. Гумилевым в "Заблудившемся трамвае"»¹. Повествование у Мандельштама начинается с описания таинственного пиршества и мистического потенциального пространственного перемещения, происходящего на вершине горы. Далее герой, как ему кажется, приходит в себя, но это обманчиво. Лирический герой подводит некий итог таинственному событию, случившемуся в Нагорном Карабахе.

Фаэтонщик – странный извозчик, «пропеченный, как изюм», который ассоциируется по цвету с мумией. Образ мертвого дополняется характеристиками «односложен и угрюм», подчеркиваются его «ужасные черты». Однотипные голосовые выкрики («крик араба», «бессмысленное «цо»») оживляют мертвеца, делая его похожим на зомби, который механически движется и издает такие же бессмысленные звуки. Автор сравнивает лицо извозчика то с розой, которая может погибнуть на солнце, то с жабой.

В следующей строфе таинственный извозчик словно прикрывается второй кожей («кожевенною маской») и гонит все быстрее, будто стремится успеть до рассвета. Далее ритм движения раскачивается: «толчки», «разгоны», «закружились»; лирический герой будто теряет фокус и проваливается в сон и уже в следующую секунду внезапно просыпается, но оказывается в том же ирреальном пространстве, не осознавая этого:

Я очнулся: стой, приятель!
Я припомнил – черт возьми!
Это чумный председатель
Заблудился с лошадьми!²

¹ Куликова Е. Ю. Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов. Новосибирск, 2011. С. 251.

² Мандельштам О. Четвертая проза. М., 2007. С. 130.

Мандельштам превращает фаэтонщика в чумного председателя, который заблудился так же, как и трамвай у Гумилева. Если в «Заблудившемся трамвае» герой пронесится сквозь время и пространство, то в «Фаэтонщике» перед лирическим героем само пространство закручивается, унося его в неведомые миры: «Чтоб вертелась каруселью / Кисло-сладкая земля...»¹

Поэт таким образом выстраивает композицию стихотворения, что только в последней части мы понимаем: все путешествие можно увидеть как странный сон, кошмар, в котором переплелись впечатления от безлюдного города с мистическими домами, полумертвецами «Сорок тысяч мертвых окон», «И бесстыдно розовеют / Обнаженные дома»².

В «Заблудившемся трамвае» Е. Ю. Куликова видит сюжет о Летучем Голландце: Гумилев «переносит действие в иное пространство, более близкое именно морскому»³. Традиционное внезапное появление корабля-призрака сопоставимо с неожиданным полетом трамвая. Гумилева всегда привлекали необычные и экзотические образы, а архетип героя-странника (путешественника), как пишут Ю. Зобнин, А. А. Боровская, Е. Ю. Раскина, является знаковой фигурой в творчестве поэта.

Образ «Летучего Голландца» описан в поэзии другого акмеиста – Г. Иванова в стихотворении «Песня о пирате Оле. Развинченная баллада». Данный сюжет отсылает к вольному переводу М. Лермонтова баллады Й. К. Цейдлица «Корабль призраков», «Пьяному кораблю» А. Рембо.

Автор знакомит читателя с разбойником, «пиратом Оле – властителем моря», который ассоциируется с дьяволом:

Это тот, кого несчастье
Помянуть три раза вряд.
Это Оле – властитель моря,
Это Оле – пират...

¹ Там же.

² Там же.

³ Куликова Е. Ю. Указ. соч. С. 74.

Каждой ночью бриг несется
На огни маячных башен;
На носу стоит сам Оле –
Окровавлен и страшен¹.

В балладе Иванова традиционное развитие балладного сюжета – погоня по морю (вместо скачки на лошади). В огромном водном пространстве «золотой» бриг «бежит», союзник его – солнце, которое через некоторое время оставляет его одного:

Солнце ниже, солнце низится,
Солнце низится усталое;
Опустилось в воду сонную,
И темнеют дали алые².

В кульминационной части дается описание бури, в которой гибнут пираты:

Вихри, вихри засвистали,
Судно – кинули на скалы;
Громы – ужас заглушали,
С треском палуба пылала...³

В последних строфах баллады окровавленный призрак пирата Оле будто возвышается на мостике среди хаоса и безумия:

Каждой ночью бриг несется
На огни маячных башен;
На носу стоит сам Оле –
Окровавлен и страшен.

И дозорные скелеты
Качаются на мачтах.
Но лишь в небе встанут зори,
Призрак брига тонет в море⁴.

¹ Иванов Г. Стихотворения. СПб.; М., 2010. С. 122.

² Там же. С. 122–123.

³ Там же. С. 123.

⁴ Там же. С. 123.

Капитан противопоставлен остальным членам команды, которые превратились в скелеты. Команда на корабле отчаянно стремится добраться до берега каждую ночь, но замкнутое балладное пространство корабля-тюрьмы поглотило их навеки. Образ одинокого капитана, овеянный романтическим «демоническим» ореолом, возможно, заимствован Ивановым из стихотворения Й. К. Цедлица (пер. М. Ю. Лермонтова) «Воздушный корабль», герой которого, легендарный Наполеон, путешествует вне времени и пространства.

Баллады и балладные стихотворения Н. Гумилева, О. Мандельштама, Г. Иванова вбирают в себя ряд реминисценций из фольклора, поэзии В.А. Жуковского, А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, Ш. Бодлера, А. Шамиссо, Э. По и других авторов, создавая многоуровневость восприятия текста, обусловленную изменением структуры поэтического языка, процессом художественной эволюции и трансформацией как в жанровом, так и в семантическом отношении; однако при этом сохраняется такая особенность баллады, как игра воображения, пробуждение чувства страха и/или ужаса.

С. А. Фомичев (*Санкт-Петербург*)

**ПОВЕСТЬ ДАНИИЛА ХАРМСА «СТАРУХА»:
«ПЕТЕРБУРГСКИЙ МИФ»
В ОБЭРИУТСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

В декларации обэриутов содержалась такая характеристика творчества Хармса: «Даниил Хармс – поэт и драматург, внимание которого сосредоточено не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях. В момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные действительного смысла. Действие, перелицованное на новый лад, хранит в себе «классический» отпечаток и в то же время — представляет широкий размах обэриутского мироощущения»¹. Здесь можно увидеть отклик на одно из творений раннего Велимира Хлебникова, который выразил восстание вещей против людского мира:

Из мешка
На пол рассыпались вещи.
И я думаю,
Что мир –
Только усмешка,
Что теплится
На устах повешенного².

Как бы то ни было, в состав «обэриутского мироощущения», в котором слово ощущалось равным предмету, вошло представление о кошмаре современной жизни. Произведения «чинаря-взиральщика» Хармса – праздник абсурда. Бытовые происшествия постоянно перемежаются с агрессивной нелепицей, рассказанной, тем не менее, будто бы не всерьез: быт взрывается смеховой стихией. Пародировается не только вся предшествующая литература, но и весь реальный мир – в качестве ее объекта. Нередко повествование при этом насыщается символическими деталями

¹ Афиши Дома печати. Л., 1928. С. 13.

² Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 44.

ми, за которыми скрываются серьезные мировоззренческие проблемы.

Всеми этими чертами обладает единственная повесть Д. Хармса «Старуха» (1939). Она свидетельствовала, однако, о новом этапе его творчества. При всей парадоксальности, сюжет произведения развит точно в обозначенных границах родного города и получил вполне реальные очертания. Здесь мы имеем дело с «петербургским мифом», который ранее откровенно пародировался Хармсом в «Комедии города Петербурга»¹.

«А. С. Пушкин, – отметил Н. П. Анциферов, – является в той же мере творцом *образа* Петербурга, как Петр Великий – строителем самого города. <...> Он создает то, что казалось уже немислимым в эпоху оскудения религиозной культуры: создает миф *Петербурга*. Бытопись в петербургском тексте всегда окрашена фантастическим колоритом, постепенно нагнетающим тягостное ощущение таинственной враждебной силы»².

Герой повести Хармса, выйдя из дома, встретил близ Садовой улицы старуху со стенными часами в руках и спросил, сколько сейчас времени. Он с удивлением замечает, что на циферблате отсутствуют стрелки, однако слышит в ответ уверенное: «Без четверти три». Это явная отсылка к «Пиковой даме», где умершая накануне графиня посещает Германна, хотя и ночью, но точно в то же время. Далее в

¹ Последний российский император там стонал:

...да Пётр. Я живу. Ты мне смешон и жалок
ты памятник бездушный и скакун
Гляди мне покорятся все народы, и царица
родит мне сына крепкого как бук.
Но только силы у меня нет
Пётр силы

брожу ли я у храма (ль) у дворца ль
Мне всё мерещится скакун на камне диком!
ты Пётр памятник бесчувственный ты царь!!!

(Хармс Д. Полн. собр. соч. Т. 2. СПб., 1999. С. 192–193). Ср. «Восстание (Фрагменты Даниилу Хармсу, автору «Комедии города Петербурга» (20. VIII. 1926)) Заболоцкого (Заболоцкий Н. А. Столбцы. СПб., 1995. С. 400–403).

² Анциферов Н. П. «Непостижимый город». Л., 1991. С. 58–59.

тексте появится и прямая цитата из повести Пушкина: «Проклятая старуха!»¹

В свою очередь, ситуация этой неожиданной встречи служит своеобразной пружиной, запускающий механизм всей фабулы.

Сначала герою даже понравилось, что часы у старухи без стрелок, так как, по контрасту, он вспомнил увиденные им накануне отвратительные ходики, где стрелки выполнены в виде ножа и вилки. Но именно такие часы станут своеобразным символом дальнейшей фантазмагории. Недаром во сне сам герой очутился с ножом и вилок вместо рук, а потом постоянно будет сверяться со своими часами, ощущая тягостную инерцию времени и постоянно мучащее ощущение голода.

Задавленный суетным бытом, отсчитывая часы и минуты нелепо тянущейся жизни, – в разговорах своих герой подспудно волнуем главным вопросом.

«Вы верите в Бога?» – неожиданно, посреди фривольного поворота беседы с милой дамочкой, спрашивает рассказчик и получает рассеянный, обыденно неглубокий ответ: «В Бога? да, конечно». «Веруете ли в Бога?» – повышает регистр вопрошания герой в застольной беседе с Сакердоном Михайловичем. Но тот уходит от прямого ответа, отделяясь бесхитростной притчей. Впрочем, герой признается, что его вообще-то волнует иная проблема:

– Видите ли, – сказал я, – по-моему, нет верующих или неверующих людей. Есть только желающие верить и желающие не верить.

– Значит, те, что желают не верить, уже во что-то верят? – сказал Сакердон Михайлович. – А те, что желают верить, уже заранее не верят ни во что?

– Может быть, и так, – сказал я. – Не знаю.

– А верят или не верят во что? в Бога? – спросил Сакердон Михайлович.

– Нет, — сказал я, — в бессмертие.

– Тогда почему же вы спросили меня, верую ли я в Бога?

¹ Повесть «Старуха» цитируется по изд.: *Хармс Даниил. Полет в небеса.* Л., 1988. С. 398–430.

– Да просто потому, что спросить: «Верите ли вы в бессмертие?» – звучит как-то глупо, – сказал я Сакердону Михайловичу...

Понятно, что повествователь – из тех, кто желает верить.

Сохранилась запись Хармса 1938 г.:

У человека есть только два интереса, – земной: пища, питье, тепло, женщина и отдых. И небесный – бессмертие. Все земное свидетельствует о смерти. Есть одна прямая линия, на которой лежит все земное. И только то, что не лежит на этой линии, может свидетельствовать о бессмертии. И потому человек ищет отклонения от этой земной линии и называет его прекрасным, или гениальным¹.

«Отклонение от земной линии» (иронический гротеск) и составляет *credo* обэриутов, их постоянные эксперименты с художественной формой.

В пять часов (в тот же час Германн услышал историю о графине, владеющей секретом верных карт) герой Хармса приступит к работе над рассказом, гениальный замысел которого давно его волновал:

Это будет рассказ о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес. Он знает, что он чудотворец и может совершить любое чудо, но он этого не делает. Его выселяют из квартиры, он знает, что стоит ему махнуть пальцем и квартира останется за ним, но не делает этого, он покорно съезжает с квартиры и живет за городом в сарае. Он может этот сарай превратить в прекрасный кирпичный дом, но не делает этого, он продолжает жить в сарае и, в конце концов, умирает, не сделав за свою жизнь ни одного чуда.

Чудотворец, как очевидно, – в отличие от героя повести – из тех, кто предпочитает не верить.

Гениальный же замысел рассказа после первой фразы не сложится, а будет записана другая, нелепая история о

¹ Хармс Д. Полет в небеса. Л., 1988. С. 532.

старухе, которая вторглась непонятно зачем в комнату героя, командовала им и здесь умерла.

Дважды в повести мелькнет фигура бредущего по городской улице калеки с механической ногой, походка которого вызывает сначала издевательское «Тюк!» героя, а потом – травлю расшалившейся детворы и хохот прохожих (в том числе и какой-то старухи). Неверная походка калеки тем самым становится символом искаленного (навсегда?) хода жизни (ср. с рассказом Хармса «Тук!»).

Повесть же Хармса – монолог героя, его самоотчет о том, что происходит в сию минуту. Можно заметить, однако, что настоящее время в повествовании иногда сменяется прошедшим, то есть происходят своеобразные провалы в последовательном течении событий и попытки осмыслить происшедшее задним числом. И тогда истина затемняется. Оживление умершей старухи после возвращения героя домой («Я заглянул в притворенную дверь и на мгновение застыл на месте. Старуха на четвереньках медленно ползла ко мне навстречу») можно объяснить пьяным кошмаром героя, когда «выпитая водка продолжала еще действовать»:

Случилось что-то ужасное, но предстояло сделать что-то, может быть, еще более ужасное, чем то, что уже произошло. Вихрь кружил мои мысли, и я только видел злобные глаза мертвой старухи, медленно ползущей ко мне на четвереньках.

Старуха уподоблена здесь героине одноименного тургеневского стихотворения в прозе – о фантоме смерти, неотвязно следующей за человеком:

Но странное беспокойство понемногу овладело моими мыслями: мне начало казаться, что старушка не только идет за мною, но что она направляет меня, что она толкает то направо, то налево и что я невольно повинуюсь ей. <...> Боже! Я оглядываюсь назад... Старуха смотрит прямо на меня — и беззубый рот скривлен усмешкой...

— Не уйдешь!¹

¹ *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. 10. М., 1982. С. 129.

Ср. у Хармса:

– Вот я и пришла, – говорит старуха и входит в мою комнату.

Я стою у двери и не знаю, что мне делать: выгнать старуху или, наоборот, предложить ей сесть? Но старуха сама идет к моему креслу возле окна и садится в него.

– Закрой дверь и запири ее на ключ, – говорит мне старуха.

Я закрываю и запираю дверь.

– Встань на колени, – говорит старуха.

И я становлюсь на колени.

Но тут я начинаю понимать всю нелепость своего положения. Зачем я стою на коленях перед какой-то старухой? Да и почему эта старуха находится в моей комнате и сидит в моем любимом кресле? Почему я не выгнал эту старуху?

– Послушайте-ка, – говорю я, – какое право имеете вы распорядиться в моей комнате, да еще командовать мною? Я вовсе не хочу стоять на коленях.

– И не надо, – говорит старуха, – теперь должен лечь на живот и упереться лицом в пол.

Я тотчас исполнил приказ.

Нелепость ситуации нарастает. Сначала перед героем стояли две одинаково жгучих проблемы: что делать с мертвым телом и как утолить остро вспыхнувший голод, ибо, проспав 16 часов (с 17.30 до 9.30 следующего дня), он до того перекусил под водочку со своим приятелем лишь яйцом с килькой. После ряда городских событий (встречи с милой дамочкой в очереди за хлебом, новой попойки с Сакердоном Михайловичем, неудачного похода в домовую контору), окончательно намучавшись, он принимает решение положить тело покойной в чемодан и свезти в Лисий Нос, чтобы утопить в болоте. В вагоне то ли от волнений, то ли от некачественной пищи (водка, сырые сардельки, выпитый по дороге квас) остро схватывает боль в животе. Промаявшись в туалете, герой возвращается в вагон. Там уже нет спутников, сошедших на предыдущих станциях. Но нет и чемодана: украден!¹

¹ Здесь, между прочим, угадывается сюжет одной из новелл «Декамерона» (4.10): «Жена врача кладет своего любовника, который был всего-навсего одурманен зельем, но которого она сочла умершим, положила в ларь, и этот ларь вместе с лежащим

Вся кошмарная история тем самым заканчивается вполне анекдотически: пусть теперь воришка думает, как ему избавиться от мертвого тела. Но почему-то герой вспоминает, «как у Сакердона Михайловича с треском отскакивала эмаль от раскаленной кастрюльки», – и предчувствует: «Это что же получилось? – спрашиваю я сам себя. – Ну кто теперь поверит, что я не убивал старухи? Меня сегодня же схватят, тут или в городе на вокзале, как того гражданина, который шел, опустив голову».

Инерция фабулы «Пиковой дамы», заданная встречей со старухой, сохраняется вплоть до финала повести. Напомним, что первая встреча с ней произошла без четвери *три*. В поезд на Лисий Нос он садится в *семь* часов. *Тройка, семерка...* Что дальше? От *дамы* он избавился и тем самым переиграл проклятую старуху: перехитрил саму смерть.

Здесь уместно вспомнить описание видений Германна в «Пиковой даме»: «Тройка, семерка туз – не выходили из головы, принимая все возможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком».

И фабульная концовка в повести Хармса такова:

...До поезда, идущего в город, еще полчаса.

Я иду в лесок. Вот кустики можжевельника, за ними меня никто не увидит. Я отправляюсь туда.

По земле ползет большая зеленая гусеница...

Прервем пока хармсовский текст и заметим, что образы были привержены к миру насекомых, – в духе народных прибауток. Ср., например, детскую присказку:

«Жук, жук! где твой дом?

«Жук, жук! где твой дом?

– Мой дом под г...ном,

– Мой дом под г...ном.

– Ехали татары

– Мой дом растоптали.

Жук, жук! где твой дом?¹

в нем человеком уносят два ростовщика...» (*Бокаччо*. Декамерон. Жизнь Данте. М., 1987. С. 272).

¹ *Шейн П. В.* Великоорусс в своих обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Т. 1. Вып. 1. СПб., 1898. С. 14.

Или пародийно подблюдную:

Комар пищит,
Коровой тащит,
Комариха верещит,
Гнездо веников тащит.
Кому вынется,
Тому сбудется,
Не минуется.
Слава!¹

Отмечено, что насекомые в творчестве обэриутов зачастую превращались в своеобразные символы. У А. Введенского, например, «символика червя несомненно связывается со смертью, разложением и землей...»²

Однако в произведениях обэриутов не удалось (кроме, как в «Старухе» Хармса) обнаружить гусеницы. Но может быть, это не так уж и важно.

Важнее то, что особенно был пристрастен к изображениям насекомых друг Хармса, поэт Н. М. Олейников, «кондуктор чисел», по определению Хармса³, обэриут по духу, –

¹ Там же. С. 321.

² *Кусовец Е., Беранович Т.* Из жизни насекомых у Введенского // Поэт Александр Введенский. Сб. материалов. Белград; М., 2006. С. 127–128.

³ Олейникову посвящены стихи Хармса:

«Кондуктор чисел, дружбы злой насмешник,
О чем задумался? Иль вновь порочишь мир?
Гомер тебе пошляк, а Гете глупый грешник,
Тобой осмеян Дант, лишь Бунин твой кумир.
Твой стих порой смешит, порой тревожит чувство,
Порой печалит слух, иль вовсе не смешит,
Он даже злит порой, и мало в нем искусства,
И в бездну мелких дум он сверзиться спешит.
Постой! Вернись назад! Куда холодной думой
Летишь, забыв закон видений встречных толп?
Кого дорогой в грудь пронзил стрелой угрюмой?
Кто враг тебе? Кто друг? И где твой смертный столб?»
(Русская литература. 1970. № 3. С. 157).

см., например, его стихотворение «Служение науке» (из цикла «Памяти Козьмы Пруткова»):¹

...Любовь пройдет. Обманет страсть. Но лишена обмана
Волшебная структура таракана.
О, тараканьи растопыренные ножки, которых шесть!
Они о чем-то говорят, они по воздуху каракулями пишут,
Их очертания полны значенья тайного...
да, в таракане что-то есть,
Когда он лапкой двигает и усиком колышет.
Еще зовут меня на новые великие дела
Лесной травы разнообразные тела.
В траве жуки проводят время в занимательной беседе,
Спешит кузнечик на своем велосипеде,
Запутавшись в строении цветка,
Бежит по венчику ничтожная мурашка.
Бежит... бежит... я вижу резвость эту, и меня берет тоска.
Мне тяжело! ²

А. А. Александров заметил, что имя-отчество собутыльника героя повести «Старуха» первоначально были Николай Макарович, как и у Олейникова, первой из обэриутов жертвы сталинского режима.

Сакердон Михайлович постоянно в поле зрения автора. Он особо выделен не только странным именем, но и самым важным разговором, и явным нарушением – в остальном тексте строго выдержанного – повествования в качестве самоотчета героя об увиденном и пережитом, ср.:

¹ Это отклик на пародийную поэзию Козьмы Пруткова, – на его, в частности, стихотворение «Над морем житейским», которое было напечатано с примечанием:

«Напоминаем, что это стихотворение написано Козьмою Прутковым в момент отчаяния и смущения его по поводу готовящихся правительственных реформ:

Все стою на камне,—
Дай-ка брошусь в море...
Что пошлет судьба мне:
Радость или горе?
Может, озадачит...
Может, не обидит...
Ведь кузнечик скачет,
А куда не видит».

² Поэты группы «ОБЭРИУ». СПб., 1994. С. 121.

И я ушел.

Оставшись один, Сакердон Михайлович убрал со стола, закинул на шкаф пустую водочную бутылку, надел опять на голову свою меховую с наушниками шапку и сел под окном на пол. Руки Сакердон Михайлович заложил за спину, и их не было видно. А из-под задравшегося халата торчали голые костлявые ноги, обутые в русские сапоги с отрезанными голенищами.

Этого герой увидеть не мог, но почему-то он уверен, что именно так поступит его приятель. Не случайно, по видимому, описаны и нелепый наряд, и странные манеры Сакердона Михайловича, человека не от мира сего. Не случайно руки его заложены за спину, как и у арестованного гражданина на станции. Хармс еще не знает, что реального Олейников был расстрелян в 1937 г.¹ и потому представляет его то ли в облики заключенного, то ли новейшим Диогеном Синопским, по прозвищу «kion» (пес, бесстыдник). В совокупности этих названий анафорически уже слышится: «Сакердон», – как и в литературном псевдониме Олейникова – Макар Свирепый. Сакердон же этимологически означает «тайный», «священный» (лат. sacer; sacerdos – жрец)².

В повести Сакердон Михайлович ушел от ответа на вопрос о бессмертии. Но кажется, фабульная концовка повести намекает на такой ответ.

...По земле ползет большая зеленая гусеница. Я опускаюсь на колени и трогаю ее пальцем. Она сильно и жилисто складывается несколько раз в одну и другую сторону.

Я оглядываюсь. Никто меня не видит. Легкий трепет бежит по моей спине.

Я низко склоняю голову и негромко говорю:

– Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь³.

¹ См.: *Лунин Е.* Дело Николая Олейникова // Аврора. 1991. № 7. С. 141–146.

² См.: *Примечания / Хармс Даниил.* Полет в небеса. Л., 1988. С. 531.

³ Той же молитвой заканчивался стихотворный пролог в пародийной «Лапе» Хармса (1930) – см.: *Ванна Архимеда.* Л., 1991. С. 185.

То есть, герой внезапно почувствовал откровение веры. Веры в Бога? Скорее – все же в бессмертие («во веки веков»).

Повод для такого откровения, казалось бы, смехотворно ничтожен: не *муз*, а всего-навсего гусеница. Но не паук! Ведь гусеница – символ метаморфоз: ей предстоит еще стать то ли жуком, то ли бабочкой. И она отклоняется от прямой земной линии: «сильно и жилисто складывается несколько раз в одну и в другую сторону».

Не о том ли, в сущности, размышлял в стихотворении «Метаморфозы» (1937) обэриут Н. А. Заболоцкий:

Как мир меняется! И как я сам меняюсь!
Лишь именем одним я называюсь. –
Как в самом деле то, что именуют мной,
Не я один. Нас много. Я – живой.

<...>

А я все жив! Все чище и полней
Объемлет дух скопление чудных тварей.
Жива природа. Жив среди камней
И знак живой, и мертвый мой гербарий.
Звено в звено и форма в форму. Мир
Во всей его живой архитектуре –
Орган поющий, море труб, клавир,
Не умирающий ни в радости, ни в буре.
Как все меняется! Что было раньше птицей,
Теперь лежит написанной страницей;
Мысль некогда была простым цветком;
Поэма шествовала медленным быком;
А то, что было мною, то, быть может,
Опять растет и мир растений множит.
Вот так, с трудом пытаюсь развивать
Как бы клубок какой-то сложной пряжи,
Вдруг и увидишь то, что должно называть
Бессмертием. О, суеверья наши!¹

Подчеркнем еще раз, что повесть Даниила Хармса свидетельствовала о новом этапе его творчества («Как мир меняется! И как я сам меняюсь! / Лишь именем одним я называюсь»). К несчастью, жизнь писателя была насильно оборвана. И это стало кошмаром политического режима...

¹ Заболоцкий Н. Столбцы. Стихотворения, поэмы. СПб., 1993. С. 210–211.



**HORROR
В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

**ИЗ РАННЕЙ ИСТОРИИ ОДНОГО ЛИТЕРАТУРНОГО
ОБРАЗА: «РОКОВАЯ» ЖИВОПИСЬ В ПОВЕСТИ
И. А. АПЕЛЯ «ФАМИЛЬНЫЕ ПОРТРЕТЫ»**

В обширной и разветвленной системе топики, получившей развитие в романтической и постромантической литературе, немаловажное место занимает образ таинственного, обладающего экстраординарными свойствами портрета (и, шире, всякого живописного изображения, gobelena, гравюры и т. п.), – образ, знаковыми манифестациями которого стали повесть Н. В. Гоголя «Портрет» (1832–1834, опублик. 1835; 2-я ред. – 1841–1842, опублик. 1842) и роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1889–1890, опублик. 1890, полн. 1891). В ходе развития сюжета (а речь идет преимущественно о сюжетных текстах) в таком изображении зачастую обнаруживается собственная – изначально потаенная – сверхъестественная жизнь, превосходящая и даже опровергающая его материально-рукотворную природу. Потенциальная внутренняя динамика портрета, обычно скрытая за его внешней статикой¹, в подобных сюжетах высвобождается, размыкая границу, которая разделяет сферу означающих (обрамленное *пространство* картины) и мир означаемого (пребывающую в потоке *времени* эмпирическую реальность персонажей). Эта «подвижная» онтология необыкновенных портретов коррелирует с ключевыми для романтической культуры концептами воображаемого, фантастического, сновидческого, с феноменами двойничества и зеркальности и порождает даже в заурядных, порой откровенно эпигонских текстах метафизические коллизии и смыслы, актуализируя такие универсальные культурные дихотомии, как временное/вечное, искусство/природа, мертвое/живое, копия/оригинал, профанное/сакральное и т. п. На дескриптивном уровне она реализуется в определенном наборе характерных зри-

¹ См.: Лотман Ю. М. Портрет // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2005. С. 502–503.

мых примет (вроде сверхъестественно живого, пронзительного, гипнотического взгляда нарисованных глаз или пугающего своей внезапностью изменения черт и контуров изображения), а на фабульном уровне – в почти неперменной «роковой» связи портрета с судьбами действующих лиц повествования, будь то сам запечатленный на полотне человек или его потомок, позднейший владелец или случайный созерцатель картины¹.

При всей давности культурных истоков образа необыкновенного портрета² его литературное бытование началось, по солидарному мнению исследователей темы, с романа английского писателя Горация Уолпола «Замок Отранто» (1764) и, шире, с европейской готической прозы³, первым

¹ См.: *Доронченков И. А.* «Роковой портрет» (Об одном мотиве романтической литературы) // Проблемы развития зарубежного искусства: Материалы Девятой науч. конф. в память профессора М. В. Доброклонского. СПб., 1996. С. 39.

² Среди них, в частности, присущее многим архаичным культурам поверье о переходе части души человека к его изображению; древний сюжет об оживающей статуе, обретший классическое воплощение в античном мифе о Пигмалионе и Галатее, а затем представший в существенно ином смысловом ракурсе в ренессансной легенде о Дон Жуане и Каменном госте и ее позднейших литературных вариациях; возникшая в античном искусстве и получившая развитие в иллюзионистских росписях эпохи Возрождения и барокко техника живописных «обманок», или трюмплеев (от *фр.* *trompe l'oeil* – обман зрения), призванная создавать эффект реальности нарисованного предмета либо персонажа, иллюзию того, что двухмерное изображение существует в трехмерном пространстве зрителя.

³ См.: *Ziolkowski Th.* Disenchanted Images: A Literary Iconography. Princeton, 1977. P. 78–79, 83–88; *Powell K.* Tom, Dick, and Dorian Gray: Magic-Picture Mania in Late Victorian Fiction // *Philological Quarterly*. 1983. Vol. 62. № 2. P. 148; *Perosa S.* From Islands to Portraits. Four Literary Variations. Amsterdam; Tokyo, 2000. P. 70; *Beltonby D. E.* A Secret History of Aestheticism: Magic-Portrait Fiction, 1829–1929. Diss. ... for the degree of Doctor Philosophy in English Literature. Nashville, Tennessee, 2012. P. 31, 69–76; *Доронченков И.А.* Указ. соч. С. 41; *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. М., 2002. С. 188–190. Впрочем, К. Пауэлл и Д. Беллонби указывают на гораздо более ранний пример – пьесу английского

образцом которой стала названная книга. Эта ветвь художественной литературы (интенсивно прирастающая и поныне) возникла в последней трети XVIII в. на волне предромантического увлечения культурой Средневековья, его экзотическими для эпохи Просвещения суевериями, обычаями и легендами, его поэтичной словесностью и величественной архитектурой – от которой нарождавшийся жанр и унаследовал свое готическое имя. Впрочем, довольно скоро – уже на границе XVIII–XIX столетий – этот жанр начал отказываться от эскапистской ностальгии по рыцарским временам и от соответствующей старинной атрибутики, превращаясь из псевдоисторической беллетристики в литературу «тайны и ужаса», в популярную форму сублимации *современных* страхов, коллективных и индивидуальных. Таинственные портреты, однако, обосновались в готической прозе еще на заре ее истории и как нельзя лучше вписались в средневековый антураж ее ранних образцов. Начиная с книги Уолпола основным местом действия готических повествований стал феодальный замок, для которого характерна «двойная система временных координат»¹: настоящее в нем постоянно смыкается с семейным и национальным прошлым, он насыщен зримыми приметамы былого, полон древностей, унаследованных от минувших поколений, – оружия, доспехов, украшений, гербов и, конечно, фамильных портретов. Наряду с этим прошлое присутствует в замке как смутное воспоминание о трагедии, разыгравшейся некогда в его стенах, о тяжком преступлении, в котором повинен один из прежних его обитателей; этой зловещей тайне, лежащей в сердцевине готического

драматурга Филиппа Мэссинджера (1543–1649) «Картина» (1629, опублик. 1630), где имеет место ситуация фантастического преобразования миниатюрного портрета героини, поддавшейся греховному соблазну; переизданная после долгого перерыва в 1888 г., эта пьеса может рассматриваться в качестве одного из возможных источников «Портрета Дориана Грея». См.: Powell K. Massinger, Wilde, and «The Picture of Dorian Gray» // *English Language Notes*. 1979. Vol. 16. № 4. P. 312–315; Bellonby D. E. *Op. cit.* P. 69.

¹ Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 86.

сюжета, нередко сопутствует малопонятное пророчество, глухо намекающее на скорое воздаяние за совершенный грех, а в ее раскрытии прямо или опосредованно участвуют некие непостижимые и подчас ирреальные силы. Вышеупомянутые фамильные портреты в подобном повествовании – не просто колоритный элемент интерьера; они обладают специфической сюжетностью, наделены «роковыми» функциями и связаны с рядом устойчивых мотивов. Очень часто они становятся ключом к загадкам прошлого, открывают истинное происхождение героя – а порой и обретают фантастическую витальность, приходят в движение, обескураживая и шокируя очевидцев, предостерегают их от опрометчивых шагов и даже вершат возмездие во исполнение давнего родового проклятия. В таких случаях портреты сами оказываются полноправными действующими лицами повествования, предстывая разновидностью духов и привидений – непременных персонажей готической литературы.

Подобная ситуация возникает уже в «Замке Отранто», в первой главе которого на глазах у Манфреда, незаконного владельца Отрантского княжества, портрет его покойного деда Рикардо издает сокрушенный вздох, покидает раму и молчаливо шествует вдоль галереи, храня «угрюмый и скорбный вид», а затем исчезает за дверью, стремительно затворяемой «незримой рукой»¹. (Заметим, что случившееся никак нельзя счесть галлюцинацией героя, поскольку и юная Изабелла да Виченца, которая в этот момент разговаривает с Манфредом, стоя спиной к портрету, также слышит таинственный вздох и в испуге убегает прочь.) Не первое и не последнее в веренице сверхъестественных событий романа, это происшествие воспринимается князем – потомком узурпатора, чей призрачный портрет сошел с полотна, – как очередное недоброе предзнаменование, предрекающее скорый закат его властного могущества и самого его рода. В последующих главах мистический потенциал живописного образа, явленный в упомянутой сце-

¹ Уолпол Г. Замок Отранто: Готическая повесть / Пер. В. Е. Шора. СПб., 2011. С. 72, 73.

не, конвертируется в игру с читательскими ожиданиями и с восприятием персонажей, которую предвещает введение в сюжет другого важного для готики мотива – *узнавания по портрету*. Юный крестьянин Теодор, один из главных героев романа, наделен интригующим сходством с висящим в замковой галерее портретом князя Альфонсо Доброго, павшего некогда от руки Рикардо. Это сходство повергает в ужас Манфреда (который принимает облаченного в доспехи Теодора за призрак Альфонсо) и пробуждает любовь в сердце дочери Манфреда Матильды: восхищенная изящным и благородным обликом «добродетельного князя»¹, запечатленным на полотне, она с первого взгляда проникается страстью к его живому подобию – Теодору. Таким образом, в силу заблуждения окружающих юноша дважды на миг-другой обретает мистический статус еще одной ожившей картины². В обоих случаях эта едва намеченная фантастическая ситуация незамедлительно дезавуируется как следствие недоразумения – что, однако, не отменяет самого факта загадочного сходства, которое, как выясняется в финале, имеет вполне естественное генеалогическое обоснование: Теодор – прямой потомок Альфонсо Доброго, его законный наследник и легитимный владелец замка и княжества. Подобные квипрокво, когда потомка принимают за предка (или дух предка), изображенного на старинном холсте, в дальнейшем становятся постоянными в готической, детективной, авантюрной прозе – словом, в литературе, поэтика которой предполагает наличие сюжетных тайн, – и нередко увязываются с мистически окрашенной темой метемпсихоза.

Изначально «Замок Отранто» был, как известно, выдан Уолполом за перевод средневекового итальянского сочинения, однако как раз сцена с оживающим портретом Рикардо побудила первых рецензентов заподозрить в книге современную мистификацию: так, автор анонимного отзыва, помещенного в «Критикал ревью» в январе 1765 г., усомнился в том, что в эпоху Крестовых походов, к кото-

¹ Там же. С. 95.

² См. об этом: Ziolkowski Th. Op. cit. P. 85–86.

рой приурочено действие романа, могли существовать настенные портреты в полный рост¹. Позднее, после раскрытия во втором издании (1765) подлинного авторства книги, критике подверглась уже не анахроничность, а сам фантастический характер этого эпизода, в рамках литературных конвенций эпохи Просвещения равнозначный художественной несостоятельности. Клара Рив в предисловии к роману «Старый английский барон» (1777/1778), задуманному и исполненному как «правдоподобный» вариант «Замка Отранто», назвала анимацию картины в числе тех уолполовских выдумок, которые «своим явным несоответствием действительности убивают игру воображения и вызывают смех вместо интереса»²; а Вальтер Скотт, в 1811 г. принявший очередное переиздание книги Уолпола, счел необходимым защитить экстравагантный вымысел писателя от критиков, утверждавших, «что в этой сцене лучше было бы оживить статую, а не портрет», и решительно настаивал на «преимуществах живописи» как более сильного средства воздействия на читателя в изображаемой ситуации³. Впрочем, полемика Скотта с подобными предубеждениями была неактуальной и даже запоздалой для 1810-х гг. (и, по-видимому, имела ретроспективный характер) – ибо к этому времени наделенный особыми функциями и подчас экстраординарными свойствами портрет успел прочно утвердиться в системе топике европейской готической прозы.

¹ См.: Horace Walpole: The Critical Heritage / Ed. by P. Sabor. London; New York, 1995. P. 69. Сам Уолпол признавался (в письме к своему другу-антиквару У. Коуду от 9 марта 1765 г.), что, сочиняя этот эпизод, держал в уме портрет Генри Кэри, лорда Фолкленда (ок. 1575–1633) работы фламандского художника Пауля ван Сомера (1576–1621), хранившийся в его домашней коллекции живописи в усадьбе Строберри-Хилл (см.: Ibid. P. 65).

² Рив К. Старый английский барон / Пер. Г. И. Бушковой. М., 2012. С. 12.

³ Вальтер Скотт о «Замке Отранто» Уолпола / Пер. В. Е. Шора // Уолпол Г. Замок Отранто. Казот Ж. Влюбленный дьявол. Бекфорд У. Ватек. Л., 1967. С. 240.

Уже создательница «Старого английского барона», почти полностью отказавшись от фантастики Уолпола, заимствовала у него ситуацию узнавания по портрету (юный крестьянин Эдмунд Туайфорд как две капли воды похож на изображение покойного владельца замка Ловел – своего настоящего отца), и в дальнейшем этот мотив повторился в целой серии готических романов конца XVIII в., таких как «Убежище, или Повесть иных времен» (1783–1785) С. Ли, «Лесной роман» (1791), «Удольфские тайны» (1794) и «Итальянец, или Исповедальня кающихся, облаченных в черное» (1796) А. Радклиф, «Дюссельдорф, или Братоубийца» (1798) А. М. Маккензи и др. Одновременно – и на сей раз независимо от «Замка Отранто» – таинственный портрет предстал в иной сюжетной роли, в рамках которой хранить и в должный час открывать загадки прошлого призвано не само изображение, а его носитель как *материальный объект* (обрамленный холст, шпалера, миниатюра с секретом) – или же *особое местоположение* этого объекта в интерьере. Так, в «Старом английском бароне» дверь заброшенной комнаты, где сокрыты доказательства благородного происхождения Эдмунда, искусно «спрятана за одним из гобеленов, которыми завешаны стены покоев»¹, благодаря чему существование этой двери и этой комнаты до поры до времени остается неведомым большинству персонажей. Точно такую же дверь за гобеленом, скрывающую вход в пустующие покои аббатства Сен-Клер, где хранятся свидетельства трагической участи ее отца, случайно обнаруживает Аделина де Монтальт, героиня «Лесного романа» Радклиф. В «Братоубийце» Маккензи бумаги, из которых в конце концов проясняется тайна происхождения юной героини романа Софьи, выпадают из рамы портрета ее родной тетки – умершей при загадочных обстоятельствах графини Алексвины Дюссельдорф. Этот мотив – *картина как хранилище* важных документов иликлада – впоследствии получил разработку в таинственных сюжетах романтической прозы XIX в. (в частности, у Гоголя и Н. Готорна), проник в детективную литературу. Наконец, млад-

¹ Рив К. Указ. соч. С. 119.

шие современники Уолпола не обошли стороной и мотив анимации портрета, развив, впрочем, не сверхъестественную его составляющую, а возможности повествовательной игры с мистическими смыслами и ожиданиями (как было показано выше, отчасти опробованные уже в «Замке Отранто»). К. Рив в дидактическом романе «Школа вдов» (1789–1790, опублик. 1791), явно держа в уме уолполовскую сцену с призраком Рикардо, ввела в повествование рассказ суеверной служанки о женском портрете, который якобы еженощно покидает раму и бродит по дому, проверяя комнаты и громко хлопая дверьми; само собой разумеется, что в ходе дальнейших событий эта ситуация получает вполне прозаическое объяснение, отвечающее заданной автором рационалистической картине мира¹. В «Сицилийском романе» (1790) Радклиф, характерном образце английской сентиментальной готики, явлена иллюзия оживления портрета, которая становится маркером гиперчувствительности главной героини. Младшая из сестер Мадзини, Джулия, находит в своей комнате миниатюрное изображение молодой дамы с меланхолически-скорбным выражением лица, трогаящим ее до слез (практически сразу выясняется, что на этой миниатюре запечатлен облик ее матери, графини Луизы де Бернини, которую девушки утратили еще в младенчестве). Экзальтированной героине кажется, «что портрет вздохнул», а «его завораживающий взгляд устремлен на нее с пронзительной нежностью»². Другой пример мнимой анимации изображения, прямо предсказывающий характерную для романтизма эротико-метафизическую трактовку этого мотива, обнаруживается в скандально знаменитом готическом романе М. Г. Льюиса «Монах» (1794, опублик. 1796). Заглавный герой книги, монах Амбросио, настоятель капуцинского монастыря в Мадриде, влюблен в образ Богоматери, висящий в его келье, и томим

¹ См.: Григорьева Е. В. «Готическое» и «сентиментальное» в творчестве К. Рив («Школа для вдов») // Литература в диалоге культур – 9: Материалы заочн. междунар. науч. конф. Ростов н/Д., 2011. С. 48.

² Radcliffe A. A Sicilian Romance. Oxford; New York, 1993. P. 27–28.

греховной жаждой обрести во плоти ее живое подобие; это желание очень скоро осуществляется (с фатальными для героя последствиями), но прежде оно реализуется в мистико-эротическом сновидении Амбросио: «...ему чудилось изображение его Мадонны – будто он стоит перед ним на коленях и произносит обеты, а глаза картины словно излучают невыразимую нежность. Он прижал губы к нарисованным губам, и они оказались теплыми. Ожившая фигура сошла с холста, с любовью открыла ему объятия, и его чувства не вынесли столь несравненного блаженства»¹.

Таким образом, к началу эпохи романтизма таинственный портрет уже обрел – стараниями основоположников готической прозы – «права гражданства» в европейской литературе, с сопутствующим репертуаром тематико-смысловых коллизий, устойчивых мотивов, сюжетных ситуаций и описательных приемов.

Программным воплощением этого репертуара – и одновременно прологом к вариациям портретного образа в литературе XIX в. – стала повесть немецкого писателя Иоганна Августа Апеля (1771–1816) «Фамильные портреты» («Die Bilder der Ahnen»), которая была впервые напечатана в 1805 г. под псевдонимом Z. в сборнике малой прозы другого немецкого литератора, И. Ф. Кинда, и вплоть до недавнего времени оставалась незаслуженно обойденной вниманием исследователей² – вероятно, вследствие малодоступности ее оригинального текста. Апель вошел в историю литературы прежде всего как автор написанной совместно с Фридрихом Лауном «Книги привидений» – пятитомного собрания страшных повестей и новелл, опубликованного в Лейпциге в 1811–1815 гг. и незамедлительно переведенного, с изъятием и добавлением некоторых текстов, на французский, а затем и на английский язык. Одним из таких добавлений, заимствованных из сторонних немецких ис-

¹ Льюис М. Г. Монах / Пер. И. Гуровой. СПб., 2012. С. 67.

² В частности, она даже не упоминается в вышеуказанных работах Т. Циолковски, С. Перозы и Д. Беллонби, исследовавших тему таинственного / рокового / оживающего / губительного портрета монографически.

точников, как раз и стали «Фамильные портреты». Повесть Апеля отсутствовала в лейпцигском издании «Книги привидений», однако была включена переводчиком Ж.-Б. Бенуа Эйриесом в двухтомную французскую версию, озаглавленную «Фантасмагориана, или Собрание историй о привидениях, призраках, духах, фантомах и проч.» (1812); последняя в свою очередь послужила основой для английского перевода, вышедшего годом позже под названием «Повести о мертвецах».

Именно французской версии книги Апеля и Лауна довелось сыграть весьма примечательную роль в последующей судьбе европейской готической прозы. Прочитанная летом 1816 г. на швейцарской вилле Диодати Дж. Г. Байроном, его секретарем Дж. У. Полидори, поэтом П. Б. Шелли и его гражданской женой М. Уолстонкрафт (более известной как Мэри Шелли), «Фантасмагориана» вдохновила четверых английских романтиков на сочинение собственных страшных историй. Плодами этого творческого состязания стали, как известно, роман М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1816–1817, опубл. 1818) и повесть Полидори «Вампир» (1816, опубл. 1819) – знаменитые образцы романтической готики, сюжеты и персонажи которых оказались необычайно востребованы культурной мифологией Нового и Новейшего времени.

...Лето выдалось дождливым и ненастным, непрерывный дождь часто по целым дням не давал нам выйти, – вспоминала полтора десятилетия спустя, в 1831 г., создательница «Франкенштейна». – В руки к нам попало несколько томов рассказов о привидениях в переводе с немецкого на французский. Там была история о неверном возлюбленном, где герой, думая обнять невесту, с которой только что обручился, оказывается в объятиях бледного призрака той, кого когда-то покинул. Была там и повесть о грешном родоначальнике семьи, который был осужден обречь на смерть поцелуем всех младших сыновей своего несчастного рода, едва они выходили из детского возраста. В полночь, при неверном свете луны, исполинская фигура, закованная в доспехи, но с поднятым забралом, подобно призраку в «Гамлете», медленно проходила по мрачной аллее парка. Сперва она исчезала в тени замковых стен, но вскоре скрипели ворота,

слышались шаги, дверь спальни отворялась, и он приближался к ложу прекрасных юношей, погруженных в сладкий сон. С невыразимой скорбью он наклонялся, чтобы запечатлеть поцелуй на челе отроков, которые с того дня увядали, точно цветы, сорванные со стебля. С тех пор я не перечитывала этих рассказов, но они так свежи в моей памяти, точно я прочла их вчера¹.

Вторая из этих двух столь памятных М. Шелли немецких историй – не что иное, как «Фамильные портреты» Апеля. Сюжет его повести, впрочем, куда прихотливее и событийно богаче краткого пересказа, приведенного английской писательницей в позднейшем предисловии к ее культовому роману. «Фамильные портреты» построены как череда относящихся к разным временам и рассказываемых разными лицами новелл-ретроспекций, которые вписаны в канву матримониальной истории юного графа Фердинанда фон Паннера. Персонажи (а также рассказчики) этих вставных новелл, как постепенно выясняется, соединены между собой родственными, дружескими или любовными узами; все они принадлежат к древним аристократическим семействам (Вартбург, Хайнталь и Паннер), судьбы которых драматически переплелись много столетий назад и над которыми с давних пор нависают фамильные проклятия, связанные с их прародителями – Дитмаром фон Вартбургом и Бертой фон Хайнталь. Именно Дитмар, рыцарь, убивший сына своего врага Бруно фон Хайнталя и в наказание за это обреченный умерщвлять собственных потомков по мужской линии, является тем «грешным родоначальником семьи», о котором вспоминала М. Шелли, воспринимая его как главного героя повести. Предание о нем и о его воз-

¹ Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей / Пер. З. Е. Александровой // Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей. Последний человек. М., 2010. С. 12. Подробнее о творческом союзе на вилле Диодати и о позднейших отражениях этого сюжета в литературе и кинематографе см.: Антонов С. А. Тонкая красная линия. Заметки о вампирической парадигме в западной литературе и культуре // «Гость Дракулы» и другие истории о вампирах. СПб., 2007. С. 26–49; см. также наш комментарий в цитируемом издании «Франкенштейна», с. 538–544.

любленной Берте, рассказанное ближе к финалу, служит объяснительным ключом к запутанной фабуле «Фамильных портретов», позволяет увидеть предыдущие эпизоды, поначалу кажущиеся разрозненными, в единой логикособытийной перспективе, связующей настоящее с далеким и относительно недавним прошлым.

Зримым воплощением этой связи времен выступают, по уже сложившейся традиции готических повествований, старинные семейные портреты; однако Апель заметно раздвигает установившийся ранее горизонт их сюжетно-смысловых возможностей. Оживающие изображения здесь – не просто посланцы и вестники Провидения (как, например, в романе Уолпола), а непосредственные исполнители его неумолимых предначертаний; они не столько пророчествуют, сколько *сами* реализуют грозные пророчества, бремя которых обречены нести их давно умершие прототипы¹. (По сути дела, именно портреты, а не персонажи из плоти и крови являются у Апеля главными действующими лицами произведения, что и констатировано в его заглавии – вероятно, одном из первых в художественной литературе заглавий такого типа.) Принципиальной новацией повести Апеля является *подчеркнуто смертоносная природа* упомянутых портретов, представляющих на этом свете за свои покойные оригиналы². Сестру Фердинанда

¹ См. об этом: *Mighall R. A Geography of Victorian Gothic Fiction: Mapping History's Nightmares.* Oxford; New York, 1999. P. 83.

² Впрочем, практически одновременно с повестью Апеля мотив убивающего портрета (в «смягченной» форме навязчивого кошмара, иллюзии-наваждения, подчиняющей себе жизнь героя) возникает в «Истории командора Торальвы» – вставной новелле из знаменитого романа Я. Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе». Создававшийся между 1797 и 1815 г., этот франкоязычный роман впервые увидел свет лишь в 1847 г. в переводе на польский язык, а во второй половине XIX в. его французский рукописный оригинал оказался утрачен. Однако еще в 1813 г. в Париже был опубликован четырехтомный роман Потоцкого «Авадоро. Испанская повесть», текст которого соответствует 12–56 главам («дням») будущей «Рукописи...» и, среди прочего, включает поведенную в 53-й день «Историю

Юлиану фон Паннер убивает сорвавшаяся с крюка злое- щая картина, где запечатлена Берта фон Хайнталь, не су- мевшая исполнить данный Богу обет и тем самым обрек- шая на гибель одну из своих правнучек; младшие сыновья графа фон Вартбурга умирают от губительных поцелуев духа Дитмара, который приговорен покидать по ночам старинное полотно и истреблять собственное потомство тем же способом, каким он сам некогда умертвил дитя Бруно и Берты. Впрочем, в соответствии с авторской за- думкой эти трагические происшествия становятся искупительной жертвой, позволяющей примирить неупокоенные души предков с Создателем и отменить действие древних предназначений. Несмотря на мрачные коллизии, события повести венчает счастливая развязка, в которой благодаря союзу Эмилии и Фердинанда происходит «любовное единение родов Хайнталь и Паннер»¹, а страшный портрет Дитмара (по преданию, написанный призраком убитого им ребенка) оказывается «уже не так страшен, поскольку краски на нем поблекли и линии утратили прежнюю резкость» (45). Спустя некоторое время изображение рыцаря, окончательно освобожденное от многовекового заклания, делается и вовсе неразличимым, не сохраняя даже следа былых красок и контуров (46)².

командора Торальвы». Таким образом, новелла Потоцкого появилась в печати всего через год после «Фантасмагорианы», и ее ключевой эпизод с участием портрета-мстителя был несомненной новацией для литературы того времени. Позднее, в 1830–1840-е гг., «История командора Торальвы» стала объектом как прямого, так и опосредованного заимствования (во втором случае – со стороны В. Ирвинга), весьма близкого к исходному тексту (см. об этом: *McLendon W. L. A Problem in Plagiarism: Washington Irving and Cousen de Courchamps // Comparative Literature. 1968. Vol. 20. № 2. P. 157–169.*

¹ *Апель И. А. Семейные портреты / Пер. А. Бриловой // Портрет дьявола: Собрание мистических рассказов. М., 2013. С. 44.* – Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

² Помещенная в финал повести, эта ситуация ощутимо переключается с концовкой ранней редакции (1835) гоголевского «Портрета», где изображение демонического ростовщика по

Наряду со смертоносными свойствами фамильные портреты в одноименной повести Апеля обладают богатым набором других сюжетных ролей и выразительных, колоритных, запоминающихся примет, которые писатель отчасти заимствовал у предшественников, отчасти же придумал сам и сделал достоянием литературы своего времени и последующих эпох. Здесь и непремный в подобных историях завораживающе-гипнотический взгляд, устремленный с полотна на зрителя; и обнаружение пергамента с рассказом о семейной тайне, спрятанного в раме портрета; и самопроизвольные, независимые от воли художника изменения живописного образа; и соучастие потусторонних сил в создании картины (кстати, подробный рассказ о *творческой истории* рокового артефакта также впервые появляется именно у Апеля). К этому следует добавить, что рассматриваемая повесть – не просто очередная готическая вариация портретной темы, но еще и *первый случай литературной рефлексии* над ней, над особенностями визуального и эмоционального восприятия необычных изображений, над природой вызываемого ими страха и над принципами построения связанных с ними сюжетов. Персонажи-рассказчики не только делятся друг с другом историями-воспоминаниями, но и увлеченно обсуждают «законы иллюзии» (13), которые нарушает анимация портрета, отмечают пугающее сходство подобных полотен с «наряженными восковыми фигурами» и «раскрашенными статуями» (12, 13), а также странную притягательность старинных картин и посвященных им повествований. Диску-

истечении установленного свыше срока также утрачивает свою сверхъестественную силу и его черты начинают прямо на глазах у зрителей «почти нечувствительно <...> исчезать, как исчезает дыхание с чистой стали», превращаются во «что-то мутное» и в итоге трансформируются в «какой-то незначительный пейзаж» (Гоголь Н. В. Портрет // Гоголь Н. В. Арабески. СПб., 2009. С. 74; в поздней редакции «Портрета» (1842) это описание отсутствует). Выразительное сходство концовок обеих повестей, прежде комментаторами Гоголя не отмечавшееся, позволяет предположить знакомство русского писателя с текстом Апеля – вероятнее всего, с его французским переводом, вошедшим в состав «Фантасмагорианы».

тируя на эти темы, одна из второстепенных героинь, не названная по имени, мимоходом сообщает собравшимся, что *всегда заслушивается* «рассказами про то, как портрет вышел из рамы или подмигнул» (13), – признание, говорящее о распространенности таких рассказов и об ассимиляции рассматриваемого образа литературным сознанием начала XIX в.

В последующие декады этот образ пережил подлинный расцвет и сделался «едва ли не наваждением литературы XIX столетия»¹, претерпев многочисленные вариации, сколь-либо подробный обзор которых не только не входит в задачу настоящей статьи, но и едва ли был бы осуществим в ее рамках вследствие обилия и разноплановости привлекаемого текстового материала². Роковые и сверхъестественные портреты остались важным элементом готической поэтики, несмотря на заметную трансформацию последней на протяжении XIX–XX вв., и по-прежнему были востребованы мрачными сюжетами о потусторонних пророчествах и воздаяниях с того света, зловещих фамильных тайнах и родовых проклятиях, а позднее – и неоготическими повествованиями о жутком, иррациональном и непостижимом. Одновременно образ необыкновенного портрета раскрылся новыми смысловыми гранями в многочисленных романтических и постромантических произведениях о природе искусства, миссии художника, метафизике творчества и мистике любви. С первых десятилетий XIX в. историям о роковых и оживающих изображениях начали сопутствовать трагически-иронические и откровенно пародийные

¹ *Perosa S. Op. cit. P. 69.*

² Опытами такого систематизирующего обзора (впрочем, с неизбежными в подобных случаях лакунами) стали упоминавшиеся выше работы Т. Циолковски, К. Пауэлла, С. Перозы и Д. Беллонби. К ним следует присовокупить также упоминавшуюся ранее комментированную тематическую антологию «Портрет дьявола» (М.: Эксмо, 2013), составленную автором этих строк и дающую представление о вариациях образа загадочного портрета в малых жанрах зарубежной прозы XIX – начала XX в.

аналоги, а столетие спустя подобные сюжеты обрели новую жизнь на киноэкране¹.

Небольшая повесть Апеля, созданная на стыке двух культурных эпох – Просвещения и романтизма, сыграла в литературной судьбе рассматриваемого литературного образа весьма примечательную роль: аккумулировав и заметно обогатив репертуар художественных находок, сделанных предшественниками писателя, она проторила путь и открытому демонизму портрета гоголевского ростовщика, и мотиву сверхъестественной власти духа предка, заключенного в старинном портрете, над многими поколениями потомков в «Доме о семи фронтонах» (1851) Готорна², и роковой смертоносности портрета-двойника Дориана Грея.

¹ О кинематографических воплощениях рассматриваемого образа см.: *Felleman S. Art in the Cinematic Imagination*. Austin, Texas, 2006.

² О функциях необыкновенного портрета в этом романе (который, как представляется, обязан повести Апеля целым рядом значимых сюжетных коллизий) см., в частности: *Мусий В. Б. Мотив оживающего портрета в романе Н. Готорна «Дом о семи фронтонах» // Культура народов Причерноморья. 2005. № 69. С. 37–40.*

А. О. Дёмин (*Санкт-Петербург*)

РАССКАЗ «УХ! ВОЛКИ!» ИЗ АРХИВА ЛЕСИ УКРАИНКИ: ОРИГИНАЛ И ЕГО АВТОР

В мае 2013 г. на портале lib.ru, известном как «Библиотека Владимира Мошкова», в разделе сочинений Леси Украинки был помещен рассказ на русском языке «Ух! волки!»¹. Источником этой электронной публикации стало авторитетное академическое «Собрание сочинений» Леси Украинки и его отражение на сайте, посвященном жизни и творчеству писательницы².

Фабула рассказа и особенно финальная сцена имеют отношение к эстетике ужасного. Крестьянин-отец с маленьким сыном едут на конной упряжке в город за покупками, а на обратном пути становятся жертвой нападения огромной стаи волков. Отец мешается рассудком и бросает ребенка на съедение зверям. Между тем ироническое предисловие и ернический стиль перевода направляют читательскую эмоцию в иное русло, заставляя забавляться нелепостями в описании и назывании деталей русского быта: лезгинскими панталонами, бабой Кивкин, мужиком Стацевско, сыном их Петровым и плясовой как «песней бедности и изгнания, песней иронии народной».

Из предисловия мы узнаем, что рассказ является переводным, что напечатан он в некоем «парижском журнале» «Echo de la Semaine» и что автором его является некий

¹ URL: http://az.lib.ru/d/despardes_z/text_1900_uh_volki.shtml (дата обращения: 04.06.2014). Согласно статистике за год с небольшим после публикации 6 мая 2013 г. страница была просмотрена более 3000 раз. См.: URL: http://az.lib.ru/d/despardes_z/stat.shtml#text_1900_uh_volki.shtml 1 (дата обращения: 04.06.2014).

² *Леся Українка*. Зібрання творів: У 12 т. К., 1976. Т. 7. С. 500—506. Подготовка текста и комментарии Т. Г. Третьяченко. URL: <http://www.l-ukrainka.name/ru/Transl/Despardes.html> (дата обращения: 04.06.2014). Источником текста для публикации стал автограф Леси Украинки из собрания Института литературы им. Т. Г. Шевченко Национальной академии наук Украины.

Жорж Д'Эспардес. Т. Г. Третьяченко в своем единственном примечании сообщает, что Жорж Д'Эспардес — малоизвестный французский литератор. После публикации в сети Интернет некоторыми читателями была предложена конъектура: Жорж Д'Эспарбес и найден английский перевод новеллы под заглавием «Stazzemsko the Moujik»¹.

Как удалось выяснить, газета «Passe-temps» («Развлечение»), выходящая в 1892—1893 гг., в Бордо, сообщает, что в марте 1892 г. парижский иллюстрированный еженедельник «ECHO de la Semaine» действительно напечатал рассказ под заголовком «Ho! Les loups!» за подписью: Georges d'Esparbès². Обнаружилась и сама публикация³.

Хотя со времени выхода в свет русского перевода «Ух! волки!» прошло уже почти 40 лет, мы все еще можем с полным основанием назвать Жоржа Д'Эспарбеса (Georges D'Esparbès, 1863—1944) малоизвестным французским писателем. Из его обширного творческого наследия для широкой публики в 1999 г. на родине переиздаются только две поэмы в прозе «Легенда об орле» («Légende de l'Aigle», 1893) и «Война в кружевах» («Guerre en dentelles», 1896). Из русских переводов известен только рассматриваемый здесь рассказ. Исследования его жизни и творчества резюмирует содержательная статья Э. Вотье⁴.

Выходец из семьи военных, Д'Эспарбес вскоре увлекся рисованием, а затем и литературой. На рубеже 1880—1890-х гг. дружба с Л. Блау привела его в фельетон «Жиль Блаз» («Gil Blas»), где много печатались Э. Золя и Г. де Мо-

¹ URL: <http://seminarist.livejournal.com/774446.html> (дата обращения: 4. 06. 2014).

² URL: http://collections.bm-lyon.fr/PER00318030/PAGE6_PDF (дата обращения: 4. 06. 2014).

³ Ho! Les Loups! / [Par] Georges d'Espardès (так! — А. Д.) // L'Écho de la Semaine. 1892. 27 mars. P. 405—406. За любезное содействие в получении сканированной копии листа газеты из подшивки Bibliothèque nationale de France (Французской национальной библиотеки) приношу свою сердечную благодарность В.И. Симанокону.

⁴ Vauthier E. Georges d'Esparbès, conteur épique d'une fin de siècle // Anales de filología francesa. 2007. № 15. P. 297—310.

пассан. С 1892 г. он активно сотрудничает с журналом «Перо» («La Plume»), в котором публиковался весь цвет французского модернизма: П. Верлен, Ж. Лафорг, С. Малларме, Ж. Мореас, а иллюстраторами выступали такие знаменитые впоследствии художники как Э. Грассе, А. Тулуз-Лотрек, П. Гоген, К. Писарро, будущие пуантилисты П. Синьяк и Ж. Сёра.

В этом окружении рождается первый крупный литературный дебют Д'Эспарбеса. Отдельным изданием выходит «эпическая поэма в двадцати рассказах» «Легенда об Орле», составленная из рассказов, прежде публиковавшихся в периодике. Все они объединены темой героизма наполеоновской гвардии и преклонения перед первым императором французов. Значительное место в цикле занимают сюжеты, связанные с русской кампанией. Книга была очень хорошо принята публикой и критикой, выдержала два переиздания при жизни автора, в 1901 и 1924 г. В 1911 г. по ней был снят фильм. Важной стилистической особенностью доминантой «Легенды об Орле» было характерное для литературы французского модернизма размывание границы между поэзией и прозой, выражавшееся в сжатости, афористичности, яркой поэтической образности и элементах ритмизации. Отмечалась также яркая живописность и мелодраматизм положений. Например, в новелле «Знаменосец» герой спасает имперское знамя, спрятавшись от казаков в брюхо убитой пушечным выстрелом лошади, и умирает на руках нашедших и извлекших его боевых товарищей, умоляя их не оставить славный штандарт среди конских кишок.

Рассказ «Ух! волки!» стилистически вписывается в линию новелл, составляющих «Легенду об Орле», и отчасти связан с ними тематически, через изображение экзотики русского быта. Этот рассказ и сам по себе приобрел заметную популярность вскоре после появления в печати. Уже в мартовском выпуске нью-йорского журнала «Короткие рассказы» («Short Stories»), где перепечатывались рассказы из англоязычной периодики и переводы из европейских журналов на других языках, новелла Д'Эспарбеса была помещена в английском переводе Джорджа Дуйстера

(Georges Duysters), и получила заголовок «Stazzemsko the Moujik». В мае этот перевод поместила мельбурнская газета «Аргус» («The Argus»), а в июне — пертская «Западная почта» («The Western Mail»)¹. В короткий срок рассказ облетел Старый и Новый Свет, что в какой-то мере может объяснить интерес к нему в России.

Следует отметить, что американский переводчик оказался небрежнее русского. Помимо неточной передачи имен собственных и экзотизмов² и замены заголовка, он исключил первое упоминание «плясовой» вместе с ее текстом, а также небольшой разговор Стаццемско с сыном о землевадении и достатке крестьян, то есть все условно политические фрагменты рассказа. Устранено также упоминание о молитве бабы Кивкин по отъезде мужа с сыном в город. Вероятно, восполняя эту утрату, он внес от себя игривый разговор Стаццемско с тестем о том, что баба Кивкин живет не просто хорошо, а вдвойне хорошо, сопровождаемый смехом мужчин, непонятным для восьмилетнего Петрова. Русский переводчик проявил похвальную дотошность и дал не только полное представление о содержании рассказа, но и обо всех несуразностях его «кляквенного» стиля. Сравнение русского перевода с оригиналом позволяет восполнить одно неп прочитанное публикатором слово в рукописи: «Бедный Стацевско! он думает о бабе, о прекрасной белокурой бабе, которая ждет у печки или перед <нрзб.>, с ячменным жемчужным супом, клокочущим в горшке, он думает, что он расскажет ей о своем путешествии». Пропущенный фрагмент соответствует французскому слову «tuche» — «улей». Жена ждет мужа у печки или рядом с ульем, который, правда, непонятно где находится: то ли в доме, то ли на улице; однако появление этого слова понят-

¹ Stazzemsko, the Moujik / T. d'Esparbes (rak! — A. Д.); trans. by Mrs. George F. Duysters // Short Stories (New-York). № 3, March. 1992. P. 310—315; Stazzemsko, the Moujik / From the French of D'Esparbes // The Argus (Melbourne). 28 May. 1892. P. 4; Stazzemsko, the Moujik / From the French of D'Esparbes // The Western Mail (Perth). 25 June. 1892. P. 29.

² Например, Stazzemsko вместо Stazzewsko, *pliassovala* вместо *pliassovaia*, *Tamschtschik* вместо *Yamschtschik*.

но, поскольку из рассказа известно, что Стацевско — пчеловод. Для датировки перевода существенна следующая деталь: имя автора в «Echo de la Semaine» приведено с опечаткой — Georges D'Espardès. Эту ошибку воспроизводит русский переводчик в своем предисловии, не оговаривая и не исправляя, тогда как во всех англоязычных публикациях 1892 г. она молчаливо устранена. Можно предположить, что русскому переводчику не было знакомо имя автора, еще малоизвестного в этот период, и потому считать время перевода близким ко времени публикации рассказа.

К началу 1890-х гг. Леся Украинка, тогда еще — Лариса Косач, не просто хорошо знала французский язык, но была уже весьма начитана во французской литературе. Она переводила стихи В. Гюго, обсуждала французские исторические и публицистические сочинения в переписке со своим дядей М. П. Драгомановым и живо интересовалась успехами его одиннадцатилетнего сына Светозара, учившегося в лицее в Париже. Между тем, общаться «по-московски» она не привыкла¹. Все свои переводы с иностранных языков, даже с русского, делала на украинский².

Русские переводы Леся Украинка начала выполнять позднее в связи с вероятными или реальными перспективами знакомства российской публики с ее произведениями или с произведениями близких ей авторов. Таков перевод ее первой драматической пьесы «Голубая роза», выполненный в 1898 г. в ожидании первой постановки. Таковы переводы из Людвиг Якобовского (с немецкого языка) и Марии Конопницкой (с польского) для неосуществленных статей об этих писателях. Таковы, наконец, переводы из Ивана Франко и не сохранившиеся переводы из Ольги Кобылянской и Василия Стефаника для издательства «Донская

¹ *Леся Українка*. Зібрання творів: У 12 т. К., 1978. Т. 10. С. 127. Письмо к Л. М. Драгомановой и И. Д. Шишманову от 15 марта 1892 г.

² В ранней юности, в середине 1880-х гг., вслед за матерью, она переводила «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя. Позднее, в 1889 г., перевела стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Нимфы».

речь» 1903—1904 гг. Однако на рубеже 1890—1900-х гг. новелла Д'Эспарбеса уже утратила всякую актуальность, похороненная в старых подшивках «Echo de la Semaine». Хотя Леся Украинка в 1900 г. предприняла фронтальный просмотр текущей французской литературы, когда готовила обзор под названием «Новые перспективы и старые тени» для петербургского журнала «Жизнь», ее интересовало преимущественно освещение «женского вопроса», которому Д'Эспарбес был непричастен. Таким образом, в обоих случаях, когда наиболее вероятно было, чтобы Леся Украинка создала перевод новеллы «Ух! волки!», то есть во время публикации оригинала и во время путешествия в Петербург и сотрудничества с российскими изданиями, такая работа оказывается под вопросом в свете биографических сведений, находящиеся в нашем распоряжении.

К приведенным данным следует добавить одно место в предисловии переводчика, могущее прямо вызвать сомнение в авторстве Леси. Переводчик пишет, что все повествование, основанное на самых странных понятиях автора о русской жизни, «обращается для нас, русских, из драматического в комическое». Не было ли такое самоопределение несколько странным для писательницы, последовательно и при каждом удобном случае всячески подчеркивавшей свою принадлежность именно украинскому народу? Россиянкой она назвала себя, кажется, единожды, когда в 1896 г. пыталась опубликовать в оппозиционной французской прессе памфлетное стихотворение в прозе под названием «Голос российской узницы», направленное против французских деятелей искусств, принимавших участие в торжественном приеме российского императора Николая II 8 октября 1896 г. в Версале. Стихотворение проникнуто горечью от того, что французские поэты совершенно не осведомлены об истинном положении их российских собратьев, вынужденных творить в условиях постоянной безвестности, неволи слова и неволи духа, в постоянном страхе ссылки и заключения. Эта горечь могла побудить писательницу взяться за памфлетный перевод новеллы Д'Эспарбеса, наглядно демонстрирующей уровень знаний о России среднего современного французского бел-

летриста. Д'Эспарбес уже был на слуху, и публикация в «Echo de la Semaine» еще могла всплыть в заинтересованной памяти самой писательницы или кого-то из ее окружения.

Здесь, однако, мы, лишенные достаточных сведений, уже вступаем в сумрачную область догадок и предположений, задавая себе только новые вопросы. Какому читателю предназначался перевод? Был ли создатель рукописи также и автором текста? Надежды на обоснованные ответы в обозримом будущем не так много.

Пока мы можем констатировать, что рассказ «Ух! волки!» из львовского архива Леси Украинки действительно является переводным. Оригиналом ему послужила новелла «Ho! Les loups!», опубликованная в марте 1892 г. в парижском еженедельном журнале «Echo de la Semaine», тогда же переведенная на английский язык и в этом переводе напечатанная в Нью-Йорке, Мельбурне и Перте. Русский перевод является одновременно пародией, высмеивающей причудливые беспорядочные представления автора об описываемой им российской действительности. Тем самым он встраивается в систему текстов, критикующих смешные проявления неосведомленности пишущих о России иностранцев. Наверное, неплохо было бы понять, насколько серьезен был сам Д'Эспарбес, создавая свою жутковатую фантазмагорию про стаю из семи тысяч волков, ласкающую слух пчел флейту и внезапное безумие мужика Стацевско.

Нельзя не заметить напоследок, что сочинения, подобные этому, являются частью обширного мифологического контекста, создающего образ чужака в ярком ореоле загадочного, непостижимого, а потому пугающего, а подчас ужасного. Развенчание их творит в ответ образ чужака невежественного и легкомысленного, только усиливая заочное враждебное противостояние. И залогом этого нескончаемого диалога культур остается неустраняемая внутренняя тяга к сближению и столь же неустраняемое взаимное отталкивание.

ТЕМЫ ВОСКРЕШЕНИЯ МЕРТВЫХ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. Ф. ЛАВКРАФТА: СПЕЦИФИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Говард Филипп Лавкрафт (1890–1937), американский писатель первой трети XX века, неоднократно обращался в своих произведениях к теме воскрешения мертвых.

Тема воскрешения тесно примыкает к еще более обширной теме воскресения, которая известна с древних времен в самых различных мифологиях, фольклоре, религиях и связана с обновлением природы, с началом новой жизни, с великими божественными чудесами, обращающими печаль в радость. Характерные примеры можно найти в Библии, особенно в Евангелии. В Ветхом Завете мертвых воскрешали пророки Илия (3 Цар. 18:17) и Елисей (4 Цар. 4:18)¹, Новый же Завет весь пропитан радостным ожиданием будущего воскресения всех людей и начала вечной жизни. «Христианская надежда опирается на радостное благовестие о разрушении смерти: "Смерти празднуем умерщвление, а до разрушения, иного жития вечного начало" (из пасхального канона)»². «Иисус Христос "явил жизнь и нетление через благовестие" (2 Тим. 1:10); последователи Христа не были подобны "прочим, не имеющим надежд" после своей смерти (1 Фес. 4:13); христианство было религией воскресения и бессмертия»³.

Повествование о возвращении умерших к жизни под воздействием Божественной силы можно встретить у всех четырех евангелистов. «...Матфей и Марк довольствуются одним рассказом — о воскрешении дочери Иаира (Мф. 9:18. Мк. 5:23). Лука сообщает уже два рассказа — о вос-

¹ *Штраус Д. Ф.* Жизнь Иисуса [Электронный ресурс]. URL: http://searchebookonline.com/book_453_glava_104_76_VOSKRESHENIE_MERTVYKH.html (дата обращения: 04.10.2013).

² *Флоровский Г. В.* Воскресение мертвых [Электронный ресурс]. URL: http://www.mpda.ru/data/658/630/1234/5_Voskresenie-%20mertvih.pdf (дата обращения: 04.10.2013).

³ Там же.

крещении дочери Иaira (8:41) и сына вдовы Наинской (7:11), а Иоанн, хотя и ограничивается всего одним рассказом о воскрешении Лазаря (гл. 11), но форма этого рассказа так ярка, что он стоит множества других в том же роде»¹.

В Евангелии акт воскрешения мертвого совершает Сам Господь, не только оживляя тело, но и оживотворяя его душой.

Еще более великое чудо, которое нельзя здесь не упомянуть, было совершено Христом незадолго до Его Голгофских страданий, – воскрешение Лазаря. Это чудо превзошло подобные ему тем, что Лазарь, в отличие от только что скончавшейся дочери Иaira и сына вдовы Наинской, был воскрешен спустя четыре дня с момента смерти и признаки разложения были уже видимы и ощутимы окружающими. Кульминацией целого ряда чудес воскрешения мертвых Спасителем стало собственное воскресение Христа, которым Он засвидетельствовал свою Божественную сущность.

Тема воскрешения или воскресения вне библейского контекста перешла со временем в художественную литературу. Наметились две тенденции в раскрытии этой темы: воскрешение души и воскрешение тела, – позволяющие писателям затронуть сложные философские, богословские, нравственно-этические и психологические проблемы.

В центре внимания русских писателей оказалась прежде всего человеческая душа – их интересовал сложный путь нравственных исканий, духовное становление русского человека. Таким образом, воскрешение или воскресение души – одна из магистральных тем русской литературы, представленная широким кругом художественных произведений. В качестве примеров можно привести сочинения наших великих писателей – «Преступление и наказание» (1866) Ф. М. Достоевского или роман Л. Н. Толстого, который так и называется: «Воскресение» (1899).

Долго и трудно проходит путь герой первого романа, Родион Раскольников, от бессмысленного убийства двух сес-

¹ Штраус Д. Ф. Указ. соч.

тер к духовному возрождению. Наказание начинается для него задолго до суда и приводит к тяжелой физической болезни, ибо муки совести оказываются гораздо мучительнее, чем отбывание срока на каторге. В ссылке же происходит процесс очищения и окончательного осознания истинного смысла жизни. В романе Толстого воскресает душа скупающего эстета и утонченного эгоиста Дмитрия Нехлюдова, а затем, в результате усилий прозревшего князя и общения с политическими заключенными, возрождается душа опустившейся на самое дно порока Катерины Масловой.

Следует отметить, что вторая тенденция в раскрытии темы воскрешения свойственна именно западной литературе, возможно, потому, что картина мира, сложившаяся в культуре Запада, имеет более позитивистский характер, а менталитет человека в большей степени тяготеет к эмпирике. Как бы то ни было, одной из первых к теме воскрешения мертвой материи обратилась английская писательница Мэри Шелли (1797–1851) в романе «Франкенштейн, или Современный Прометей». Обращение к теме воскрешения, не духовного, а физического, не с помощью Божественной силы, а методами науки, позволило писательнице поднять вопросы «о пределах познания, допустимости вторжения в тайны живой материи, изучения жизни и природы за гранью известного науке <...> сложный комплекс нравственно-этических, философских, социальных, психологических проблем» и развенчать «самонадеянность человека, посягнувшего на роль Бога»¹. Акт воскрешения производит талантливый ученый, но, оживив тело, он в силу своей человеческой сущности бросает свое создание на произвол судьбы, чувствуя в нем, несмотря на живую плоть, отчуждение смерти. Таким образом, взяв на себя функции Бога, герой романа не справляется с ними, буду-

¹ *Владимирова Н. Г.* Роман Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей»: размышления о жанре текста как источника ремейка // *Славянский мир: духовные традиции и словесность. Сб. материалов международной научной конференции.* Тамбов, 2013. С. 217, 218.

чи равен тому, кого он воскрешает: человек воскрешает человека, находясь с ним в одной плоскости, в то время как Бог находится над миром. Пытаясь узурпировать функции Бога, человек уподобляется скорее Сатане, который пытался сделать то же самое и с тем же результатом – породив адские кошмары.

Роман «Франкенштейн» на протяжении уже двух столетий продолжает вызывать интерес как у читателей, так и у писателей, а тема воскрешения мертвой материи дерзким ученым, святотатственно проникшим в неизведанные тайны и надругавшимся над законами природы, заняла прочное место среди сквозных сюжетов мировой художественной литературы.

Г. Ф. Лавкрафт, тоже разрабатывающий тему воскрешения, – представитель западной традиции, продолжающий линию Мэри Шелли и ее доктора Франкенштейна¹.

Творчество Лавкрафта в целом характеризуется жанровым разнообразием: исследователи относят сочинения этого автора и к неоготике, и к фэнтези, и к хоррору, и к научной фантастике; в то же время многие его произведения невозможно ограничить рамками какого-то одного жанра. Вопрос жанрового своеобразия прозы Лавкрафта представляется чрезвычайно сложным и в силу того, что мы пока не располагаем четкими теоретическими определениями рассматриваемых жанров; также исследователи не могут прийти к единому мнению, считать ли их самостоятельными жанрами или разновидностями одного масштабного пласта литературы.

В центре повествований американского писателя на тему воскрешения находятся ученые, стремящиеся оживить мертвую материю, создать гомункула или победить смерть и терпящие неудачу. При этом Лавкрафт не просто воспроизводит классический сюжет, но привносит в него новые черты. На протяжении своего творческого пути писатель не менее четырех раз обращается к теме воскрешения

¹ См.: Ковалькова Т. М. Готическая традиция в американской прозе 1920–1930-х годов: Новеллистика Х. Ф. Лавкрафта: Дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 2001. С. 54.

мертвых и каждый раз обыгрывает ее по-новому: «Херберт Уэст – реаниматор», «Холод» (1926), «Жизнь Чарльза Декстера Варда» (1927) и «Эксгумация» (1935). В рассказе «Херберт Уэст – реаниматор» предметом художественного осмысления становится феномен зомби, восходящий к магическим представлениям последователей культа вуду и превратившийся в наши дни в неотъемлемую часть современной массовой культуры. Первоначально зомби – «в поверьях населения Западной Африки и Антильских островов: оживлённый с помощью колдовства мертвец, полностью лишённый человеческих чувств и выполняющий любые приказания своего хозяина»¹. У Лавкрафта зомби – тоже воскресшее тело мертвого человека без души и разума, однако оживленное с помощью науки. Бездушные зомби у Лавкрафта не являются послушными орудиями человека – они агрессивны по отношению к живым людям. В отличие от монстра, созданного доктором Франкенштейном, образцы доктора Уэста по природе своей не способны к размышлениям, переживаниям, саморефлексии, им чуждо стремление к социальной адаптации.

В рассказе «Холод» сам врач становится объектом эксперимента и, прикладывая массу усилий, пытается поддерживать жизнь в своем уже начавшем разлагаться теле. Он обрекает себя не только на вынужденное затворничество, чтобы скрыть свое подозрительное долголетие, но и на одиночество, поскольку его современники к моменту повествования уже отошли в мир иной. К тому же он попадает в зависимость от холодильной машины, которая поддерживает жизненно необходимую для него низкую температуру в комнатах. Но даже это не избавляет несчастного экспериментатора от страшного конца. Еще до поломки агрегата доктор Муньос начинает чувствовать, что мертвые ткани не хотят держаться и начинают расползаться, что естественно отражается на его внешнем виде и сопровождается страшным зловонием. Вышедшая же из строя

¹ Энциклопедический словарь – 2009 [Электронный ресурс]. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/es/156534/%D0%B7%D0%BE%D0%BC%D0%B1%D0%B8> (дата обращения: 04.10.2013).

холодильная машина максимально приближает страшную развязку, оставляющую после доктора Муньоса лишь лужу отвратительной слизи.

В «Истории Чарльза Декстера Варда» воскрешенный своим потомком салецкий колдун Джозеф Карвен становится настоящей угрозой для всего человечества. В свою очередь воскрешенные чернокнижником, а точнее, восстановленные из праха люди являются источником его могущества и будущего порабощения человеческого рода.

Особняком в творчестве Лавкрафта стоит рассказ «Экзгумация», где повествование ведется от лица самого «оживленного мертвеца», а не свидетеля или участника событий, как в предыдущих произведениях. Здесь Лавкрафт прибегает к композиционной инверсии, тем самым видоизменяя сюжетостроение, традиционное для «страшных рассказов». Сначала рассказчику приходится пройти через то же одиночество, отчуждение и зависимость от внешних обстоятельств, что и доктору Муньосу из «Холода». Но в финале, узнав, что он давно мертв и представляет собой некий гибрид из собственной головы и чужого тела, герой одержим стремлением вернуться в смерть – туда, откуда его святотатственно вырвала рука хирурга Эндрюса.

Мрачная атмосфера и пессимизм произведений Лавкрафта были в известной степени обусловлены временем их создания. Кризис идей и ценностей, обозначившийся на рубеже XIX–XX веков, особенно ярко проявился в первой половине XX века и породил в людях этой эпохи «чувство обреченности человека и бессмысленности его усилий придать гуманность и целостность своему бытию»¹. Кризис христианских ценностей особенно ярко выразился в трудах Ф. Ницше. «Бог умер», – смело заявляет автор трудов «Веселая наука» (1882) и «Так говорит Заратустра» (1883–1885), потрясая тем самым основы западного сознания. Появление Ницше было подготовлено развитием человеческой мысли на протяжении нескольких веков, ибо кризис христианства начался гораздо раньше – в XVIII, а возможно, и в XV в. Однако своего апогея, выразившегося в пол-

¹ Зверев А. М. Модернизм в литературе США. М., 1979. С. 6.

ной переоценке христианской системы ценностей, он достиг именно в трудах немецкого мыслителя. Это отразилось на процессах, протекавших в мировой литературе, которая не только пыталась ответить на извечные вопросы бытия и определить предмет своего изображения, но найти новые средства выражения.

Несмотря на своеобразие исторического и культурного процессов на американском континенте, американские писатели XX века хорошо смогли это почувствовать и «отразить в оригинальной мифологии “заката американской мечты”, “потерянного поколения” общезападного кризиса цивилизации»¹. Особая заслуга американской литературы этого периода заключается в том, что, не теряя национального своеобразия, «она стихийно предложила сравнительно новую трактовку общезападного культурологического сдвига — того, сколь мучительно человеку Запада, своего рода Гамлету эпохи “гибели богов”, “городов-спрутов”, кровавых войн, индустриального производства, политической и бюрократической демагогии, всепобеждающей серости мещанства, испытывать “выбитость времени из колеи” и, разрываясь между “прошлым” и “настоящим”, “другой страной” и “здесь и сейчас”, бытием и искусом небытия, отчаянно, и даже бессознательно, искать идеального оправдания своего существования»².

Не стал исключением и Лавкрафт, однако его пессимизм преодолел земное притяжение и приобрел космические масштабы. Для писателя творческое осмысление культурологических проблем Запада вылилось в отрицание целесообразности самого существования человека на Земле: в его творчестве происходит окончательная десакрализация человека во Вселенной. В своей обширной корреспонденции Лавкрафт называет себя убежденным материалистом: для

¹ Толмачев В. М. Литература США между двумя мировыми войнами и творчество Э. Хемингуэя // Толмачев В. М., Седельник В. Д., Иванов Д. А. и др. Зарубежная литература XX века: Учеб. пособие для студ. высш. уч. заведений / Под ред. В. М. Толмачева. М., 2003. С. 329.

² Там же. С. 253.

него первична материя, и только она существует реально. «За неимением какой-либо сверхъестественной веры, собственная философия Лавкрафта была утонченным материалистическим исповеданием тщетности, нелепо сочетающимся с суровым аскетизмом личного поведения»¹. «С Ницше ... [Лавкрафт] был вынужден признать, что человечество в целом не имеет ни какой бы то ни было цели, ни предназначения». Но, в отличие от Ницше, он не верит и в сверхчеловека, считая, что в целом «наша человеческая раса является лишь незначительной случайностью в истории творения»², и будущее за странными, но более совершенными существами, не имеющими ничего общего с человеком.

Однако Лавкрафт не мог не ощущать пустоту, порожденную в нем отрицанием духовного начала, поэтому он пытался заполнить ее неким подобием духовного мира, сотворенного его фантазией. В письме другу он писал:

Для среднего человека существует потребность в личном прибежище в некоторой системе ориентиров... Верующие ищут мистического отождествления с системой наследственных мифов, тогда как я, не будучи религиозным, ищу соответствующего мистического отождествления с единственной непосредственной материальной внешней реальностью, которую признают мои ощущения...³

В отличие от многих других современных ему писателей, которые в своих творениях полемизировали с христианством, отрицали религиозное мировидение и критиковали его адептов, Лавкрафт был одним из тех, кто довел тезис Ницше «Бог умер» до логического конца. Он сосредоточился не на доказательстве того, что Бога нет (а значит, нет веры в Его Промысла, Его заповеди и обетования, и, следовательно, человек сам себе хозяин), а на том, каково человеку в жить в таком мире, где он песчинка, где от него ничего не

¹ *Спрэг де Камп* Л. Лавкрафт: Биография / Пер. Д. Попова. СПб., 2008. С. 151.

² Там же.

³ Там же. С. 421.

зависит, где он «со своими напыщенными притязаниями превращается в совершеннейшее ничто, когда рассматривается относительно неизмеримых бездн бесконечности и вечности, разверзающихся над ним»¹, и смог наиболее наглядно показать одиночество, пессимизм и ужас человека, осознавшего, что он не только один в этом мире, но и он лишь материя. Еще как-то регулируемая разумом и некоторыми общепринятыми правилами при жизни, материя при оживлении может потерять сдерживающие факторы и становится либо страшным монстром, утратившим человеческий облик, либо расползающейся органической тканью, либо inferнальным злом, стремящимся погубить мир живых, либо несчастной жертвой, которая уже не может и не хочет вернуться к жизни.

Древняя тема воскрешения мертвых заняла прочное место в мировой художественной литературе. Особенности интерпретации этой темы определяются базовыми ценностями и конечными целями, которые ставит перед собой автор, обратившийся к ней в своем творчестве. Этим и обусловлено своеобразие художественного осмысления темы воскрешения в творчестве Г. Ф. Лавкрафта, ее существенное отличие от традиционных трактовок.

¹ Там же. С. 106.

А. А. Липинская (*Санкт-Петербург*)

«ВЕГЕТАРИАНСКАЯ ГОТИКА» Э. Г. СУЭЙНА

Эдмунд Гилл Суэйн (E. G. Swain, 1861–1938) был другом и учеником классика эдвардианской готики Монтею Родса Джеймса и имел возможность слышать, как Джеймс рассказывает под Рождество истории, позднее ставшие новеллами. Сам Суэйн стал автором фактически единственного сборника — «The Stoneground Ghost Tales» (1912), то есть «Рассказы о привидениях Стоунграунда». Стоунграунд — это приход, разумеется вымышленный, где служит священником мистер Батчел, сквозной персонаж цикла.

Рассказы Суэйна не снискали такой же широкой известности, как творчество его учителя; на русский переведена примерно половина, причем они разбросаны по разным сборникам и в силу известной нехарактерности для жанра не слишком обращают на себя внимание читателя. Это совсем не страшные, почти идиллические истории, что, видимо, и смущает любителей острых ощущений. Однако цикл о Стоунграунде весьма любопытен с точки зрения поэтики как творческая интерпретация «монтиджеймсовского» типа новеллы. Вот какое посвящение предшествует рассказам:

Рассказы о привидениях Стоунграунда. Составлены по воспоминаниям преподобного Роланда Батчела, приходского священника. Посвящается Монтею Родсу Джеймсу <...> ректору Кингз-колледжа в Кембридже, в течение двенадцати счастливых лет другу мистера Батчела и благосклонному родителю литературных вкусов, которыми отмечены сии страницы¹.

Посвящение говорит не только о личной дружбе и признательности, но и о литературном наследовании, — другое дело, что ученик подверг стилистику и тематику учителя

¹ Swain E. G. The Stoneground Ghost Tales. Compiled from the Recollections of the Reverend Roland Batchel, Vicar of the Parish. Cambridge, 1912. P. 1. (Здесь и далее перевод цитат мой. — А. Л.)

существенным модификациям. Очень характерно, что автор и персонаж в посвящении сливаются воедино. Суэйн тоже был священником и примерно ровесником своего героя на момент выхода сборника. Вообще готическая проза отличается повышенной рефлексивностью и не чурается игр с повествовательными инстанциями — настолько, что это едва ли не стало одним из основных признаков жанра. Сам М. Р. Джеймс широко этим пользовался, вводя псевдонаучные ссылки и тексты в тексте, играя с фиктивной документальностью, сводя в одной точке мир реальный и мир вымышленный. Самый очевидный пример — «Альбом каноника Альберика», рассказ, заканчивающийся указанием на место хранения этого альбома. Место реальное (более того, в соответствующем колледже работал автор), рукопись, разумеется, вымышлена.

У Суэйна герой, а не автор дружен с тем, кому посвящена книга. Это можно расценить и как шутку в стиле М. Р. Джеймса, и как указание на то, что мистер Батчел — своеобразное альтер эго Суэйна. Последнее предложение вполне обоснованно: герой — не только ровесник и коллега автора, считается, что Стоунграунд частично списан с прихода, где служил сам Суэйн. Во-вторых, заявлено, что рассказы — это и не рассказы вовсе, а род обработанных мемуарных свидетельств. Тогда либо мы имеем дело с фикцией (ибо мистера Батчела в природе не существует), либо Батчел — это сам Суэйн, использовавший в сборнике свой и жизненный, и читательский опыт. Но откуда взялись привидения?

О привидениях писал Джеймс, кратко излагая свою теорию готического жанра. Этот пассаж хорошо известен и сводится к тому, что призраки должны быть устрашающими и злонамеренными, в то время как создания дружеские более уместны в сказках и легендах¹. Здесь Суэйн идет полностью вразрез с теорией учителя. Русская переводчица его рассказов придумала определение «вегетари-

¹ *James M. R. More Ghost Stories of an Antiquary*. London, 1911. P. 3.

анская готика»¹. В самом деле, все на удивление мирно, и почти нет пострадавших. Что же тогда должно вызывать интерес?

Это цикл, что иногда встречается в готическом жанре. Существующие серии обычно представляют собой отдельные истории, объединенные либо главным героем, либо одним фиктивным рассказчиком (классический пример — Шеридан Ле Фаню и его доктор Хесселиус). Здесь та же ситуация: есть общий для произведений цикла герой, и он же якобы записал все эти истории. Но именно герою и описанию мира, в котором он обитает, уделено на удивление много внимания. Конечно, в хорошей готической истории должно быть много якобы лишних подробностей, отвлекающих внимание читателя и создающих обстановку, и М. Р. Джеймс — мастер этого приема, но Суэйн особенно детально и любовно обрисовывает приход, его обитателей и самого мистера Батчела с его привычками и милыми чудачествами. Цикл получается моноцентричным, что объясняет отсутствие леденящих душу подробностей и безотказно работающего саспенса. Суэйн воскресил на «готической» почве традиции английских повествований о чудаках и оригиналах. Истории с призраками в таком контексте не должны быть особенно жуткими и причудливо выстроенными, ибо тогда акценты окажутся расставлены совершенно иначе. Когда Суэйн рассказывает, заметно, что большое значение придается именно индивидуальным реакциям героев на странные события и тому, как эти события ими обсуждаются. Согласно М. Р. Джеймсу, читатель должен представить, что это все может произойти и с ним; здесь же реакция не проецируется на читателя, а остается за конкретным вымышленным персонажем, ярко отмечена его индивидуальными особенностями.

Рассмотрим пример — рассказ «Человек с катком» («The Man With the Roller»), открывающий сборник. Здесь не просто рассказывается история ожившей фотографии, вокруг нее завязывается интереснейшее взаимодействие персонажей. Молодой священник, друг Батчела, фотографа-

¹ Л. Ю. Брилова, в частной беседе.

любитель; его экономка; мальчишки, которые увлеклись фотографированием с подачи Батчела и, собственно, принесли снимок, увеличением которого занялся тот друг. При увеличении и обнаружили странности — на фотокарточке возник человек с пугающим выражением лица, катком раскатывающий газон. Мотив этот напоминает о рассказе М. Р. Джеймса «Вид с холма» («A View from a Hill»). Ситуация фактически повторяется, хотя и в смягченном варианте. Это явный парафраз (кстати, не единственный в рамках цикла). Соответственно, фабульный интерес снимается, акцентирован не «что», а «как», тем более что главный адресат и идеальный читатель рассказов о Стоунграунде — тот самый автор литературного прототипа, который понимает, в чем дело, и потому особенно внимательно отнесется к оформлению, к деталям. Примерно ясно, что случилось, зато интересно наблюдать за озадаченными священниками, сердитой и напуганной экономкой, любопытными мальчишками. Раскрытие тайны происходит при помощи документальных свидетельств — герои обнаруживают записи, повествующие о давней попытке сокрыть преступление. Это тоже очень характерный момент: суть классического «рассказа с привидениями» — в недосказанности, в тревожном подозрении, что нечисть еще где-то бродит и вполне может ворваться в реальный мир. У Суэйна нераскрытых тайн не остается, то есть читателю не растолковывают в духе Анны Радклиф, что героям показалось или имело место обычное преступление, но концовки всех историй благополучны и приводят изображенный мир обратно в состояние гомеостаза и традиционное тревожное послевкусы не предполагается.

Вот очень характерный пример из новеллы «Восточное окно» («The Eastern Window»). «Значение всего этого мистери Батчелу оказалось нетрудно истолковать»¹. То есть сверхъестественное присутствует и не снимается, но смысл происходящего и его причины в рамках принятой системы допущений вполне ясны.

¹ *Swain E. G. Op. cit. P. 79.*

Еще одна характерная черта поэтики Суэйна, заметная в приведенных примерах и проявляющаяся стабильно, — перенесение сколько-нибудь опасных и зловещих событий в прошлое, своеобразная нейтрализация, за счет которой лично героям новелл ничего не угрожает. В «Человеке с катком» рассказано про убийцу, но сцена самого убийства полностью вынесена «за кадр» (М. Р. Джеймс показывал хотя бы растерзанную жертву, туманностью намеков делая текст еще более жутким), да и случилось все за триста лет до времени самого действия рассказа, персонажи наблюдают и обсуждают своеобразные исторические документы, не более того. В рассказе «Индийский абажур» («The Indian Lamp Shade») мистер Батчел получает возможность увидеть в зеркале опять же давно совершенное преступление; он пугается, но сам опасности не подвергается, напротив, подчеркнута невозможность контакта с миром зазеркалья (Батчел не в состоянии помочь жертвам и наказать виновных). В итоге главным событием становится не преступление, а попытка Батчела разобраться с соседом, случайно увидевшим волшебное отражение. А у соседа есть жена, которая ждет его домой, волнуется и сердится, и вот готика перерастает в комедию характеров.

Единственный пример членовредительства «в настоящем времени» — буйство призрака в рассказе «Рокарий» («The Rockery»), хотя и там все обходится относительно благополучно: двое раненых, причем не слишком серьезно. И вновь завязка истории коренится в прошлом: разбушевался потревоженный дух давно умершего преступника. Здесь Суэйн обыгрывает еще некоторые конвенции жанра. При вполне бытовых обстоятельствах благоустройства садика мистер Батчел натывается на врытый в землю кол, который решает извлечь, — и это не обходится без последствий. Вампиры и прочие опасные покойники, которых можно усмирить лишь колом в сердце, — традиционные персонажи народных суеверий, прочно обосновавшиеся в литературной готике. Здесь ситуация будто бы та же, но садик и сам милейший мистер Батчел, которого беспокоит, что садовник вознамерился применить кол в хозяйстве, ибо это не согласуется с его, Батчела, любовью к хорошо

устроенному быту и неприязню ко всему импровизированному и сделанному на скорую руку, — уже нечто совсем «из другой оперы». Суэйн не смягчает готику для чувствительных особ, он играет со знакомыми мотивами.

У данного автора многие явления призраков не только не несут существенной угрозы обитателям прихода, но и приносят благо: привидения парадоксальным образом выступают едва ли не в роли сказочных волшебных дарителей, причем на благотворительные цели. В рассказе «Восточное окно» призрак человека, при жизни присвоившего немалую сумму, возвращает деньги посмертно, и мистер Батчел тут же пускает их на добрые дела. А есть ситуации и вовсе парадоксально комические. «Лубриетта» («Lubrietta») — это история о девушке из британских колоний, которая мечтала выйти замуж, но жених искал образованную невесту. Мистер Батчел проверял студенческие работы и весьма лояльно оценил сочинение этой барышни, и тогда она в знак благодарности подарила ему перстень. Но дело в том, что сама героиня в это время находилась в Индии, а перстень принес ее дух, покуда она лежала в забвении. То есть ситуация основана на известном мотиве, распространенном в фольклоре и народных верованиях и не раз использованном уже в готике: дух спящего или лежащего без сознания человека покидает тело и действует как бы сам по себе. Но контекст (проверка экзаменационных работ и замужество прелестной барышни) окрашивает этот мотив юмором и иронией.

Учитель Суэйна М. Р. Джеймс — мастер так называемой антикварной готики, у него многое вращается вокруг артефактов, связанных с темной историей или обладающих необычными свойствами. По-своему эту тему не обходит стороной и сам Суэйн: два старинных кадила, клад серебряных монет, разные приходские документы двухвековой давности (в том числе и прямо цитируемые, что создает эффект псевдодокументальности). Однако у него это получается более камерно: никаких гробниц и соборов, бесценных и редких предметов, — только то, что можно обнаружить в маленьком небогатом приходе. Причем монеты продаются, чтобы выручить средства на доброе дело, а ка-

дила, единственный драгоценный и тонко выполненный старинный предмет на всю книгу, вообще исчезают, едва появившись. В рассказе с характерным названием «Безопасное место» («The Place of Safety») Батчел, вопреки убежденности своего друга-скептика, не оставляет надежду найти данные предметы, закопанные в землю в период Реформации. И находит: однажды ночью он видит, как некие странные незнакомцы (видимо, опять же привидения) приносят и закапывают что-то, как оказалось — те самые кадила. Батчел торжествует и несет находку домой, засыпает счастливый, а утром обнаруживает, что на столе ничего нет. Друг убеждает его, что тот перетрудился и срочно нуждается в отпуске. Это рассказ с двойным финалом. Батчел получает вождеденный артефакт, читатель в этом не сомневается, с учетом сверхъестественных событий предыдущих историй (в одном месте автор прямо говорит: герой реагировал спокойно, ибо с такими вещами уже сталкивался и знал, что они существуют). Однако кадила исчезают, хотя из текста ясно, что они были вполне материальны и не померещились герою. Батчел так и не успел показать находку другу, и это одно из немногих мест сборника, где нечто происходит без внятного объяснения. Остается неясным, то ли герой и правда перетрудился и видит галлюцинации, то ли это был сон, то ли кадила просто украли. На фоне общей ясности этот случай очень выделяется: автор словно намеренно подрывает собственную систему, незло посмеиваясь над учителем и над собой и отчетливо демонстрируя игровой характер текста. Здесь особенно хорошо заметно, что сборник надо воспринимать как единое целое и что русские издатели напрасно разобрали его на отдельные истории. Читая этот рассказ, мы уже хорошо представляем внутренний мир и ценности героя, характер и причины его отношения к сверхъестественному, кроме того из рассказа «Восточное окно» уже известно, что клад явно не померещился доброму священнику.

Еще один пример варьирования Суэйном литературных тем (он пишет не столько рассказы о привидениях, сколько вариации на тему этого жанра, очень ненавязчивый мета-

текст) — последний рассказ, «Церковное привидение» («The Kirk Spook»). В центре этой истории не мистер Батчел, а его коллега; это забавная история о призраке, живущем в очень древней церквушке, который когда-то очень невзлюбил новомодную готику и при перестройке церкви заявил, что через такие стрельчатые двери не пойдет, — и оказался заперт внутри на много веков. Почтенный служитель церкви спас это безобидное и довольно милое привидение, найдя окошко другой формы, и душа обрела свободу. Где же в этой истории мистер Батчел? А он, собственно, и пересказывает ее, да еще и весьма скептически к ней относится, ибо считает неприемлемым комикование по поводу сверхъестественного и находит в рассказе коллеги некоторые противоречия: например, призрак почему-то то видно, то не видно. И даже раздражается не слишком литературной тирадой: автор якобы не рискует ее цитировать, что уже впечатляет, если вспомнить, что Батчел человек добродушный, флегматичный и воспитанный. Вот каков финал:

В таких вещах, сказал он, найдется место для романтика, но не для юмориста. Романтика есть игра ума по поводу границ правды. Невидимый мир, как и видимый, должен иметь своих романтиков, исследователей и интерпретаторов, но время последних еще не пришло. Критика, заметил он в заключение, была полезна и необходима. Но из праздных и злонамеренных ремарок, выдававшихся за критику, более всего он презирал дешевую неразумную болтовню¹.

Что это, если не авторская рефлексия по поводу жанра? Автор и персонаж, конечно, не совпадают, однако можно предположить, что Суэйн пусть и не изложил здесь свои мысли относительно готических историй, но, по крайней мере, затронул вопросы, над которыми размышлял в процессе создания сборника. А пассаж о юмористах — это и вовсе откровенная отсылка к себе самому: Суэйна можно отнести к мастерам юмористической готики.

¹ *Swain E. G. Op. cit. C. 187.*

Следует показать еще некоторые моменты авторефлексивности, необходимые для понимания цикла. Иногда Суйн открыто ссылается на традиции жанра, на фоне которого предполагается читать его собственные истории. Например, Батчел читает «Вудсток» Скотта и задумывается, не следует ли воспринимать явления призраков, как в этом романе — то есть как чей-то розыгрыш¹. Или вот:

Следующее происшествие кому-то показалось невероятным, и в конечном счете это значит лишь то, что оно взывало к их запасам воображения и нашло таковые скудными. Критики словесного искусства строго судят об авторах, позволяющих себе злоупотреблять совпадениями².

То есть речь идет и о писательстве, и даже о критике, и читателю словно напоминают, что перед ним словесная конструкция, созданная по особым правилам. Появляется и сам читатель: «Читатель явно не заподозрит тут большего, чем заподозрил мистер Батчел...»³

Когда к внетекстовой реальности отсылает М.Р. Джеймс, это историко-культурные реалии и внутренний мир читателя, а здесь это литература, традиции готического жанра, мнения читателей и критиков, причем собственно истории населены очень живыми персонажами, и, кроме культуры, обильно представлены природа и быт — сферы, Джеймсом если не редуцированные, то отодвинутые на периферию.

Перед нами не пародия, но любовно выполненная вариация, выполненная учеником на темы учителя, отличающаяся от канонов жанра необычно высокой степенью рефлексивности и соединяющая собственно рассказ о привидениях с зарисовками милых чудаков в русле английской национальной традиции.

¹ Там же. С. 74.

² Там же. С. 57.

³ Там же. С. 66.

**ТРАДИЦИИ «ЛИТЕРАТУРЫ УЖАСОВ»
В АМЕРИКАНСКОМ РОМАНЕ 1960-Х ГГ.:
«Я НЕ ОБЕЩАЛА ВАМ РАЙСКОЙ ЖИЗНИ»
ХАННЫ ГРИН И «СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННЫЙ УЖАС
В ЛИТЕРАТУРЕ» Г. Ф. ЛАВКРАФТА**

Роман Ханны Грин «I Never Promised You a Rose Garden» («Я не обещала вам райской жизни»¹) вышел в свет в 1964 г. – всего через два года после появления знаменитой книги Кена Кизи «Пролетая над гнездом кукушки». Читательская аудитория восприняла оба произведения как связанные с движением антипсихиатрии, имеющим целью разоблачение психиатрии как формы насилия. Для такого взгляда есть основания, однако он далеко не исчерпывает сути явления. Попытаемся рассмотреть генезис и специфику романа о «розовом саде», соотнеся этот текст с основными особенностями «литературы об ужасном», перечисленными в трактате Г. Ф. Лавкрафта – и показать, что произведение Ханны Грин «помнит» о традициях «литературы ужаса» и в то же время полемизирует с ними.

Начнем с того, что действие происходит в «доме с привидениями»² (а это важнейший для «литературы ужаса» топос, рассматриваемый Лавкрафтом на ряде примеров). Именно так выглядит психиатрическая клиника, куда родители привозят главную героиню, шестнадцатилетнюю

¹ Роман цитируется в переводе, выполненном автором статьи по изданию: *Green H. I Never Promised You a Rose Garden*. New York, 1964.

² В книге Ханны Грин недвусмысленно угадывается описание частной психиатрической клиники «Чеснат Лодж» («Дом под каштанами»), где работала Фрида Фромм-Райхманн, изображенная под именем доктора Клары Фрид. Здание «Чеснат Лодж», выстроенное в викторианскую эпоху, долгие годы пользовалось славой дома с привидениями и в качестве такового упоминается на туристических сайтах. В начале XXI в. оно сгорело при невыясненных обстоятельствах.

Дебору: это «слегка обветшалое здание в викторианском стиле из красного кирпича» с решетками на окнах, засовами и запорами. Эстер и ее муж напряженно прислушиваются: «Где-то далеко, в холле, в замке повернулся ключ, и Джейкоб вновь застыл... Их тревога так сгустилась, что ее можно было пощупать пальцами. Страшное место этот старый дом!» (Обратим внимание, что мотивы «тюремности», старого каземата, а также напряженного до пределов внимания активно используются в «литературе ужасов».) Из окна под самой крышей, наглухо закрытого ставнями, доносится пронзительный женский крик, от которого леденеет кровь матери и отца; на протяжении романа они не раз и не два вспоминают об этом.

В произведении (преимущественно в завязке) присутствуют и другие «общие места» литературы об ужасном. Подобно многим героям литературы ужасов, Дебора обладает «сверхъестественными» способностями: по словам матери, она «никогда не спит» (точнее, Эстер никогда не видит ее спящей). В новеллах Лавкрафта («Зов Ктулху») чуткость к эманациям другого мира присуща прежде всего художникам и поэтам; автор романа о «розовом саде» наделяет героиню подлинным талантом к рисованию. В общении с неведомым, потусторонним в «литературе ужасов» важную роль играют озарение и интуиция. Ночью мать Деборы поднимается, «ведомая безошибочным чутьем» – как раз тогда, когда дочь совершает неудачную попытку самоубийства. Заметим, что ночные перемещения героев – также общее место интересующей нас традиции.

Но в романе Ханны Грин присутствуют не только детали, напоминающие о «литературе ужасов», но и ее основополагающие, конструктивные элементы. Это наличие «другого мира» – королевства Ир, играющего важнейшую роль в психозе Деборы. У него своя топография; оно населено разными персонажами. Героиня воображает себе целый пантеон божеств. Это Антеррабе, Падающий Бог, что горит в огне и не сгорает (в финале романа Дебора понимает, что прообразом для него послужил Сатана с гравюры Гюстава Доре – иллюстрации к поэме «Потерянный Рай» Джона Мильтона); Лактамеон, черный бог с голубыми, словно лед,

глазами; прекрасная Идат, Божество Обманов. В королевстве существует Собрание – «скопище образов всех учителей, родственников и школьных товарищей, вечно ведущий тайный суд над героиней и бесконечным потоком изрыгающих проклятия». Наконец, границу между мирами охраняет Цензор; его задача – следить, чтобы сведения о тайном мире не просочились в мир земной. Время в Ире течет иначе, нежели на земле (местный календарь отчасти напоминает римский); отсчет дней ведется между судилищами, которые устраивает Собрание.

Дебора получает в дар от богов язык *ури*, на котором говорят обитатели королевства. С его помощью выражены понятия, определяющие ее жизнь, такие как *nganon* – сущность человека. У некоторых (и у самой героини) она тлетворна; такие люди заражают окружающих и гибнут сами. Другое понятие – *atumai*, ловкость, врожденное умение делать все «кстати», органичность поведения и эмоций, которых героиня лишена и от недостатка которых страдает. Особенностью языка *ури* является то, что его слова не только обозначают конкретные понятия: каждому соответствует художественный образ. Окрик Антеррабе «*Te quaru!*» («Назад!») вызывает в уме Деборы целую картину: «Будь, словно море, отступи, блесни на мгновение, словно рыба чешуя, и оставь за собою влажный песок». В книге прослеживаются и грамматические особенности тайного языка («Слово *ugugu*, то есть “воющий по-собачьи”, означавшее одиночество, было написано во всю стену полуметровыми буквами в превосходной степени: UGURUSU»). В романе приводятся целые фразы на *ури*. Так, во время приступа героиня произносит: «*Recreat xanogran, temr e xanogranan. Naza e fango xanogranan*». («Запомните меня в гневе, бойтесь меня в еще большей ярости. От жара трескаются мои зубы, [ибо я] в ужаснейшем гневе»)¹.

¹ Ср. пантеон сверхъестественных существ в произведениях Лавкрафта и то, что его почитатели именуют языком Ктулху. В случае обоих авторов мы сталкиваемся именно с языком, отражающим картину мира.

Наряду с перечисленными особенностями, связанными с традицией «литературы ужаса», роман о «розовом саде» содержит резкую полемику с ней. Соответствующие тексты в нем оцениваются как связанные с обывательским представлением о «сумасшедших». «Кто не знает все эти напыщенные истории о безумии, это старье, эти мелодрамы!» – думает Эстер, и тут же на ум ей приходят сумасшедшая из «Джен Эйр» и стереотип: «дикие глаза, смирительная рубашка, звон цепей на чердаке». Конечно, в центре внимания автора находится упомянутое «обывательское представление», а не литература ужасов как таковая, но образ взят, что называется, прямо оттуда. Показательно, как разрешается ближе к финалу мотив «крика из заколоченного окна»: Дебора со смехом рассказывает родителям, что это кричит «старая толстая Люси Мартенсон» («играет в Тарзана», «всех уже замучила»). Когда таинственный ужас обретает имя, родители испытывают значительное облегчение.

Основополагающие особенности «литературы об ужасном» подвергаются автором переосмыслению. Упомянем недоговоренность – важнейший элемент произведений самого Лавкрафта. Показательна приводимая им цитата: «Это слишком неправдоподобно, слишком чудовищно; ничего такого не должно быть в нашем спокойном мире... Нет, приятель, если это возможно, жизнь на земле станет кошмаром»¹.

Отклики на это утверждение встречаются в романе Ханны Грин несколько раз и носят неоднозначный характер. Полностью соответствует тезису «ничего такого не должно быть в нашем спокойном мире» и реакция родителей Деборы на происходящее с ней: они (в особенности отец) стараются отрицать ее болезнь. Даже поместив дочь в госпиталь, в разговорах с близкими они называют его

¹ Здесь и далее цитаты из эссе Г. Ф. Лавкрафта даются по электронной публикации: *Лавкрафт Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе*. Перевод Л. Володарской. URL: <http://literature.gothic.ru/hpl/hpl-esse.htm> (дата обращения: 25.05.2014).

«лесной школой» или санаторием. Несколько иначе происходит в случае самой Деборы. «Неведомое» присутствует в ее жизни:

Много лет Дебора знала: «что-то» все-таки есть, и не маленькое – что-то глубоко запрятанное, тяжелое, большее, нежели периоды слепоты, острой боли, хромоты, ужаса и неспособности вспомнить что бы то ни было и объяснить происходящее.

Вместе с тем нельзя не заметить, что в ее жизни складывается особая коллизия в отношении неведомого: оно не только существует (как в произведениях Лавкрафта), но и куда более активно *замалчивается* всеми, кто окружает героиню. Если у Лавкрафта неведомому противостоит реальность, то у Ханны Грин – ложь; на языке взрослых, среди которых живет девочка, не принято говорить о том, что с ней происходит, почему она и изобретает тайный язык. Отметим, что для Деборы «неведомое» не есть только болезнь – это и ложь в больнице, куда ее кладут на операцию и обманывают, обещая, что ей не будет больно, и антисемитизм в лагере для подростков, куда она ездит летом, и в предместье, где она живет: это тоже нарушение законов земного мира, то, чего героиня не понимает.

В отличие от взрослых, Дебора занимает активную позицию по отношению к неведомому. Реакцией на «кошмар» становится появление королевства Ир с его космологией, одной из основ которого является ужасное. (Так, Антеррабе пророчит ей, что она должна умереть после того, как произойдут три перемены в ее судьбе и она увидит их символические «отражения»). Сочетание «ужасное/неведомое» преобразуется: «ужасное» перестает быть «неведомым», ужас приобретает статус предсказуемого. Однако от этого он не перестает быть Ужасом с большой буквы. На протяжении романа героиня не раз сталкивается с ним. В частности, переживание Ужаса настигает ее в момент Наказания, посланного богами королевства Ир за то, что она выдает его тайны. Наказание, психотический приступ, связано с нарушением представлений о мироздании: героиня мгновенно забывает значение слов, утрачивает способ-

ность слышать, видеть, ориентироваться в пространстве, погружается в вихрь ощущений, сменяющихся одно другим, и под конец теряет сознание. Можно сказать, что, включая в систему мироздания ужасное, героиня платит страшную цену за то, чтобы овладеть законами мира. Однако до конца это ей так и не удастся, поскольку по мере развития болезни Наказание обрушивается на нее все чаще и она не может понять причин. «Вера в то, что ты знаешь правила – это часть Обмана», – мысленно обращается она к самой себе. «Кажется, что после стольких лет страданий ты нашла хитрый способ избежать их – но это ошибка».

Представление об «ином мире», «иной вселенной», заявленное Лавкрафтом (ср. упоминание в его трактате «царапанья невиданных существ и сущностей на дальней границе известной Вселенной» и описание «другого пространства» – города богов в новелле «Зов Ктулху») также переосмысливается в романе Ханны Грин. Королевство Ир не изначально ужасно – оно эволюционирует. «Было время <...> когда боги Ира были ее товарищами. С царственной щедростью они скрашивали ее одиночество в лагере, где ее ненавидели, в школе, где ее странности с годами всё сильнее отдаляли от нее детей и взрослых». Ир – это не только «страшный мир», где «царят хаос и безначалие и раздаётся громовой хохот», с Трясиной Ужаса, где в болотной жиже таятся кошмары из сновидений героини, и Преисподней, куда она проваливается в минуты Наказания. В нем есть и бескрайние степи, по которым Дебора мчится, приняв облик дикой лошади, и Каньоны Скорби, над которыми она парит, обратившись в птицу с бронзовыми перьями, и «Четвертый уровень», где нет «ни постоянных чувств, ни тягостной борьбы с прошлым и будущим», потому что прошлого и будущего не существует (Сюжетный ход, в соответствии с которым сверхъестественные возможности первоначально приносят герою радость, ассоциируются с силой и могуществом, а затем подчиняют его себе, обращаются ему во вред и становятся источником страданий, присутствует в произведениях самого Лавкрафта и, к примеру, в «Странной истории доктора Джекила и мистера

Хайда» Стивенсона, рассматриваемой Лавкрафтом в его трактате.)

Отметим и принципиальное отличие между позициями Лавкрафта и Ханны Грин. Первому присущ своего рода гедонизм. «Никакая рационализация, никакая реформа, никакой фрейдистский анализ не в состоянии полностью уничтожить трепет, возникающий во время бесед у камина или в лесной чаще», – пишет Лавкрафт. Обратим внимание на «трепет у камина»: отдых у камина ассоциируется с удовольствием, и ужас является своего рода дополнением к нему, хотя и с обратным знаком¹. Упомянем также роман «Случай Чарльза Декстера Уорда», где восторженное описание старинной городской застройки и изображение ужасных подземелий, где вершится колдовство – художественные явления одного порядка. Подобного оттенка «любования» переживанием испуга, страха, ужаса полностью лишено повествование в романе Ханны Грин: в основе катарсиса в романе лежит не «переживание ужаса», а *сопереживание страданиям другого, в том числе и его ужасу*. Причиной этого, на наш взгляд, является рассмотренная выше специфика отношений с «неведомым» в том и в другом случае. «Иной мир» у Лавкрафта принципиально чужд «нашему» и остается «чужим», как бы персонажи ни продвинулись в его познании. Для Ханны Грин «чужое» оказывается элементом «нашего» мира, пусть это и отрицает большинство действующих лиц романа (Показательно, что если Лавкрафт постулирует немногочисленность «ценителей» ощущения ужаса, смешанного с удивлением и любопытством, Ханна Грин подчеркивает распространенность того, о чем пишет. «Ты думаешь, все больные лежат в больницах? Вы что, девушки, решили, что никто на свете не мучается, кроме вас?.. Я тебя уверяю, там, снаружи, куча

¹ Дополним наше наблюдение цитатами из трактата Лавкрафта, свидетельствующими о том, что удовольствие – важная, с его точки зрения, составляющая восприятия текстов об «ужасном»: «Когда же к страху прибавилось неизбежное очарование удивления и любопытства...» и «Все это написано со вкусом и пониманием, а ведь будь автор чуть грубее – и его повествование могло бы вызвать лишь смех».

народу хочет получить помощь – и не может», – говорит героине один из санитаров).

«Ужасное» в произведениях Лавкрафта уравнивается сатирическим и ироническим в отношении «посюстороннего» мира, которому присущи и тупость, и косность, и жестокость. Парадоксальным образом «другой мир» порой оказывается едва ли не привлекательнее «здешнего». Так, в «Случае Чарльза Декстера Уорда» служители Сатаны проявляют заботу друг о друге, давая советы, в какой гостинице лучше заночевать, а в какой отобедать. Если отрешиться от мрачного «контекста» их изысканий, то их исследовательский пыл производит подкупающее впечатление: это рвение ученых, ищущих ответы на свои вопросы. Горожане, собирающиеся линчевать их, выглядят куда менее симпатично. Удивительны поступки таинственного духа, случайно вызванного доктором Уиллетом: тот заботливо выносит потерявшего сознание врача из подполья, оставляет ему записку с подробной инструкцией о том, как одолеть преступника, и карает сообщников злодея. Поистине он «часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

Горькая ирония окрашивает отношение к «посюстороннему» миру и в романе Ханны Грин. Можно сказать, что если персонажи Лавкрафта ужасаются, заглядывая «по ту сторону» земного, то Дебора, считая себя принадлежащей королевству Ир и пребывая в нем, заглядывает «по сю сторону» и подчас испытывает сходные чувства. Однако работа героини с психотерапевтом приносит свои плоды: ей в конце концов удастся увидеть земной мир иными глазами. Здесь хочется провести парадоксальную аналогию с тем, как видят герои произведений Лавкрафта *иной* мир (вспомним, например, новеллу «Чердачное окно»). В обоих случаях персонажи потрясены: у Лавкрафта – диковинными чертами или безобразиями, у Ханны Грин – красотой открывшегося. Героиня очарована и жаждет все новых и новых встреч с земным подобно тому, как герои Лавкрафта жаждут встреч с потусторонним. Герои Лавкрафта гибнут или прерывают знакомство с тем, что им открылось; в романе Ханны Грин мир в конце концов признает героиню

«своей» и она совершает выбор в его пользу, отказываясь от подданства королевству Ир.

Литература о сумасшедших домах и сумасшествии, по-видимому, не образует собственной традиции, поскольку эти произведения, не столь уж распространенные, «встраиваются» в другие «литературные ряды». Рассматривая роман «Я не обещала вам райской жизни», интересно соотнести его с литературой об «ужасном» в том виде, как описал ее Г. Ф. Лавкрафт, а также с произведениями самого Лавкрафта: при внимательном прочтении оказывается, что роман изобилует деталями, вызывающими в памяти те или иные утверждения Лавкрафта и тексты «литературы ужасов»; более того, он обнаруживает связь с основами соответствующей традиции. Подобное сближение представляется нам тем более важным, что Ханна Грин анализирует категории «чуждого» и «ужасного», которые находились и в центре внимания Лавкрафта, но при этом приходит к иным выводам, как бы делая следующий шаг: она пишет от имени «чуждого», переживаемого как свое, видит «ужасное» не за гранью повседневности, а в самой ее толще. «Я думаю, что ад – это мы сами»¹, – этими словами Сергея Довлатова, кажется, уместно завершить данный текст.

¹ «По Солженицыну лагерь – это ад, я же думаю, что ад – это мы сами...» (Довлатов С. Зона. URL: <http://lib.ru/DOWLATOW/zona.txt> (дата обращения: 25.05.2014).

АРХЕТИП СТРАХА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ИЗНА МАКБЮЭНА

Понятие архетипа восходит к первоначальным образам, чувствам и эмоциям, с помощью которых человек пытался и пытается понять окружающую действительность, самоопределиться в окружающем его бытии и освоить его. Классическими архетипами в психологии и литературоведении принято считать архетипы матери, отца, ребенка, дома, дороги и т. д. Как правило, именно эти архетипические прообразы служат основными моделями, которые заложены в подсознании личности и являются ее инструментами для самостоятельного познания мира, других людей и самой себя. В этом процессе освоения закономерностей бытия в целом человек зачастую сталкивается с неизвестным, пугающим и ужасным.

Европейская литература с давних времен приобрела склонность к изображению страшного и ужасного как неотъемлемой части бытия человечества и мира в целом. Подтверждением этому служат произведения Э.Т.А. Гофмана, Э. По, О. Уайльда, Б. Стокера и др. В своей лекции о романе ужасов Д. В. Одинокова (кандидат филологических наук, доцент НГУ) выделила «универсальные «пугающие» объекты, которые одинаковы для всех эпох и могут быть названы «архетипичными»:

- страх перед неизвестным;
- страх смерти;
- страх перед насилием;
- страх перед чужими;
- физиологическое отвращение к гниению / разложению / уродству / крови / членовредительству.

Предложенная выше классификация «хоррор-мотивов» послужила методологической основой для нашей статьи, целью которой было рассмотреть архетип страха как базис «хоррора» в современной английской литературе на примере текстов выдающегося британского писателя, прозаика и

публициста, сценариста, обладателя Букеровской премии Иэна Макьюэна (р. 1948).

Творчество Иэна Расселла Макьюэна начинается в 1975 г. с публикации сборника рассказов «Первая любовь, последние помазания». Именно после выхода этой книги литературные круги окрестили нового писателя Иэн Макабр (от фр. *macabre* – мрачный, жуткий, относящийся к смерти). Его называли «черным магом» британской литературы, поскольку его произведения были наполнены ужасами, мистикой и проникнуты атмосферой неизвестного. В 1978 г. вслед за вторым сборником рассказов «Меж сбитых простыней» автор публикует свой первый роман под названием «Цементный сад». Это был эксперимент Макьюэна в жанре романа, и в данном произведении, как и во многих следующих романах автора, получают более широкое освещение проблемы, затронутые ранее в его рассказах.

Роман «Цементный сад» легко соотнести с рассказом из сборника «Первая любовь, последние помазания», названным «По-домашнему». Для дальнейшего понимания концепции Макьюэна необходимо кратко охарактеризовать и данный текст. Главный герой знакомится с пятнадцатилетним подростком по имени Раймонд. Имя этого персонажа в контексте произведения выбрано не случайно. Мужское имя *Раймонд* произошло от древнего германского имени Регинмунд, которое означало «адвокат», «дающий советы». На протяжении всего рассказа главный герой постоянно подтверждает тот факт, что друг просвещал его в вопросах сексуальности, в частности, научил его мастурбации; объяснил, как правильно воровать книги из книжного магазина, пронося их в брюках, и, в конце концов, даже угощал марихуаной. «В формировании этих пристрастий Раймонд был моим Мефистофелем, неуклюжим Вергилием для моего Данте: он указал мне путь в рай, куда ему самому дорога была заказана».¹ Мы видим здесь подмену понятий «ад» и «рай». Мефистофель ведет главного героя в свой персональный «рай», являющийся на самом деле адом: две-

¹ Макьюэн И. Первая любовь, последние помазания. М., 2001. С. 28.

надцатилетний подросток, оставленный присматривать за своей младшей сестрой Конни, предлагает поиграть ей в «дочки-матери» на новый лад – в «маму-папу», а затем под предлогом игры совершает инцест. В данном случае перед нами пример реализации «хоррор-мотива» страха перед насилием, которое показано автором как обычное происшествие среди детей – исход этого случая Макьюэн не показывает, наказания нет.

Тема инцеста, его истоков и причин тщательно рассматривается писателем и в романе «Цементный сад». В начале произведения мы видим семью, состоящую из семнадцатилетней Джули, пятнадцатилетнего Джека, тринадцатилетней Сью и шестилетнего Тома и их родителей. Отец Джека был помешан на строительстве сада, располагающегося вокруг дома. Этот домашний ландшафт обрисован четким, практически математическим языком. Так, лужайка имела строгую форму карточного стола, ногти были выбраны не по причине их красоты, а из-за «компактности и симметричности», а пруд бросался в глаза искусственным голубым пластиковым дном. Вся естественная природность сада методично искоренялась отцом по причине практичности: была закуплена большая партия цемента, чтобы четче выделить дорожки и меньше грязи неслось в дом. Дети даже придумали шутку, говоря о том, что видели в саду кое-что удивительное – цветок. Сад, благодаря его расположению вокруг дома, постепенно становился цементной стеной, призванной оградить маленький мирок семьи от всего окружающего.

Старшего, Джека, мучают кошмары, в которых за ним гонятся какие-то люди с непонятным ящиком и хотят, чтобы он заглянул в него. В одном из снов Джек понимает, что в ящике «зверек, зловредный и страшно вонючий, и он хочет оттуда выбраться».¹ Это сновидение является метафорой того ужасного, извращенного, аморального, которое проявляется в каждом члене семьи впоследствии, того, что так долго оставалось в глубине их душ, а затем вырвалось на свободу.

¹ Макьюэн И. Цементный сад. М., 2001. С. 26.

О смерти главы семейства мы узнаем на первой странице романа. Он умер за работой, «уткнувшись головой в только что выровненный бетон»¹, пока Джек мастурбировал в ванной – соединить сцены смерти и сладострастия – излюбленный прием Макьюэна. Мотив, ставший в современном искусстве достаточно популярным, благодаря наложению кульминационных моментов физиологии: смерти и оргазма; неслучайно история мальчика, чей отец умирает, пока тот мастурбирует в туалете, потом отразится в фильме «Антихрист» (2009) Ларса фон Триера, который определили как «хоррор». Смерть в восприятии подростка – это рядовое событие, которое не напугало, а всего лишь удивило его. После отъезда «скорой» Джек, «ни о чем особо не думая, взял доску и аккуратно заровнял отпечаток лица отца на свежем, мягком бетоне». Мотив страха смерти словно растворяется в тексте, но не исчезает бесследно, витая в сюжете и трансформируясь.

Вскоре умирает и мать семейства. Сцена обнаружения ее тела также показательна. Пытаясь накрыть тело матери одеялом, старшие дети затевают возню, хихикают и смеются. На смену страху смерти приходит страх неизвестности: что с ними будет дальше? Испугавшись, что их разлучат, осиротевшие дети решают никому не рассказывать о том, что они остались одни, относят тело матери в подвал, кладут в старый сундук и покрывают цементным раствором. Далее Макьюэн, следуя традиции Голдинга, показывает, что происходит с детьми, оказавшимися в ситуации тотальной свободы. Старшие, Джек и Джули, начинают играть роль родителей, что впоследствии приводит развитие сюжета к логичной сцене инцеста. Сью заводит дневник, в котором описывает каждый день с момента смерти мамы (этот момент можно сравнить с началом летоисчисления, то есть утрата матери становится точкой отсчета новой жизни семьи); Том впадает в детство и постоянно одевается девочкой. Постепенно происходит полное моральное падение членов этой семьи. Макьюэн говорил, что в этом романе «...повествователь должен быть со-

¹ Там же. С. 17.

вершенно сумасшедшим», для того чтобы описывать происходящие метаморфозы. «Новая семья», строящаяся на фундаменте архетипического страха смерти, страха перед чужими и страха перед неизвестным, порождает принципы своего существования, основанные на инфантилизме и сексуальных извращениях. Автор открыто говорит, что он хотел бы намекнуть, что в основе семейных отношений всегда есть эта тайная естественная сексуальность, разумеется, всячески подавляемая негласными законами, общественными рамками. В данном случае четко распланированный и структурированный цементный сад – это вещественная метафора тех ограничений, которые общество навязывает любой своей социальной ячейке, давая заданные по умолчанию настройки «что такое хорошо, что такое плохо». Но естественные, природные сексуальные желания рано или поздно пробиваются наружу, давая о себе знать, словно сорняки, выбивающиеся из-под бетона, или запах разлагающегося материнского трупа, распространяющийся по всему дому.

При изображении ужасного и отвратительного Макьюэн использует метод так называемого «остранения». Исследователь творчества Макьюэна Дэвид Малкольм отмечает, что метод писателя пересекается с идеей ученого-формалиста В. Б. Шкловского.¹ В своей статье под названием «Искусство как прием» Шкловский говорит, что «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен».² Если мы видим вещь несколько раз, то каждый последующий воспринимаем ее уже не так, как впервые, мы ее видим, но не узнаем. Макьюэн в романе лишает своих персонажей какой-либо оценки, автор по-

¹ *Malcolm D. Understanding Ian McEwan. University of South Carolina: 2002. P. 41.*

² *Шкловский В. Б. Искусство как прием // О теории прозы. М., 1983. С. 9–25.*

зволяет читателю взглянуть на подобные вещи со стороны, увидеть их, словно в первый раз, вывести «из автоматизма восприятия». Используя прием «остранения», он описывает ситуацию, как в первый раз случившуюся, тем самым позволяя нам «увидеть» образ и первично идентифицировать его в своем сознании.

Следующие романы Макьюэна также содержат в себе «хоррор-мотивы» в той или иной форме. Так, в романе «Невинный» (1990) повествуется о неопытном в физическом и нравственном отношении английском шпионе, который расчленяет на части тело бывшего мужа своей возлюбленной и несет его в чемодане через весь город. А в романе «Черные собаки» (1992) главная героиня кардинально меняет свою жизнь после внезапной встречи на дороге с черными псами – один из ключевых образов британского фольклора, символизирующий демонизированных чудовищ.

После этого романа Макьюэн пересматривает свои творческие установки, и изображение физически ужасного переходит в категорию психологического триллера, его последующие тексты несут в себе атмосферу саспенса, благодаря чему становятся идеально кинематографичными («Искушение», «Суббота»). Испытания человеческого сознания ужасом сменяются психологическими и нравственными испытаниями, через которые Макьюэн проводит своих персонажей, снова сохраняя свою авторскую независимость и объективность и предоставляя читателю самому определить дидактику повествования.

Таким образом, использование Макьюэном «хоррор-мотивов» обусловлено стремлением автора показать читателю ужасное, отвратительное и демоническое как неотъемлемую часть бытия, как ужасающую реальность, которая существует не только на страницах художественной литературы, но и в действительности.

**НЕВЕДОМОЕ КАК АРХЕТИП СТРАХА
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СТИВЕНА КИНГА
«КРАУЧ ЭНД» И «Н.»**

В современной философской литературе страх определяется как один из основных способов отношения человека к миру. П. П. Гайденко в «Новой философской энциклопедии» пишет:

Страх может быть вызван внешними обстоятельствами, представляющими угрозу для жизни; в этом случае предмет его вполне конкретен, и такой страх можно охарактеризовать как психологический. Но существует страх другого рода – метафизический, предмет которого не может быть ясно определен, так как не имеет внешнего источника и вызывается внутренними причинами. Метафизический страх родствен страху религиозному, мистическому...¹

Метафизический страх может быть в конечном счете представлен как страх перед Ничто, обусловленный смертностью человека, осознаваемой и переживаемой им. Представления о метафизическом страхе в философии связаны с открытием бессознательного Ф. Шеллингом. С. Кьеркегор, подробно анализировавший эту разновидность страха, впервые говорит о его связи с Ничто. Он отмечает существенную особенность метафизического страха, которая состоит в сочетании собственно боязни чего-то и одновременно – притягательности источника страха: «Страх – это *антипатическая симпатия и симпатическая антипатия*».² В своем дневнике Кьеркегор поясняет это определение:

Страх – это желание того, чего страшатся, это симпатическая антипатия; страх – это чуждая сила, которая захватывает индивида, и все же он не может освободиться от нее, –

¹ Новая философская энциклопедия: В 4 т. М., 2010. Т. 3. С. 645.

² Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993. С. 144.

да и не хочет, ибо человек страшится, но страшится он того, чего желает¹.

Отметим, что исследование Кьеркегора было связано с анализом первородного греха, для него страх имманентно присущ невинности, предшествующей грехопадению.

Дальнейшее изучение природы метафизического страха и его обусловленности Ничто мы можем обнаружить, в частности, у З. Фрейда и в особенности – у М. Хайдеггера.

Анализируя причины возникновения религии и культуры в целом, основатель психоанализа в «Будущем одной иллюзии» говорит о непременном очеловечении природы, помогающем человеку преодолеть свой страх перед ужасными грозными силами природы:

С безличными силами и судьбой не вступишь в контакт, они остаются вечно чужды нам. Но если в стихиях бушуют страсти, как в твоей собственной душе, если даже смерть не стихийна, а представляет собою насильственное деяние злой воли, если повсюду в природе тебя окружают существа, известные тебе из опыта твоего собственного общества, то ты облегченно вздыхаешь, чувствуешь себя как дома среди жути, можешь психически обрабатывать свой безрассудный страх².

И хотя природа страха у Фрейда объясняется естественными причинами, трудно не понять, что это все тот же метафизический страх перед абсолютно чуждыми силами природы, а в конечном счете – перед Ничто.

Наконец, М. Хайдеггер во введении к статье «Что такое метафизика?» проводит подробный анализ Ничто в связи с метафизическим страхом. По его мнению, приблизиться к Ничто мы можем в состоянии «ужаса»³. «Ужас» у Хайдеггера не обусловлен внешними обстоятельствами. Это именно метафизический страх, о котором говорилось выше. И он

¹ Там же. С. 367.

² Сумерки богов. М., 1989. С. 105.

³ *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993. С. 20.

непосредственно связан с Ничто: «Ужасом приоткрывается Ничто»¹. При этом Ничто не означает отрицания сущего: «...ужас сопровождается как раз нашей абсолютной немощью по отношению к сущему в целом. <...> Ничто приоткрывается, собственно, вместе с сущим и в сущем как в своей полноте ускользающим»². Ничто отталкивает человека от сущего, обозначая таким образом и природу сущего. Только человек может ощутить Ничто: «Человеческое присутствие означает: выдвинутость в Ничто»³. Человек выдвинут за пределы сущего в целом, благодаря чему он осознает и сущее, и самого себя, а сущее осознает себя через человека.

Литература «хоррора», приближаясь к изображению метафизического страха, изображает нечто непредставимое, неизведанное, неведомое, предельно чуждое человеку, олицетворяющее собою подобие Ничто. Одним из ключевых произведений конца XIX – начала XX вв., заложившим основы изображения неведомого, можно назвать повесть Артура Мейчена «Великий бог Пан», где предпринята попытка описания абсолютного страха от столкновения с чем-то полностью чуждым человеку. Имя «Пан» употребляется здесь, видимо, в том значении, которое придавал ему Фрэнсис Бэкон – как олицетворение природы самой по себе. Однако, в отличие от оптимистического истолкования Бэкона, свойственного его эпохе, которая верила в возможность и необходимость полного господства человека над природой в результате ее научного изучения, Мейчен понимает природу в ее аутентичном состоянии как нечто предельно чуждое человеку, разум которого не способен вынести столкновения с этим чуждым (отметим некоторое сходство в понимании отношения человека к природе у Мэйчена и Фрейда). Орудием этого неведомого, чуждого становится женщина, мать которой в результате медицинского эксперимента увидела мир таким, каков он есть, вне наших представлений и иллюзий, в результате чего потеря-

¹ Там же. С. 21.

² Там же. С. 22.

³ Там же.

ла рассудок. Элен Воген, дочь этой женщины, каким-то неизведанным образом передает этот ужас другим людям, которые совершают самоубийства, не в силах вынести подобного знания. К этой повести обращаются и Говард Лавкрафт, и Стивен Кинг, создавая свои произведения о столкновении с неведомым, прорывающимся в наш мир – по сути, вариации на ту же тему.

Стивен Кинг – один из наиболее талантливых современных писателей, работающих в жанре «хоррора»; в его творчестве рассматриваемое понятие исследовано достаточно широко. Нас интересует тот аспект страха, описываемый Кингом, который, как уже указывалось, можно назвать страхом перед неведомым, более всего приближенным к метафизическому страху.

В новелле «Крауч Энд» (1980) из сборника «Ночные кошмары и фантастические видения» (перевод И. Почиталина) эффект страха создается при помощи своеобразного преобразования одного из районов Лондона в нечто необычное, кошмарное и абсолютно чуждое. Супружеская пара из Америки, разыскивающая дом коллеги мужа, куда они приглашены на дружеский ужин, сталкивается со странными надписями, необычным изуродованным котом, который неожиданно появляется в разных местах, а также не менее странными детьми зловещего вида, изрекающими непонятные фразы, предвещающие беду. В конечном счете, муж пропадает, видимо, похищенный каким-то монстром или проникнувший в мир монстров, а жена с трудом добирается до полицейского участка и рассказывает свою странную историю. Полицейские не особенно верят ей (в особенности один из них), но, в конце концов, именно этот полицейский исчезает, свернув за угол, где-то в «параллельном» Крауч Энде, месте обитания странных чудовищ.

Эффект страха достигается здесь сочетанием вполне привычного и в чем-то благостного пейзажа городского окраинного района и абсолютно чуждых ему элементов, немногочисленных поначалу, но умножающихся впоследствии. Вначале на стенах домов появляется странная надпись: «Шестьдесят человек исчезли под землей. Ужас. Тра-

гедия»¹. Это первое предвестие изменений. Затем внимание женщины привлекает изуродованный кот: «Половина его морды была содрана в какой-то давней драке. Вместо шерсти на ней виднелась изуродованная розоватая плоть, исполосованная шрамами, на месте глаза белела молочная катаракта»². Этот кот будет потом периодически появляться перед героиней в ее блужданиях по искаженному миру Крауч Энда. Затем появляются странные дети – девочка и мальчик с изуродованной рукой, напоминавшей клешню. Эти дети становятся предвестниками дальнейших страшных событий. Сначала они просто хихикают, затем произносят странные фразы. Первая из них – грубое пожелание убираться: «Хромай отсюда, Джо!», – странно звучащее в устах девочки лет пяти. Затем, после исчезновения мужа героини, дети произносят зловещие фразы о том, что идет женщина, которая потеряла мужа, потеряла надежду, нашла темный путь, нашла дорогу, которая ведет в воронку и т. п. Когда же героиня прямо спрашивает, куда подевался ее муж, девочка, злобно улыбаясь, ответила: «Он ушел вниз»³. Затем она заявляет с улыбкой, «полной порочной невинности»: «Он ведь не мог не пойти, правда? На нем был знак. И вы тоже пойдете»⁴.

Крауч Энд предстает в конечном счете местом, где «истончилась» граница между мирами, где в наш мир пробируются элементы абсолютно чуждые, из иных пространств с иными измерениями: «Небо над головой сделалось пурпурным»; «Звезды появились на небе, но это были чужие звезды...»⁵.

Улица начала двигаться, и сквозь нее прорвались из-под земли гигантские щупальца, на которых виднелись розовые присоски, похожие на лица страдающих людей, искаженные, как в мучительной агонии. Одно из них было по-

¹ Кинг С. Ночные кошмары и фантастические видения. М., 1994. С. 449.

² Там же. С. 450.

³ Там же. С. 451.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 460–461.

хоже на лицо мужа героини, которая впадает в ступор перед этим ужасным видением. Очнувшись от пережитого страха, она внезапно обнаруживает, что находится в привычном мире и отправляется в полицейский участок.

В разговоре полицейских упоминается, что на месте Крауч Энда когда-то находилось место жертвоприношений, совершавшихся друидами – намек на древнее происхождение чуждых сил, которым поклонялись (и приносили страшные жертвы) еще дохристианские жрецы.

В написанной много позднее новелле «Н.» (2008; перевод С. Лобанова)¹ из сборника «После заката» мотив прорыва метафизически ужасного из иного мира обрисован с меньшим количеством подробностей, однако с большим, на наш взгляд, приближением к ощущению именно метафизического страха перед проникновением ужасного, которое, скорее всего, будет означать крах всего мироздания, каким мы его знаем. Автор использует достаточно распространенную форму повествования – записки врача-психотерапевта, доктора Бонсана, описывающего навязчивое состояние его пациента, дополненные письмами и газетными сообщениями.

Место соприкосновения миров – круг из древних камней на так называемом поле Аккермана, через который в наш мир пытается пробраться нечто предельно чуждое и опасное. Случайно нашедший этот круг фотограф-любитель оказывается вовлеченным в эту историю и становится буквально одержимым идеей спасти мир. Поначалу кажется, что все эти события – следствие психического расстройства, но впоследствии расширяющийся ужас положения захватывает и врача-психотерапевта, и его сестру, которые заканчивают жизнь самоубийством (хотя, возможно, это происки враждебных людям сил из другого, враждебного мира).

¹ Название новеллы Кинга повторяет название одной из поздних повестей Артура Мейчена, посвященной той же теме. См.: Мейчен А. Странные дороги. Б. м.: оПУС М, 2013. С. 248–277. – Ред.

Так или иначе, восходящая к Лавкрафту и Мейчену проблема абсолютного ужаса решается Кингом при небольшом количестве выразительных средств, эффект от которых очень силен. Сам автор, не скрывающий, что новелла «Н.» написана под влиянием Мейчена, так обозначает главную ее тему: «реальность тонка и неуловима, а *настоящая* реальность за ней – бесконечная бездна, полная чудищ»¹.

Метафизический страх перед бытием, которое может, в конечном счете, оказаться, совсем не таким, каким мы привыкли его считать, описывается здесь посредством чуждых человеку образов, развивающих тему, поднятую в «Крауч Энде»: «Поднимая глаза в небо, я видел, что оно треснуло с востока на запад, и жуткий черный свет лился из трещины. И свет был *живой*. И голодный»². Главный герой стремится сдержать проникновение чуждых существ, грозящее гибелью миру, что становится для него, в конце концов, непосильным бременем, как и для его преемника. Прорыв чудовищ в наш мир приостанавливается зимой и возобновляется весной, потом прекращается поздней осенью, что, опять же, может быть связано с обострением психоза у больного. Существа из иных миров, опустошившие уже не одну вселенную, почти прорываются в наш мир, когда один из восьми охраняющих его камней практически исчезает:

Тьма вернулась в каменный круг. Камней, конечно, было только семь... <...> тьма ворочалась и клубилась, она глумилась над красотой спокойного весеннего утра, злобно ликуя хрупкости нашего мира³.

Восстановить прочность восьмого камня можно, посмотрев на него в фотообъектив. Психика героя при этом подвергается сильному давлению, его работа по предотвращению вторжения становится все тяжелее. В конце концов просто посмотреть в видоискатель фотоаппарата

¹ Кинг С. После заката. М., 2011. С. 410.

² Там же. С. 251.

³ Там же. С. 252.

становится недостаточно: герой должен подойти к кругу и тронуть каждый четный камень. Чтобы сделать это, нужно преодолеть ужас перед прорывающейся тьмой. И именно четные камни становятся сильнейшей защитой мира, когда к ним прикасается герой:

С каждой парой танцующая тьма таяла; я добрался до восьмого – тьма растворилась. Трава в центре круга пожелтела и пожухла, зато тьма исчезла!¹

Далее, как и в «Крауч Энде», где это место оказывается связано с поклонением друидов, герой соотносит поле Аккермана с другими местами – Стоунхенджем и подобными мегалитическими сооружениями. Однако в «Крауч Энде» жертвоприношения друидов не описываются как удерживающие чужеродных монстров: их роль не прояснена, но если судить по описанию жестокостей, с которыми они совершались (вырезание глаз и печени), это, скорее, были ритуалы поклонения прорывающимся в наш мир монстрам. Здесь же они называются своего рода календарями, отмечающими периоды повышенной и пониженной опасности, а если судить по поведению главного героя, эти места вовлекают людей в борьбу за целостность и сохранение мира.

Эта борьба серьезно воздействует на сознание героя: «Сознание мое раскололось, и как же от этого стало невыносимо тяжело»². И далее: «Док, мне не важно, правда все это или только мое воображение – для меня это тяжкий труд. А какой груз ответственности! Я так устал. Никто ведь не знает, что такое буквально нести весь мир на плечах»³. У героя возникает навязчивое стремление раскладывать определенным образом окружающие его предметы и следить, чтобы четные числа как можно чаще присутствовали в его окружении, поскольку именно они защищают мир. Нечетные числа воспринимаются им как проявления

¹ Там же. С. 254.

² Там же.

³ Там же. С. 255.

рвущегося в наш мир зла, уничтожившего уже множество других миров.

Существа из других миров и здесь изображаются Кингом предельно чуждыми и совершенно отвратительными. Сначала среди камней появляется чудище-детеныш, относительно безобидное по сравнению с другими, чья «плоская змеиная голова с розовыми глазками и чем-то, похожим на здоровенные длинные перья, торчащие из его рыла»¹, ухмыльнулась, открыв рот, в котором вместо зубов были головы, «живые человечьи головы»². Во время другого посещения мегалитического круга герой видит, как мир блекнет, выцветает в центре круга, затем наливается чернотой, в которой появляются глаза – «на сей раз желтые, с узкими черными зрачками. Кошачьи глаза. Или змеиные»³.

При описании потусторонних тварей Кинг использует не только зрительные образы. Видоизмененная воздействием чуждого присутствия трава пытается вырвать фотоаппарат из рук героя. Затем разносится непереносимая вонь и, наконец, раздается странный голос, называющий имя чудовища в сочетании с какими-то непонятными словами: «Ктхун, ктхун, дииянна, деянна». Затем опять появляется зрительный образ твари: «Живой и пульсирующий кожаный шлем – вот на что оно похоже больше всего»⁴. Наконец, в последнее посещение каменного круга герой видит только глаз чудища: «В какой-то момент я задремал, а когда проснулся, увидел прямо перед собой нечеловеческий глаз – жуткий, трехстворчатый, – и он смотрел на меня!»⁵

Описание страха, испытываемое героем, вполне соответствует определению, которое дал метафизическому страху Кьеркегор: одновременно с отвращением и ужасом герой испытывает непреодолимое притяжение каменного круга на поле Аккермана. Он приходит туда помимо своего желания. Ему хочется войти в этот круг и разорвать ткань

¹ Там же. С. 239.

² Там же.

³ Там же. С. 245.

⁴ Там же. С. 246.

⁵ Там же.

реальности (точнее, часть его рвется это сделать): «А когда она разорвется, меня схватит нечто... Нечто с той стороны... Только кто-то во мне жаждал этого»¹. Несомненно, здесь проявляется то, что Кьеркегор назвал «симпатической антипатией и антипатической симпатией».

По мере развития событий психика сначала пациента доктора Бонсана, который рассказал врачу о поле Аккермана, а затем, после смерти пациента, и самого доктора, все более расшатывается от непомерной нагрузки. В конечном счете, и сам доктор решается на самоубийство. Впрочем, события рассказа можно толковать и как постепенное помешательство сначала Н., а затем и самого доктора. Однако, исходя из знания творчества С. Кинга, можно с уверенностью сказать, что это лишь литературный прием, позволяющий автору описать заодно и навязчивые состояния психики. Главное же для него, как он сам пишет в примечаниях, показать страх того, что под знакомым нам обыденным миром прячется иной, неведомый, кошмарный, грозящий уничтожением всем людям, то есть, в конечном счете, сводящий бытие к ничто.

Заметим, что в обоих рассказах присутствуют явственные ассоциации с творчеством Г. Ф. Лавкрафта. Кроме явной схожести сюжетов, существуют и прямые отсылки к его творчеству: в «Крауч Энде» одна из вывесок гласит «Альхазред» (безумный араб, автор «Некрономикона» из произведений Лавкрафта); на стенах появляются надписи «Р'йэлэх», «Йогсогоч» и «Ниарлатхотэп», созвучные городу «Р'льеху», откуда придет Ктулху, Йог-Сототу и Ньярлатхотепу Лавкрафта. В рассказе «Н.» чудовище, пытающееся прорваться в наш мир, зовется «Ктхун», что явно ассоциируется с Ктулху. Более того, в рассказе Лавкрафта «Кошмар в Ред-Хуке» фигурирует и Ктхун как одно из мерзких божеств, которым поклоняются иммигранты, завезенные в Нью-Йорк главным героем.

Таким образом, лавкрафтовская тема проникновения в наш мир чуждых жестоких богов и иных чудовищ из дру-

¹ Там же. С. 244.

гих миров виртуозно развивается Кингом, приобретая современное звучание.

Не претендуя на полное освещение причин популярности литературы «хоррора» в современной культуре, осмелимся заметить, что, во-первых, выделение человека из животного мира и отчуждение его от природы создает постоянную онтологическую базу для страха неведомого, которое может скрываться за реальностью, знакомой и обыденной. Однако в разные периоды человеческой истории этот страх может усиливаться или уменьшаться. Поэтому, во-вторых, стремительное развитие современного мира, обилие информации, сопровождающееся определенной утратой доверия к науке, и, как следствие, утрата ощущения прочности, стабильности существования человека способствует популярности «хоррора». Более того, сама наука и связанные с ней философские направления, в частности, трансгуманизм (или постгуманизм) широко рекламируют будущее человека как фактическое сращивание с машиной и создание новой цивилизации андроидов, в которой будет полностью изменена человеческая природа. Однако изменение телесности как формы не может не повлечь за собой изменения духовности как содержания. В этом случае «хоррор» может быть истолкован как олицетворение опасностей техногенной цивилизации, способной не только уничтожить человечество при помощи оружия или в результате спровоцированной ее развитием катастрофы, но и поставить под вопрос существование человека как телесно-духовного существа.

Стивен Кинг является одним из наиболее талантливых и гуманистически настроенных авторов в этом жанре. Он предупреждает нас об опасностях, поджидающих человечество, в яркой эмоциональной форме, причем его симпатии всегда на стороне тех, кто осмеливается защищать мир и человека.

А. С. Абдуллаева (Самарканд, Узбекистан)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР В РОМАНЕ СТИВЕНА КИНГА «ОНО»

Говоря об эстетике хоррора, нельзя обойти вниманием творчество одного из известнейших жанровых авторов – Стивена Кинга. Среди основных тем романов писателя – исследование природы зла, как необходимой составляющей жизненного процесса. В романе «Оно» заглавный образ напрямую связан с данной темой.

Зло в романе носит тотальный характер, подчиняя себе пространство и время. Сама история появления Оно на земле откуда-то сверху, из космоса мистифицируется автором, поскольку тот ужас, который Оно несет, находится вне пределов человеческого сознания. Это «безумная тьма, которая возможна только на краю Вселенной»¹. Зло погружается глубоко под землю, и именно над этим местом спустя долгое время возникает город Дерри, в котором количество убийств превосходит все мыслимые границы. Большинство обитателей, однако, предпочитают не замечать страшной закономерности, когда каждые 27–28 лет в городе начинается череда ужасных убийств малышей и подростков. И в этом тоже чувствуется сила Оно, подчиняющего себе сознание практически всех жителей Дерри. Происходящее тем более страшно, что носит немотивированный и неизбирательный характер. Оно одинаково жестоко и к маленькому доброму Джорджу, и к Белчу Хатгинсу – начинающему бандиту.

Автор придает документальную убедительность повествованию, используя названия настоящих городов, улиц, а также названия книг и кинофильмов, часто замечая, что герой романа поступил так же, как некий известный киногерой или персонаж какой-либо книги. Тем самым создается иллюзия реальности происходящего, его неоспоримой возможности и социальной детерминированности, по-

¹ Здесь и далее цитируется по: http://loveread.ws/read_book.php?id=1635&p=1

скольку, по сути, всё происходящее в романе, вполне логично и обусловлено, в том числе, психологически. Странно ли, что Генри Бауэрс в итоге окажется в сумасшедшем доме, что Эдди женится на девушке – точной копии своей матери, что ненаказанное зло в Дерри множится и становится ещё более жестоким?

Текст романа выстроен как «сцепление» нарративов, и это позволяет показать своеобразие всех появлений монстра в жизни того или иного героя. Оно в романе внеиндивидуально, бесформенно, неуловимо и всякий раз, мимикрируя, субъективируется в сознании различных героев, персонифицирует самые потаенные страхи семерых подростков. Оно предстает то мумией, то огромным глазом, то отвратительной птицей. Одним из его воплощений становится фигура клоуна, демонстрирующая многозначную сущность образа, переводя традиционное игровое начало в плоскость демонических перевоплощений.

Клоун Пеннивайз (что в переводе означает «мелочный») появляется в романе неожиданно, из канализационных труб, представляя «нижний» мир, мир зла, всякий раз предваряя свое «антрэ» зловонием. Вообще, одористическое, звуковое и колористическое «сопровождение» клоуна максимально негативно. Кинг намеренно подчеркивает его предельную физиологическую мерзость, вытаскивая на свет Божий все самые отвратительные подробности неживой плоти, детально живописуя их, заставляя читателя испытывать, говоря образно, 3D-эффект от написанной картины-портрета. Сама же картина дана глазами ребенка, это активизирует читательское восприятие, порождая ту атмосферу страха и ужаса, преодоление которой и является, собственно, задачей произведения. «Власть, подобная власти Оно, тайлась в изменении формы». Герои «Клуба неудачников», однако, не столь беззащитны перед Оно, отчасти в силу возраста и связанного с этим особого отношения к миру, отчасти потому, что каждый из них достиг своего «порога страдания», а значит и сострадания к чужому несчастью.

Бесконечные метаморфозы образа Оно, его бесполоя сущность делают его принципиально непознаваемым, а значит, и непредсказуемым. Лишь в самом конце пути выясняется женская природа монстра, позаботившегося о

продолжении рода. Уничтожая яйца «Вечности, Пожирательницы миров», Билл и Ричи полностью уничтожают монстра, тем самым утверждая конечность Зла.

Возраст главных персонажей определяет их «пограничное» (между детством и взрослой жизнью) состояние. Стекланный проход между взрослым и детским отделением городской библиотеки словно символизирует этап жизни ребят, которым, чтобы повзрослеть, необходимо убить Оно, прежде всего, в себе. Неслучайно Оно, демонстрирующее поначалу лишь свою зримую часть, по ходу романа вступает с диалог с героями, как змей-искуситель, то провоцируя, то шантажируя их.

Обряд инициации, совершающейся в логове Оно, не только закрепляет духовное единство героев, но и приобщает их к глубинной тайне интимных переживаний, недоступной монстру. Сексуальная сфера, как и всё в романе, предстаёт в двояком освещении. Тот ужас, с которым отец Беверли относится к своей дочери, ничем не отличается от действий Оно. Недаром Бев, повзрослев, выходит замуж за такого же тирана, как и отец. Но в то же время любовные отношения Бев и Билла спасают, в итоге, их обоих.

Пространственно-временным отношениям в романе чужда линейность.

Две даты – время предпоследнего и последнего пробуждения Оно – 1958–1985 гг. – определяют циклический характер сюжетного строя произведения. Все возвращается на новом витке спирали, как возвращаются заблудшие души так и не повзрослевших подростков в родной город, чтобы, наконец, завершить когда-то начатое дело – уничтожение Оно.

Решение довести битву до конца принадлежит Майку – библиотекаря и историку. Он выполняет миссию хранителя памяти города, его прошлого. Книжки, фотографии – немые свидетели жизни города, в котором никогда не происходило ничего хорошего. Кинг словно создаёт целую сагу о Дерри, начиная от момента фантастического зарождения и заканчивая разрушительным наводнением, уничтожившим практически половину города, воспроизводит все происшествия, когда-то имевшие место в Дерри, его подробную географию, истории жителей.

Сам город имеет двойственную природу, являясь общим домом героев и одновременно пристанищем монстра, как щупальцами завладевшего Дерри, ставшего подземным хозяином города. Это его обитель, и неслучайно в момент смерти Оно город начинает буквально захлёбываться водой и исчезать целыми кварталами. Все герои, кроме Майка, уехали из Дерри детьми, и запечатлелись в памяти в определённом возрасте. Никто из них так и не обзаведётся детьми, словно остановившись на пороге определённого возраста. Возвратившись в родные места, герои испытывают ровно те же чувства, что и ранее – ужас и неуверенность в себе.

Оно в романе воплощает в себе, как об этом принято традиционно говорить, потаенные страхи детей, их бессознательный выбор между «Я» и «Оно». Мир предстает враждебным, в том числе и мир взрослых, родителей, которые не видят и не чувствуют ужаса происходящего. Недаром строятся запруды, оборудуется подземный штаб – это всё попытки отгородиться, защититься от окружающей действительности. Заглянуть ей прямо в глаза – всё равно, что в бездну, ведь и она в ответ посмотрит. Именно глаза нечисти – первое, что видит каждый из семерых. Майк же буквально смотрит в колодец и натывается на взгляд страшной птицы-оборотня. Герои не могут сделать ему ничего плохого, если не верят в него. Лишь повернув глаза «зрачками внутрь», увидев и поняв собственное «нутро», как о том говорит Ричи, они смогли преодолеть Оно в самих себе, убить собственный страх. В этом смысле поиски оборотня в коллекторе, в потайных переходах, лабиринтах представляют собой своеобразное блуждание в глубинах собственного бессознательного, попытку преодолеть собственные комплексы и, наконец, повзрослеть.

Главное же, что спасает героев от ужаса – их единение. Обряд Чуди, клятва на крови, породнившая их, лишь подтвердили и закрепили тот наказ, который когда-то им дал полицейский, мистер Нелл: «Вместе, обязательно все вместе».

Лейла Шенер (*Ескишехир, Турция*)

РАЗВЕНЧАНИЕ СТРАХА В РАССКАЗЕ «В ОЖИДАНИИ СТРАХА» ОГУЗА АТАЯ

Страх – один из основных феноменов человеческого существования. Поэтому он является важной темой научных исследований и источником вдохновения для всех видов искусства, в том числе и литературы.

Тема страха не является традиционной, как для турецкой литературы целиком, так и для литературы республиканского и современного периода. Огуз Атай (1934–1977) – один из немногих писателей, уделяющих большое внимание феномену страха.

Выдающийся турецкий писатель Огуз Атай родился в Инеболу, маленьком городке на берегу Черного моря. Он сын юриста, впоследствии депутата Народно-республиканской партии, и школьной учительницы. В 1957 г. Атай закончил Стамбульский технический университет. С 1960 г. стал преподавателем, а с 1975 – доцентом в Стамбульской инженерно-архитектурной академии. Скончался он 13 декабря 1977 г. от опухоли мозга, на 43-м году жизни в Стамбуле.

Настоящий успех не пришел к писателю при жизни. Несмотря на то, что его первый роман «Проигравшие» еще в рукописи получил премию Турецкого радио и телевидения, издатели не рискнули опубликовать этот новаторский роман. В своих романах «Проигравшие» (*Tutunamayanlar*, 1972), «Опасные игры» (*Tehlikeli Oyunlar*, 1973), в незавершенном «Наука действовать» (*Eylembilim*, 1998), как и в книге рассказов «В ожидании страха» (*Korkuyu Beklerken*, 1975) и в пьесе «Живущие игрой» (*Oyunlarla Yaşayanlar*, 1985), писатель показывает отчужденных, абстрагировавшихся от общества, замкнутых в себе, одиноких людей.

Книга «В ожидании страха», в состав которой входят восемь рассказов, была впервые опубликована в 1975 г. Это единственный сборник рассказов писателя. Главные герои рассказов – представители турецкой интеллигенции (преимущественно мужчины), живущие наедине со своими эк-

зистенциальными проблемами; люди, проигравшие в жизни. Сборник был переведен в 2010 г. на французский (*En guettant la peur*), а в 2012 году – на немецкий (*Warten auf die Angst*) языки.

Страх в его разнообразных формах и проявлениях имеет большое значение для Атая. Среди интересных рассказов писателя, таких как «Мужчина в белом манто» (*Beyaz Mantolu Adam*), «Письмо» (*Mektup*), «Ни да, ни нет» (*Ne evet, ne hayır*), или «Письмо отцу» (*Babama Mektup*) важное место занимает рассказ «В ожидании страха» (*Korkuyu Beklerken*), который и дал заглавие книге. Исключительная загадочность этого рассказа, а также творческий подход выдающегося писателя к исследованию глубин страха заслуживают особого внимания.

Герой рассказа «В ожидании страха» живет один в особняке на выезде из города. Еще в самом начале он определяет свое состояние, как «страх»: «Вчера вечером, когда возвращался домой, собаки залаяли на меня. <...> Я испугался, мне стало страшно». Но в следующих предложениях это состояние нейтрализуется: «Я подозревал, что есть напряженность между нами. Но она длилась долго, и я уже привык». Решив это, герой продолжает размышлять: «Если тебе страшно, почему живешь настолько далеко от города? <...> Собаки испортили мое настроение, но я сейчас приду в себя. Нашел: чем больше боюсь быть одиноким, тем больше усиливается мое одиночество... <...> Я улыбнулся. Не всё еще потерял».

Чего же герой не потерял? В ходе рассказа мы видим, что самое любимое его занятие – это размышлять, рассуждать, делать логические выводы; точнее, размышлять, рассуждать о страхе, о страхе вообще и о своих конкретных страхах. Он не потерял всё, потому что еще не потерял надежду на какой-то большой, какой-то истинный страх, который дал бы ему повод и возможность думать о своем страхе и жить без страха. Такого страха он ожидал и едва ли не дождался.

Герой по всякому случаю говорит, что ему «страшно»; но в ходе рассказа оказывается, что он вовсе не избегает ситуаций, в которых ему неминуемо будет страшно. Кроме

того, он тщательно анализирует свои страхи и логично приходит к определенным выводам об отношении к ним. Таким путем он развенчает свои страхи.

В тот самый вечер, когда вернулся с работы (он мелкий предприниматель), он дома «внезапно увидел конверт». Он не пишет писем никому, и ему никто не пишет. «Я испугался; мне стало страшно», – говорит он в очередной раз и снова начинает рассуждать; однако на этот раз у него есть настоящий повод, дающий возможность обсудить с самим собой (другая форма обсуждения ему неизвестна) состояние, в котором он находится, или, скорее, хочет находиться.

«Сладкая дрожь покрыла мое тело», – продолжает он анализировать свое состояние. Герой не сразу прочитал таинственное письмо. Вошел в салон, включил свет, причем автор уточняет: «весь свет», потом опустился в кресло-качалку и медленно закурил сигарету. Автор подчеркивает, что он не захотел «потратить» этот момент, решив вкушать всю его сладость, как будто он что-то празднует.

Все его попытки расшифровать письмо, написанное на незнакомом языке, оказываются неудачными, и он решает показать письмо другу, профессору классических языков в университете. Оказывается, что письмо отправлено тайной сектой, которая запрещает получателю выходить из дома после того, как письмо окажется в его руках.

На следующий день герой рассказа чувствует себя «несколько странным». Даже улыбается кондуктору автобуса. «Я отличаюсь от кондуктора. <...> Это преимущество письма». Ведь кондуктору не послали письмо на незнакомом языке, которое запрещает ему выходить из дома; кондуктору не страшно. Герой рассказа отличается от кондуктора своим страхом. Отнимите у него страх, и он будет одним из кондукторов или пассажиров какого-то автобуса и больше ничем не будет отличаться от других людей. Он боится жить без страха, потому что страх – это его преимущество перед остальными людьми, у которых, если и есть страхи, то они обыкновенные, такие, к которым он привык, как, например, страх перед собаками или боязнь воров.

Герой рассказа вполне осознает, что именно ему послали это исключительно страшное и таинственное письмо. Через некоторое время он запирается в доме, как ему и поручено; читает книги, изучает латинский и английский языки, дистанционно заканчивает университет. Мечтает о том, как закончит магистратуру и аспирантуру (конечно, тоже дистанционно); потом о том, как получит звание доцента и профессора: «Боже мой! Как много у меня работы! Хорошо, что получил это письмо».

По вечерам герой слушает скрипичный концерт в садике дома и пьет чай. Может быть, впервые он мечтает о чем-то; может быть, впервые он счастлив. Читатель верит, что если бы у него было еще немного времени (он постоянно жалуется на его нехватку), он закончил бы и аспирантуру, стал бы доцентом, а может быть, даже профессором.

В тот день, когда у него не осталось еды, из маркета приезжает мальчик на мотоцикле. Наблюдая за уходящим мальчиком, он думает: «Существо, называемое человек, – очень проворное, ловкое существо <...>». Так писатель и его герой развенчивают страх голода.

В тот день, когда у героя не осталось денег, к нему в дверь постучались банковские служащие, пришедшие сообщить ему о том, что он выиграл крупную сумму: «Надо было радоваться <...> Попытался улыбнуться, но смог только исказить лицо». Таким образом, развенчан страх остаться без материального обеспечения жизни.

Тем временем в непосредственной близости от дома героя началась стройка. В течение короткого времени рабочие разрушили старое здание и откопали большую яму, чтобы заложить фундамент дома. Однако вскоре строительство было приостановлено из-за отсутствия лицензии.

Все это время герой рассказа тщательно разыскивает секту, чтобы узнать о ней подробности. «Наконец нашел; да, я нашел тайную секту или убор-метенгу. <...> Это была очень страшная секта, <...>. Потому что они отказывалась применять способы мышления и логику, к которым мы привыкли». Анализируя действия секты, герой отмечает: «Наказания для преступления ума были легче, а к преступ-

лениям глупости она относилась враждебно. Никто, кроме меня не мог бы быть лучшей жертвой».

Герой решает вызвать врача, чтобы его отправили в сумасшедший дом. «Мне уже нечего было делать дома». Но доктор сказал, что его состояние не настолько плохое. Так развенчан страх сумасшествия.

«Я имел деньги, имел пищу, имел книгу, дом, все имел; но не имел то, что хотел...», – говорит он и в итоге решается на самоубийство. «Никто не придет, чтобы спасти меня. Мертвое тело мое будет сидеть в кресле на протяжении дней, – подумал я и заткнул нос». Этим развенчан страх смерти.

И тогда он решает поджечь дом: достает газеты и начинает расстилать их на полу. В одной из газет герой читает, что члены тайной секты «Убор-метенга» арестованы. «Я был разочарован. Тайная секта тоже не оправдала моих ожиданий. <...> Огорченный, бродил по улицам. “Не надо было выходить из дома”, – говорил я себе. Надо было вести себя, как будто вообще не видел известие в газете. Время, проведенное мной в ожидании страха, все-таки имело значение. Значит, они увидели у меня какое-то особое качество и поэтому выбрали именно меня. А сейчас все потерял».

Подумав это, герой выезжает из дома, ночует в отеле, потом снова приходит домой. Но дома уже нет. Он разрушен из-за оползней при раскопке фундамента.

Неслучайно герой рассказа теряет свой дом именно тогда, когда узнает, что это такое «Убор-метенга». Начиная отыскивать секту, он пошел по следам большого, истинного страха и когда, наконец, добрался до того, что так страстно и долго искал, у него разрушился дом. Он не дождался того, чего так долго ждал: истинного страха, в который он вложил бы все свои силы, весь физический и интеллектуальный потенциал своей жизни.

Ожидание истинного страха дает ему силы, усиливает веру в себя. Ему нужно верить, что он отличается от других людей; поэтому он и живет далеко от них, вдали от города и одиноко. Он и работает наедине с собой; автор не уточняет, чем конкретно занимается герой, поскольку в его профессиональной деятельности важно лишь то, что для

этого ему не нужен другой человек. Одиночество, точнее возможность быть наедине с собой делает его более устойчивым к жизни. То же самое и с чувством, с состоянием ожидания страха. Неслучайно, когда он понял, что ему не дожидаться истинного страха, то есть когда он увидел в газете известие об аресте членов секты и понял, что нечего больше ждать, он потерял и дом. «Хотя бы взяли дорогие вещи», – сказал молодой полицейский. «Нет ничего дорогого уже, – сказал я. – Все потеряло свою ценность».

Чем сейчас он будет отличаться от кондуктора, или от своего дяди, например? Ему казалось, что уже ничем; поэтому он попытался уподобить себя другим людям, быть как все. На это указывает решение жениться. Однако попытки в этом направлении длились недолго, и он очень скоро отказался от них.

В конце рассказа герой уже точно знает, что ему не дожидаться истинного страха и решает вселять страх, ведь это тоже отличало бы его от других людей. Он начинает посылать людям угрожающие письма, подписанные именем тайной секты «Убор-метенга». Но оказывается, что людям не страшно, они не запираются в доме и продолжают свою повседневную жизнь. Тогда герой идет в полицейский участок и доносит на себя; признается, что писал письма с угрозами. Ему уже ничего другого не оставалось. Он хочет письменно засвидетельствовать свое отличие от других. «Я не боюсь никого», – констатирует он. В последних предложениях рассказа он диктует полицейскому письмо тайной секты:

Morde ratesden, Esur tinda serg! Teslarom portog tis ugor anleter, fer to tagan ugotahenc metoy-doscent zist. Norgunk!
UBOR-METENGA

На этом рассказ заканчивается.

«Когда читал его книги, я встречался не с людьми, которые работают, любят, страдают, а с мышлением о работе, о страданиях, о любви...», – так отзывается о книгах Атая Орхан Памук. Перефразируя Памука, мы можем сказать, что когда читаем «В ожидании страха» Огуза Атая, мы чи-

таем не о человеке, которому страшно, а о человеке, который думает о страхе.

В турецкой научной литературе герой рассказа определяется, в основном, как «боящийся всего», который «после того как получил письмо тайной секты, запирается в доме, <...> от нечего делать читает книги, изучает английский язык...»¹, а «в конце рассказа заключает мир с самим собой», и это «признак возвращения к нормальной жизни»².

По нашему мнению, в этом рассказе писатель предлагает новый подход к пониманию страха; этот подход раскрывает нам и новые возможности анализа рассказа. Герой рассказа путем мышления разрушает все свои страхи. У него нет ничего другого кроме них, чтобы утвердить своё положение в жизни. Анализируя, он развенчивает их, и «всё теряет свою ценность». Его самый большой страх – это страх жить без страха. А истинный страх так и не приходит. Остается только одно: ему самому вселять страх. Но и это ему не удается.

¹ *Yıldız Ecevit*. Ben Buradayım. İletişim, İstanbul, 2007. S. 483–488.

² *Fatih Sakallı*. Tutunamayanların Hikâyeleri «Korkuyu Beklerken» // Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. Vol. 6/1. Winter 2011. S. 1664.



**HORROR
В КИНЕМАТОГРАФЕ**

С. В. Денисенко (Санкт-Петербург)

«ПИКОВАЯ ДАМА» В КИНЕМАТОГРАФЕ

«Ужасом, рассказанным светским тоном» называла А. А. Ахматова (если верить воспоминаниям ее современников) повесть Пушкина «Пиковая дама». В свое время и П.И. Чайковский, работая над одноименной оперой, писал: «...кажется, что „Пиковая дама“ выйдет очень интересная опера. Немножко слишком страшная, так что на меня самого иногда находит страх»¹.

В моей статье я буду ориентироваться на *сверхтекст*² «Пиковой дамы», существующей в культурном сознании, где аккумулируются и текст пушкинской повести, и текст оперы Чайковского, и «страшилки» и «гадания на Пиковую Даму» из детского фольклора.

Из многочисленных *hoggo*-тем, связанных с «Пиковой дамой», остановимся на одной из наиболее репрезентативных — на сцене встречи центрального персонажа (Германа / Германна) с призраком графини, то есть на «сверхъестественном» происшествии, которое трактуется по-разному у авторов сверхтекста «Пиковой дамы».

Возможность различных трактовок данного эпизода, как известно, заключена в самой повести. Пушкин, ориентируясь на традицию страшных романтических повествований и вместе с тем отталкиваясь от нее, не дает определенного ответа на вопрос, что же произошло на самом деле: Германн «против обыкновения своего, пил очень много, в надежде заглушить внутреннее волнение» (с. 247)³. Вслед за тем, опять же в духе романтической повести, у Пушкина дается весьма реалистичное описание встречи героя с при-

¹ Из письма к Н. И. Чайковскому от 22 февраля 1889 г. Курсив мой. Цит. по: *Домбаев Г.* Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах. М., 1958.

² О сверхтексте см.: *Денисенко С. В.* Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб., 2010. С. 61–70.

³ Здесь и далее текст повести цит. по: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: [В 17 т.]. М.; Л., 1937–1959. Т. 8, с указанием страницы в тексте.

зраком: «отпирали дверь», «кто-то ходил, тихо шаркая туфлями», «дверь отворилась» и т. д. У читателя должно было остаться ощущение «двойственности»: на самом ли деле являлся Германну призрак графини или это был его пьяный бред? Но это ощущение нивелировалось лаконичной фразой повествователя: «Германн возвратился в свою комнату, засветил свечку и записал свое видение» (с. 248).

Коротко скажу, как интересующая нас «страшная» сцена интерпретировалась на театре в XIX в. В пьесе А. А. Шаховского «Хризомания, или страсть к деньгам» (1836) «страшилка» объяснялась в водевильном ключе: Чурин (пушкинский Сурин) переделался «бабушкой-покойницей», нацепив специально сделанную для этого маску, чтобы «одурачить умника Ирмуса» (пушкинского Германна), — «и хорошо прославился: я рядился, хлопотал, напугал, заманил на игру, разорил, свел с ума и уморил в сумасшедшем доме»¹. В комической опере Ф. Галеви по либретто Э. Скриба «La Dame de Pique» (1850), весьма отдаленно напоминающей пушкинский сюжет, речи о явлении призрака вообще не шло. В пьесе Д. И. Лобанова «Пиковая дама» (1875; она ставилась и под названием «Картежник») Герман выпивает красного вина и «падает в изнеможении. Музыка. За сценой удар в „тамтам“. Кулиса за сценой раскрывается»². Появляется призрак графини. Возможно, сцена была по-театральному страшной, в традициях того времени. Однако отметим, что на разработку саспенса в тексте нет даже намека.

Только с появлением на сцене оперы Чайковского (1890) зрителю становится воистину страшно... Известно, что на одном из первых представлений оперы «у Фигнера <исполнителя партии Германа. — С. Д.> после сцены в казармах случилась истерика»³.

Вот как описывается в авторских ремарках в либретто (М., 1890) «сцена в казармах» (действ. 3, карт. 5, сц. 1): «Лунный свет то озаряет комнату, то исчезает. Вой ветра».

¹ Цит. по: Денисенко С. В. Указ. соч. С. 256.

² Там же. С. 264.

³ Записки главного режиссера русской оперы Г. П. Кондратьева // Чайковский и театр: Статьи и материалы. Л.; М., 1940. С. 290.

Герман читает письмо от Лизы, затем вспоминает похороны графини. «Слышится отдаленное погребальное пение», Герман продолжает вспоминать. «Пение явственнее». На словах «прочь, страшное виденье...» — «Стук в окно. Порывом ветра оно открывается, и виден белый призрак, выглядывающий из него. Свеча тухнет. Герман испуганно оглядывается; в другом окне опять виден тот же призрак». Со словами «Шаги... да, шаги... вот отворяют дверь... Нет! Я не выдержу!» Герман «бежит по направлению к двери, но там его останавливает призрак графини. Герман отступает в ужасе»¹.

Как мы видим, у Чайковского (в отличие от лаконичного повествования Пушкина, где действие развивается стремительно и нет времени для поэтапной психологической разработки ощущений персонажа²) тщательно (даже, как мы *теперь* можем сказать, в современных традициях жанра «horror») «прописан» саспенс, идет нагнетание предчувствия ужасного.

Кинематограф XX в. откровенно ориентировался на интерпретацию Чайковского этой пушкинской сцены.

Первым воплощением на экране «Пиковой дамы» стала одноименная немая кинодрама П. Чардынина (1910)³. Германа играл П. Бирюков, графиню — А. Пожарская. Собственно, это была экранизация оперы Чайковского; актеры играли в костюмах XVIII в. В отличие от оперного героя, Герман здесь представлен отъявленным злодеем, охваченным только жадной обогаченности. Появление призрака графини он воспринимает без испуга и едва ли не с

¹ Либретто цит. по: *Денисенко С. В.* Указ. соч. С. 508–509.

² Ср.: «...луна озаряла его комнату. <...> В это время кто-то с улицы взглянул к нему в окошко, — и тотчас отошел. Германн не обратил на то внимания. Через минуту услышал он, что отпирали дверь в передней комнате. Германн думал, что денщик его, пьяный по своему обыкновению, возвращался с ночной прогулки. Но он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями. Дверь отворилась, вошла женщина в белом платье. Германн принял ее за свою старую кормилицу <...>. Но белая женщина, скользнув, очутилась вдруг перед ним, — и Германн узнал графиню!» (С. 247).

³ Подробнее см.: *Пушкинский кинословарь.* М., 1999. С. 18.

восторгом: ведь ему теперь становится известна тайна трех карт (они эффектно появляются на стене после указующего жеста призрака). На зрителя же призрак графини в этой сцене производит ужасающее впечатление: властная сгорбленная старуха одета в подвенечный наряд, ее движения и жесты по-старчески замедленны, в отличие от экспрессивных телодвижений Германа.

Еще одна «немая фильма» — «Пиковая дама» Я. Протазанова (1916)¹ с И. Мозжухиным (Герман) и Е. Шебуевой (Графиня) в главных ролях. Несмотря на то, что фильм был экранизацией пушкинской повести, демонстрировался он под музыку Чайковского. Это кинематографическая «демоническая драма» того времени с кинематографическим «демоническим героем» того времени. Сцена явления призрака психологически более тщательно разработана, чем у Чардынина. Старуха в белых погребальных одеждах медленно передвигается к лежащему Герману; он замечает ее только тогда, когда она приближается к нему почти вплотную. Герман вздрагивает, старуха, иронично (так нам кажется) улыбаясь, наклоняется к нему и шепчет на ухо тайну трех карт. Герман в глубокой задумчивости остается полуживым; старуха медленно удаляется, оборачивается и исчезает. В этой сцене (едва ли не единственный раз в экранизациях) Герман входит в тактильный контакт с призраком — и это придает сцене подобие реалистичности, даже «домашности». Тем не менее Герман остается замкнутым в себе, отстраненным. Поэтому для зрителя уже здесь начинает звучать трагическая нота будущего финала фильма, где безумному герою материализуются страшные видения трех карт.

В единственной известной нам зарубежной экранизации «Пиковой дамы» — «The Queen Of Spades» (Великобритания, 1949; режиссер Торолд Дикинсон; Герман (Германн) — Антон Уолбрук) — сцена явления призрака решена по хичкоковски, в лучших традициях жанра «триллер»: камера направлена только на центрального персонажа, графини мы не видим вообще. Приближающиеся (вместе с камерой) шаркающие (как у Пушкина) шаги доводят Германна

¹ Там же. С. 30–31.

до смятения, от страха он буквально вжимается в стенку. И тут зритель по его мимике понимает, что перед ним призрак. Мы вместе с героем слышим заветную тайну. На лице Германна (оно дано крупным планом) отражается целая свюита чувств: это и испуг, и интерес, и недоумение, и, наконец, проблеск радости... Поскольку призрак так и не появляется в кадре, эта сцена вызывает как раз нужную «пушкинскую» рефлексю: на самом ли деле являлся герою призрак графини, был ли это просто пьяный бред героя?

Фильм-опера¹ «Пиковая дама» (1960)² снят режиссером Р. Тихомировым в традициях этого ставшего модным в те годы кинематографического жанра. Некоторые оперные сцены шли с купюрами; играли драматические актеры, а партии исполняли оперные певцы (Герман — О. Стриженов, пел З. Анджапаридзе; партию графини пела С. Преображенская). Интересующий нас эпизод режиссерски решен в том же ключе, что и в фильме Дикинсона. Однако здесь под сводами казармы появляется огромная размытая тень призрака. Следует отметить, что вообще для советских постановщиков оперы на сцене данный эпизод был «идеологически» сложным: требовалось как-то смягчить мистический элемент, изначально существовавший в оперном тексте. А у призрака была еще и, пусть и небольшая, но партия! Эпизод является сюжетообразующим, и просто выкинуть его невозможно (впрочем, такие — неудачные — попытки были в 1940-х гг.!). Вот и появлялся призрак то тенью, то неясной фигурой в глубине сцены, — иногда эти решения представляются удачными.

В 1982 г. на экраны выходит телевизионный фильм «Пиковая дама» (режиссер И. Масленников; Германн — В. Проскурин, графиня — Е. Гоголева, текст от автора читает А. Демидова). «Актриса-рассказчик присутствует в кадре

¹ В статье я не рассматриваю многочисленные музыкальные театральные постановки «Пиковой дамы», снятые на пленку, а только «фильм-оперу» и «фильм-балет», относящиеся к кинематографическим жанрам. О сценических постановках «Пиковой дамы», см., например: *Денисенко С. В.* Трансформация текста «Пиковой дамы» // *Русская литература.* 1999. № 2. С. 205–214.

² *Пушкинский кинословарь.* С. 49–50.

рядом с персонажами, не замечаемая ими. Она вскрывает – иногда иронически, иногда сочувственно – подтекст их слов и поступков, или, наоборот, не договаривает о тайных помыслах героев. Ощущение мистического и inferнального смягчено, чему способствует музыка Бортнянского»¹. В сцене явления призрака «психологизм» равномерно и последовательно распределен оператором и режиссером между Германном и рассказчиком: крупный план; в их глазах отражается целый спектр чувств, как и в английском фильме. Однако в отличие от режиссуры Дикинсона, в отдельных кадрах крупным планом перед зрителем является и лицо призрака. Сыгранный Е. Гоголевой в лучших традициях реалистической театральной школы образ мертвой старухи вселяет ужас и в зрителя. Камера не показывает Германа и графиню вместе, и этот кинематографический прием еще раз передает пушкинское отношение к inferнальному событию («то ли было, то ли нет»).

Фильм-балет «Три карты»² (1983; по одноименному балету К. Молчанова); режиссер В. Бунин; Германн — М. Лавровский, графиня — Н. Тимофеева, текст от автора читает И. Смоктуновский) интерпретирует пушкинскую повесть только в аспекте карточной игры и жажды наживы (линия Лизаветы Ивановны исключена из этого сюжета). Призрак графини является здесь герою не в образе старухи, а в условно-символическом виде фарфоровой барочной статуэтки (молодой графини, ее исполняет та же Н. Тимофеева) под аккомпанемент стилизованных колокольчиков из музыкальной шкатулки. Барышня условными балетными жестами передает окаменевшему герою тайну трех карт и изящно пропадает под тот же перезвон. Тут же появляются три карты (туз — мужская партия, тройка и семерка — женские), и вместе с ожившим от счастья героем они исполняют экстатичный танец под синкопированную музыку. Разумеется, никакого «ужаса» в этой сцене, как и во всем фильме-балете, нет.

Картина «Эти... три верные карты...» (1988, режиссер А. Орлов; Германн — А. Феклистов, графиня — С. Станюта)

¹ Там же. С. 59.

² Там же. С. 59–60.

«отличается мрачноватым колоритом и тяготением к натурализму»¹. К мягкому и рефлексирующему, изрядно выпившему герою, очень переживающему смерть старой графини (он показан крупным планом в поту и в слезах), является призрак. Сначала мы видим шаркающие ноги в домашних шлепанцах, потом смутное отражение в зеркале, и, наконец, уже явственное лицо старухи. Вся сцена проходит в зыбком мерцании свечей (по воле режиссера перенесенных сюда из сцены похорон). Старуха произносит свои слова задушевым тоном, словно жалея Германна... На мой взгляд, данный эпизод не производит на зрителя ничего, кроме тоски — чем, впрочем, отличается весь фильм.

Сцена явления призрака во всех кинематографических версиях является не только наиболее эффектной и притягательной (единственная мистическая сцена в реалистическом тексте), не только ключевой для дальнейшего движения сюжета (герой узнает тайну трех карт и отправляется на игру), но и драматически кульминационной: происходит окончательный сдвиг в сознании героя, а зритель после «ужаса» может испытать катарсис. Вместе с тем именно в этой сцене режиссерам представлялась яркая возможность верно и убедительно обозначить те доминирующие черты главного героя, которые были важны в данной интерпретации всего пушкинского сюжета. Эта сложная задача — помимо того, чтобы просто напугать зрителя. А зритель напуган почти во всех случаях. Иногда — по-пушкински, иногда — по-чайковски, иногда — по-хичкоковски...

¹ Там же. С. 63–64.

С. Н. Еланская (Тверь)

**СВОЕОБРАЗИЕ «УЖАСНОГО»
И СПОСОБЫ ЕГО РЕПРЕЗЕНТАЦИИ
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ**

Не бойся страхов ночных,
но бойся стрелы, пущенной днем...
(Из к/ф «Десять негрятя»)

Включение «хоррора» в культурологическую проблематику представляется невозможным в отрыве от общественно-политической ситуации. Поэтому его необходимо рассматривать в контексте общего кинопроцесса, определившись лишь с адекватными способами интерпретации изображения «кошмара» в кинематографе. Своеобразие «ужасного» в отечественном кино можно определить при использовании релевантных методологий, сформулированных главным образом в теории жанров, а также в семиотических теориях и положениях социологии знания.

Современные культурологи и киноведы признают разнообразие жанра, названного «фильмом ужасов», приобретающего, как представляется, всё большую условность. Как и в других жанровых фильмах, здесь по-разному осуществляется рефлексия текущих ситуаций и воплощаются разные системы взаимоотношений, нередко получающие мистическую интерпретацию. К. Э. Разлогов в качестве главного характерного свойства этого жанра называет обращение к сверхъестественным, фантастическим мотивам. При этом используются два типа источников страха. С одной стороны, угроза приходит извне – в виде вампиров, оборотней, зомби, внеземных существ. С другой стороны, – и этот источник для нас более примечателен – «страхи порождаются бессознательными импульсами, персонифицированными порой в тех же самых фантастических персонажах, иногда обретающих вполне реальный облик; чело-

век больше всего боится самого себя, тех влечений, которые не может контролировать»¹.

Мировой кинематограф знает немало примеров актуализации жанра ужасов таким образом, когда зло окружающего мира оказывается в фильме значительно большим, нежели жажда крови, хотя эта жажда ведет к ужасным последствиям². Подобный метафизический взгляд и стал, на наш взгляд, адекватным принципом создания *кошмара* в художественном пространстве отечественного кинематографа.

В центре нашего внимания – достаточно краткий период времени: это 2-я половина 1980-х – начало 1990-х гг., то есть позднее советское и раннее постсоветское кино. «Эстетика кошмара», по всей видимости, в нашей стране актуализируется в переломную эпоху, в условиях трансформирующегося общества, когда запрашиваются конкретные образцы массовой культуры. Объяснения этому можно обнаружить и в распространении в современной, как российской, так и западной культуре, того явления, которое Д.Р. Хапаева именует «готической эстетикой». По ее словам, «кошмар, просочившийся в жизнь из-под пера выдающихся писателей, превратился в культурную форму и культурную норму, в допинг, в массовую потребность, без которой немислим сегодня никакой популярный культурный продукт или проект»³. Кинематограф, как одно из важнейших медиа-средств, активно реагирует на меняющуюся ситуацию. Совершенно справедливо подмечено Е. Н. Шапинской укоренившееся в сознании современного человека олицетворение массовой культуры с медиакультурой, формирующей его культуру повседневности, моду и жизненные стили⁴.

¹ Разлогов К. Э. Мировое кино. История искусства экрана. М., 2011. С. 130–131.

² Там же. С. 131.

³ Хапаева Д. Р. Кошмар: литература и жизнь. М., 2010. С. 262–263.

⁴ Шапинская Е. Н. Телевидение в контексте современной культуры // Массовая культура и массовое искусство: «За» и «против». М., 2003. С. 398.

Кроме того, сложились и социокультурные предпосылки, связанные с потрясением самих ценностных устоев. Постсоветское общество характеризуется Д. Р. Хапаевой как «поле», где сложились особые условия для проращивания зерен «готической эстетики» «готической моралью». В постсоветской России в основе социальных практик лежит «нередуцируемый опыт зоны, который непроработанное прошлое превратило в матрицу социальной ткани»¹. Не случайно поэтому, что погружение в жанровое пространство «ужаса» в отечественном культурном контексте достаточно своеобразно.

Советский кинематограф жанра «ужаса» практически не знал – слишком явно он был выражен в реальности. Страх, ужас был одним из ключевых скрытых идеологических механизмов, способов конструирования социальной реальности, а в некоторых случаях являлся тождественным самому обществу тотального контроля. Отголосок «фильма ужасов» (близкого к фильму «нуар» в советском понимании) обнаруживается в нагнетании ситуации заговора в ряде советских фильмов («Аэроград» Довженко, «Комсомольск» Герасимова, «Партийный билет» Пырьева, «Мужество» Калатозова, «Ночь в сентябре» Б. Барнета, «Великий гражданин» Ф. Эрмлера. Форсирование в последнем из названных фильмов шпионской тематики приводило к тому, что зритель начинал подозревать в заговоре всех действующих на экране коммунистов)². В ситуации, когда подлинные не-люди, упыри, маньяки присутствовали во власти, «охота на ведьм» выражалась в поиске врагов, затаившихся вокруг.

Сам же «хоррор» однозначно расценивался как жанр низкий³, пошлый, буржуазный и т. п. Улавливая особенности жанра и даже выстраивая его типологию, при его обличении советские ученые-обществоведы не жалели выразительной риторики. Так А. В. Кукаркин в качестве свиде-

¹ Хапаева Д. Р. Указ. соч. С. 279.

² См. подробнее: Багдасарян В. Э. Образ врага в исторических кинолентах 1930–1940-х гг. // История страны: История кино. М., 2004. С. 115–147.

³ См.: Фрейлих С. И. О причинах предубеждения против низких жанров // Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов. 4-е изд. М., 2007. С. 116–117.

тельства идейного кризиса буржуазного массового искусства приводит многочисленные попытки возрождения псевдоромантического «черного» фильма, питающегося различными учениями спекулятивной, упаднической, безысходно мрачной философии (прежде всего фрейдизма)¹. Заведомо такие фильмы «реакционного направления» объявлялись *не нашими*, так как они не соответствовали «настроениям народных масс», их «частичный успех объяснялся почти исключительно скандальной новизной», а главное – в них «нет никакого идеала, для героев отсутствует какой-либо выход из замкнутого порочного круга преступлений, жестокостей, психических и физиологических извращений»³. Единственным «советским фильмом ужасов» считался действительно страшный «Вий», экранизация Гоголя; но и это уже современная интерпретация. Таким образом, предпосылки появления на отечественном экране «хоррора» были весьма сложны и противоречивы, а пути его к зрителю – извилисты.

Сознательно не рассматриваются в этой работе позднесоветские и ранние постсоветские «фильмы ужасов» 1990-х гг., начиная с таких, как, «культовый» эстетский «Господин оформитель» (1988), «Жажда страсти» (1991). Время их появления также соотносится с отмеченным Д. Р. Хапаевой расцветом «готической эстетики», приходящимся на 1990-е гг. Именно тогда, по ее мнению, совпавшие кризис восприятия исторического времени и кризис главных парадигм гуманитарного знания как две важные тенденции современной культуры вызвали общий кризис научной рациональности⁴. Часть подобных эстетических установок позднее отразилась в так называемой «чернухе». Апофеозом «апокалипсиса сегодня» стали картины Алексея Балабанова. Здесь кошмар репрезентируется как нормальность, подразумевающая саму социальную реальность, что вполне отвечает важной особенности «готической эстетики», выделенной Д. Р. Хапаевой – поглощение кошмаром про-

¹ Кукаркин А. В. Буржуазная массовая культура: Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес. 2-е изд., дораб и доп. М., 1985. С. 303.

³ Там же. С. 310–311.

⁴ Хапаева Д. Р. Указ. соч. С. 277.

странства текста в зрелищных искусствах, «постулирование кошмара в качестве главной и единственной сути повествования и массовая имитация, в рамках художественного произведения, кошмара как психологического состояния читателя»¹. Придавая несомненное своеобразие отечественной «эстетике кошмара», эти фильмы, заслуживая упоминания, требуют специального анализа. Автор же руководствовалась при выборе фильмов иными соображениями социологического порядка, а именно – фактором *популярности*. Помимо результатов опросов, опубликованных на киносайтах, сыграли роль и личные пристрастия, что вполне отвечает постулатам социологии знания².

При обращении к творчеству таких режиссеров, как Станислав Говорухин, Эльдар Рязанов, Николай Лебедев, представляется возможным выделить два направления репрезентации «ужасного» в отечественном кино указанного периода.

Первое – собственно классика жанра, представленная детективом, снятым по роману А. Кристи «Десять негрятят» (1987), и первым постсоветским триллером «про маньяка» «Змеиный источник» (1997). Второе – апокалиптический кошмар разлагающегося общества с рушащейся системой ценностей. Линия развития «хоррора» обусловлена ситуацией, когда сама реальность конструирует «ужас», их взаимное проникновение. В этом отношении показательны «Дорогая Елена Сергеевна» (1988) и «Небеса обетованные» (1991) Э. Рязанова. Эти фильмы приобрели достаточно большую известность, а два последних имели широкий общественный резонанс.

Каждая из перечисленных картин по-своему раскрывает тему замкнутого пространства, репрезентируя «хоррор». «Десять негрятят» – не просто детектив, экранизация произведения А. Кристи. С. Говорухин мастерски сконструировал ситуацию «последнего героя», подобную «шпионским» картинам 1930–1940-х гг., когда «убийца находится среди нас». Визуальный прием погружения острова в туман ступ-

¹ Там же. С. 263.

² См.: Бергер П.-А., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. М., 1995. С. 31.

щает атмосферу ужаса, доводящий зрителя до кошмара: следующий – он/она. Такая атмосфера в свое время была названа «хичкоковской», все ее проявления обнаруживаются в фильме: «изменчивые блики света, тревожные тени, фигуры людей, растворяющиеся в тумане – все это создавало мир неустойчивый, зыбкий, таинственный. В этом мире была какая-то особая смесь реальности и фантазмагории, нечто идущее и от сна, и от яви, и от сказки»¹. Особая роль отведена музыке (композитор Н. Корндорф), по мысли М. Л. Жежеленко, «самому могущественному и всегда спасительному для героев и мира уровню действительности»². В. Куренной также тонко подмечает эту особенность жанра, которому музыка придает значительную долю эмоциональной выразительности: «...если вам страшно смотреть триллер, попробуйте выключить или приглушить звук – эмоциональное напряжение сразу спадет»³.

Эти же приемы были успешно применены в «Змеином источнике». В первом постсоветском «фильме ужасов» в том смысле, который придавал этому жанру А. Хичкок, прародитель всех триллеров, поклонник Хичкока режиссер Н. Лебедев пошел еще дальше. Убежать из сковывающей атмосферы ужаса (музыка М. Смирнова ее акцентирует) вроде бы можно, но мир кошмара – затхлый маленький городок с дикими нравами – не выпускает. В провинциальном городишке, средоточие культурной жизни и главная достопримечательность которого – фонтан «Змеиный источник» (примечательно название фильма, вспоминая вышеуказанный второй источник страха, по К. Э. Разлогову), жизнь как будто остановилась. Кроме латиноамериканских сериалов по телевизору и скудного гардероба («лихие 90-е») героини, красавицы Дины, в триллере практически полностью отсутствуют приметы времени. Помимо сугубо отечественной специфики – законсервированность глубинки – здесь можно усмотреть и более серьезные признаки кризиса темпоральности: на смену объективному, линейному

¹ Жежеленко М. Л., Рогинский Б. А. Мир Альфреда Хичкока. М., 2006. С. 18–19.

² Там же. С. 188.

³ Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализе. М., 2009. С. 18.

времени, имевшему мало общего с темпоральностью кошмара, приходит ранее латентное, маргинализированное, время собственное, обладающее с ним гораздо большим сходством. Новое восприятие времени послужило благоприятным условием для успешного внедрения кошмара в культуру¹.

Д. Р. Хапаева называет один из наиболее часто повторяющихся сюжетов в кошмаре – преследование, бегство или погоню, «попытку ускользнуть, скрыться, спастись от рокового неминуемого ужаса, от которого, по правилам всякого кошмара, нет и не может быть спасения»². Один из самых страшных фрагментов, когда скрытое до этого в тумане оно (зритель вместе с жертвой до конца не знает, мужчина или женщина – преступник) преследует Дину ночью в запертой школе. Здесь при едва улавливаемой скрытой иронии (отечественный триллер без этого не должен обойтись) явно просматриваются аллюзии на «Психо» А. Хичкока.

Любопытно, что в советские времена запрещалось само упоминание имени «короля ужаса» как образчика и символа «антисоветчины»³. Выделенному в числе самых профессиональных «черных» фильмов «Психо» «повезло» больше других фильмов Хичкока: здесь «задача отравления умов и развращения душ зрителей разрешалась с большим постановочным мастерством, а иногда и драматургически более тонко, умно, незаметно». Одна из его «нашумевших психопатологических картин “Психо”, явственно отмеченная родимыми пятнами иррационального неонатурализма», показывает, как «под внешним обликом обыденного мира таятся неодолимые темные силы, заложенные в патологии человеческого сознания». Итак, «черные фильмы» – это «как бы конденсированный сгусток активно-нигилистического псевдоромантизма, синтезированного часто с иррационалистическим неонатурализмом»⁴. Надо отдать должное советским исследователям, уже тогда (на свой страх и риск) предложившим метод осознания «хоррора», не подозревая

¹ Хапаева Д. Р. Указ. соч. С. 289.

² Там же. С. 99–100.

³ Жежеленко М. А. Указ. соч. С. 116.

⁴ Кукаркин А. В. Указ. соч. С. 312–313.

и в страшном сне, что и у нас будут снимать подобные фильмы.

Приведем мнение одной впечатлительной зрительницы с популярного сайта kino-teatr.ru (сохранена авторская пунктуация).

Анастасия 2002: Однажды в детстве я наткнулась (если можно так сказать) на этот фильм: на эпизод, в котором у девушки в гробу рот раскрывается. На фильм был поставлен жирный крест на долгие годы ибо сказать, что я испугалась – ничего не сказать!) Точно также кстати в свое время был «запрещен к просмотру» фильм 10 негрят (я попала на сцену «воскрешения» судьи – я умею удачно выбирать моменты))

Но пару лет назад все же посмотрела фильм и не пожалела.
<...>

PS. 10 негрят я тоже уже давно люблю всем сердцем. Так того и гляди и «Вий» когда-нибудь смогу смотреть¹.

При соблюдении всей реалистичности изображения (в отличие от, например, «Прогулки по эшафоту») с точки зрения нагнетания напряжения – «саспенса» – этот детектив является непревзойденным образцом жанра.

Иного рода «ужас» в картинах Э. Рязанова. Некоторые юные зрители (фильмы были предложены к просмотру студентам) даже отказывались признавать в них авторство любимого комедиографа. Представляется, что в «Дорогой Елене Сергеевне» и «Небесах обетованных» ярко отразился процесс распада морального консенсуса, закрепленного непроработанным прошлым. Это и повлекло становление в постсоветском обществе «готической» морали, распространение которой могли бы сдерживать скомпрометированные уже нормы и ценности и особенностью которой являлась полная симметрия добра и зла, их конечная неразличимость и ситуативность. В условиях анонии (как называли бы это состояние социума социологи) вкусы сильнейших полностью определяют суть запретов и степень дозволенного². Именно познав вкус готической морали, руководствуясь ее иррациональными соображениями, «законами» вседозво-

¹ [www.kino-teatr.ru /kino/movie/ros/2511/forum/#21114167](http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/2511/forum/#21114167).

² *Ханаева Д. Р.* Указ. соч. С. 278–279.

ленности, просочились в квартиру учительницы под предлогом ее дня рождения ученики-монстры. Тайный умысел же содержал преступное намерение всеми правдами-неправдами выпросить – выбить ключ от сейфа, где хранились судьбоносные выпускные контрольные по математике.

Елена Сергеевна интерпретировала ночное происшествие с ней как «кошмар», справедливо вспомнив фильмы ужасов: «Я думала, что такое бывает только в кошмарных фильмах!» Заметим, что в пьесе Людмилы Разумовской (кстати сказать, в позднезастойное время запрещенной к постановке в театре), по которой поставлена картина, речь идет именно о «фильмах ужасов». Источником кошмара в фильме является разрыв между высокопарными словами и жизнью, «речью и бытием, означающим и означаемым»¹. «Дорогая Елена Сергеевна» задумывалась режиссером как рассказ о крахе поколения, к которому принадлежит учительница. По словам Э. Рязанова, «страшная ночь в квартире Елены Сергеевны раскрывает ей глаза на бессмысленность ее работы и жизни. Ибо педагогический результат оказался кошмарной противоположностью ее желанием и намерениям. Эта ночь обнажает полное жизненное и профессиональное фиаско учительницы»². Более того, по мысли Чжоу Сянлу, сама речь Елены Сергеевны, став отчужденным призраком, летающим над реалиями, явилась стимулом кошмара³.

Милые ученики устроили в прямом смысле парад монстров, вставив ужасающие «вампирские» челюсти. Ассоциации с фильмами ужасов обнаруживаются по ходу нарастания «саспенса»; ведь для Елены Сергеевны они, в том числе, являются олицетворением вражеского, потребительского, гнилого буржуазного, выступающего оппозицией ее ценностям «шестидесятников». Ее убеждения вполне созвучны риторике советских обличителей масскульта:

¹ Чжоу Сянлу. Механизм кошмара: как мы воспринимаем «Дорогую Елену Сергеевну» // Настоящее как сюжет: Материалы международ. науч. конф. Тверь, 2013. С. 133.

² Рязанов Э. А. Грустное лицо комедии, или Наконец подведенные итоги. М., 2010. С. 458.

³ Чжоу Сянлу. Указ. соч. С. 134.

«“Черная серия” служит нигилистическому отрицанию всяких нравственных начал, активному утверждению конченостности, пробуждению атактичных инстинктов и импульсов». Здесь «зло оказывается вездесуще, поскольку истинными чудовищами являются сами люди»¹. «Вы же НЕ-люди!» – стыдит своих мучителей блистательно сыгранная М. Неёловой стойкая учительница. Ученички же являют собой предсказанный ими конец света. «...В общем, вырождение и вымирание людей... Ученые знают об этом, но нам не говорят, чтоб паники не было!.. В общем, скоро вся земля превратится в одну вонючую свалку...», – в пьяном угаре произносит мальчик Витя. По словам режиссера, «фильм ставит безжалостный диагноз болезни нашего общества»² (практически по К. Мангейму).

Логично, что из замкнутого пространства квартиры учительницы Рязанов переносит «ужас» в более широкое, казалось бы, но также замкнутое пространство помойки, явившееся, по сути, аллегорией агонии страны («Это не свалка, это город-герой “Закат коммунизма”!»). «Небеса обетованные» не отвечают хрестоматийным признакам «фильма ужасов», но эта картина – метафорическое обобщение «советского кошмара» («Воздух отравлен, земля заражена, вода сгнила...»). Пользуясь понятием У. Эко, представляется возможным отнести «последний советский фильм» к «открытому» кинотексту³, то есть способному порождать различные способы интерпретации кинотексту, в котором можно найти все, что вложили в него последующие эпохи⁴. В свою очередь, этот метод позволяет интерпретировать его и как «советский фильм ужасов» (определение, данное студентами).

Здесь «хоррор» растворен в самой обыденности, воплощенный обычными поступками жестоких людей, нарастая по ходу фильма, на репрезентацию которого работает пре-

¹ Кукаркин А. В. Указ. соч. С. 314–315.

² Рязанов Э. А. Указ. соч. С. 459.

³ См. подробнее: Еланская С. Н. К вопросу о типологии отечественных кинотекстов (семиотический анализ). // Вестник ТвГУ. Серия «Философия». Вып. 2. Тверь, 2007. С. 76.

⁴ Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. СПб.; М., 2007. С. 11–12.

восходный актерский ансамбль. Виртуозно выписаны эпизодические персонажи – обитатели свалки со своими биографиями («Это любовь к красивой жизни довела тебя до такого состояния!»), внешне напоминающие ведьм и вурдалаков. Обыденно-кошмарна история «Кати Ивановой», выгнанной и побитой сыновьями, моральными уродами, но воспитанными ею же – она плачет в кошмаре осознания. Чудовищны проявления национализма (Степан и Соломон). Показателен и прием, используемый режиссером, напрямую отсылающий к «фильму ужасов»: кровь-сгущенка стекает с клыков «невинной» Жанночки (Н. Щукина), и яблоко хрустит на зубах, как косточки. Бесстыжая Жанна – вампирша по сути, так как ее циничные меркантильно-зловещие намерения очевидны с самого начала. Ужасен Дом-пансионат «строгого режима» с обильно бранящейся надсмотрщицей-«эсэсовкой». Наконец, войска, брошенные на разгон и истребление собственного народа... Благодаря всем вышеперечисленным свойствам и элементам «хоррора», в данной картине в наибольшей степени наглядно можно проследить весь кошмар разрушения системы, крушения мира в «его минуты роковые» в целом и распада «жизненного мира» отдельного человека.

Сейчас этот фильм снова звучит по-особому, впрочем, он мало понятен молодому поколению. «Открытое» произведение и подразумевает его «различное восприятие аудитории в зависимости от позиционирования зрителя с точки зрения его гендерной, социальной, этнической (Добавим – *возрастной*. – С. Е.) и т. д. принадлежности»¹. Оставляя за кадром гражданский пафос, «насмотренные» студенты как раз и видят в «Небесах обетованных» «советский фильм ужасов»: помойка, населенная монстрообразными нищими, подобные сказочным чудовищам-трансформерам танки, сатанинский хохот Президента и летящий паровоз-призрак со странными пассажирами – то ли живыми, то ли умершими-тенями. То есть юные понимают «Небеса обетованные» в точном соответствии с готической эстетикой и моралью.

¹ Шапинская Е. Н. Указ. соч. С. 421.

Таким образом, по способу конструирования «хоррора» эти киноленты Рязанова тесно взаимосвязаны (интересно, что даже актеры Н. Щукина и Ф. Дунаевский «выросли» из одного фильма в другой). Можно представить гипотетически, что если Елена Сергеевна пережила бы ту страшную ночь, то возможный вариант ее будущего – оказаться на этой «вонючей свалке». Одна из героинь «Небес», пламенная коммунистка Аглая (С. Немоляева), выступающая «натошак за идею всеобщего равенства», обнаруживает в себе некоторые признаки педагогического прошлого. Ее трескучие лозунги созвучны слегка проржавевшим постулатам Елены Сергеевны. Аглаю возможно представить как обобщенный образ таких учительниц, обманывающих и обманувшихся, поздно вопрошающих: «Почему войска, почему танки?» Это болезненная реакция на *непроработанное прошлое* (Д. Р. Хапаева) – «Нет, это призрак вашего коммунизма!» «Мы – ваши дети, кровные дети! И такими Вы нас породили!» – обличают ученики принципиальную математичку. Примечательно, на наш взгляд, что в трех фильмах героини – учительницы. В «10 негритятах» Вера Клейстон – гувернантка. Дина из «Змеиноного источника» – практикантка педагогического вуза. Елена Сергеевна – учительница математики. Осмелюсь предположить, в качестве гипотезы, что такие кинематографические образы несут в себе отголоски английского готического романа, героинями которых нередко являлись гувернантки (начиная с классической «Джен Эйр»). Могут быть и иные интерпретации, например, что само замкнутое пространство школы провоцирует, конструирует кошмар.

Возвращаясь к аналогиям с Хичкоком, стоит заметить, что подобный механизм «морального одичания» людей в *закрытом* пространстве режиссер представил в «Спасательной шлюпке» (по сценарию Джона Стейнбека). Пассажиры «спасательной лодки» оказались в некоем искусственно созданном уединении, своего рода «резервации». «Именно в таких условиях выходит наружу истинная сущность людей, прорываются подавленные инстинкты, темная чувственность, прирожденные пороки и, главное, жес-

токость, изначально присущая человеку»¹. Эти условия в полной мере кошмарно реализовываются во всех рассматриваемых фильмах.

Таким образом, способы репрезентации «хоррора» в отечественном кино можно сопоставить с предложенным исследователем творчества Хичкока Б. А. Рогинским серьезным различием ужасного и страшного. «От страшного лезут под одеяло (как это делает героиня Л. Максаковой в «10 негрिताх». – С. Е.), от ужасного кричат, или, наоборот не могут вымолвить слова. Страхное – всегда вне нас (поэтому можно спрятаться), ужасное, как ни крути, – внутри». У Хичкока так же, как и в рассматриваемых лентах, есть и то, и другое. Согласимся с Б. Рогинским, что «ужасное важнее, да и понять про него что-то сложнее»². В античности страх преодолевался смехом, ужас – катарсисом. Поэтому и несет спасительный паровоз, подобно «спасательной шапке», своих верных воинов в «Небеса обетованные»...

¹ Жежеленко М. Л., Рогинский Б. А. Указ. соч. С. 55.

² Там же. С. 253.

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ВЫТЕСНЕННЫХ КУЛЬТУРНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В ФИЛЬМАХ УЖАСОВ С ДЕЙСТВИЕМ В ПРОСТРАНСТВЕ СНА

Объектом нашего рассмотрения станут сюжеты, фабулы, отношения в категории фильмов ужасов, действие которых происходит в пространстве сновидения. В них возникает онейроидное пространство – пространство сна, живущее по своим законам, но законам не субъективным, а объективным, хоть и не привычным формальной реальности. Означающее здесь перестает быть «протезом», превращаясь в объект реального. Сон в этих фильмах не является игрой, иллюзией, он становится новой реальностью – реальностью господства означающих. Соотношение реальности с пространством сна в выбранной категории фильмов интересно рассмотреть именно в ракурсе связи изменений массовой культуры с проникновением в нее психоаналитического дискурса, в рамках которого означающее существует в пространстве реального.

Реальное в интересующих нас фильмах можно подразделить на реальное нулевого порядка (реальность зрителей в зале) и реальное героев фильмов (хотя для зрителя оно, конечно, находится в регистре воображаемого) в противовес тому, что происходит с ними во сне. События сна подчиняются законам формирования сновидения: в них можно видеть и механизмы сгущения, и смещения, и остатки дневных впечатлений героев фильма. Такие сны, по сути, реальны, но проходит время, прежде чем герои действительно понимают это. А главное – почти невозможно убедить окружающих в реальности этих сновидений, даже когда доказательства очевидны (труднее всего убедить психиатров и психологов, о чем будет сказано отдельно). По классу же «несбывшегося» в культурных представлениях проходят фантазии и сны. Но все же мы видим сверхпопулярные фильмы, прочно вошедшие в современную массовую культуру, в которых сны занимают место, равнозначное реальному пространству действия, но существуют по

своим собственным неизвестным, иррациональным, но принципиально познаваемым законам.

Это меняет суть анализа символики, так как мир воображаемого, мир сна, перестает быть отрезком, знак теперь соотносится не только с означаемым, но и с означающим. Образы сновидений теперь можно не только описать, но и продемонстрировать другим людям – причем не картинкой, а действующим значимым объектом, в случае с фильмами ужасов – крайне опасным и пугающим. Это делает принципиально невозможным анализ в рамках традиционных подходов психологии поведения (в дискурсе нормы/патологии или вне его), поскольку образы онейроидного пространства – не просто отражение реальности, они и есть единственно данная на момент столкновения реальность героя. Однако психоаналитическая трактовка остается возможной. Происходящее в виртуальной реальности, так же как в субъективной реальности современного человека, подчиняется не законам привычной реальности, а, с одной стороны, принципам всемогущего фантазирования, с другой же – своим собственным законам, предполагающим возможность диалога (а значит, и необходимость подчиняться чему-то неподконтрольному, находящемуся вовне и, следовательно, в поле действия принципа реальности).

Фильмы ужасов, в которых встречается действие во сне, мы подразделяем на три категории, в зависимости от того семиотического наполнения, которым обладает онейроидное пространство в сюжете и фабуле. Первая категория – это фильмы, в которых герой во сне или предвидит что-то, или видит картины прошлого (например, «Из ада», 2001). Часто при этом режиссеры и сценаристы обращаются к феномену *déjà vu*, указывая на вытесненное, в том числе на сам страх сна, как на нечто, что может нести разрушительную информацию. Но в этом случае пространство сна, в сущности, не работает. Вторая категория – фильмы, в которых действие объясняется пространством сна исключительно ради возможности увеличения числа спецэффектов, для введения которых не нашлось других убедительных обстоятельств («Печальная баллада для трубы», 2010; «Мешок с костями», 2011). В этих фильмах, по сути, нет действия в пространстве сна, сон может пригодиться героям для озарения, что-то прояснить в сюжете, но действо-

вать там невозможно – иными словами, нет пространства сна как такового. Эти две категории нас мало интересуют, сон в этих фильмах – лишь вспомогательный прием.

Третья категория, которая, собственно, и представляет для нас интерес, – фильмы, где пространство сна является отдельным, особенным местом, существующим по своим особым законам, сложно, но прочно связанным с реальностью обыденной.

Фильмов третьей категории обнаруживается не так уж и много. Самый популярный из них – «Кошмар на улице Вязов» (1984), породивший несколько продолжений. Нам не удалось найти фильмы с аналогичным сюжетом, снятые ранее, но, даже если такие фильмы и были сняты, сегодня они недостаточно популярны и находятся вне рамок нашей темы. Пространство сна в «Кошмаре на улице Вязов» плотно и неразрывно соединено с реальностью, произошедшее во сне, каким бы страшным и сюрреалистичным оно ни было, отражается в реальности. Единственный способ, которым его герои могут избежать неприятностей, – не спать. Во многом по такому же принципу устроена сонная реальность фильма «Звонок» (2002). Основная особенность онейроидного монстра – Самары Морган, отличающая ее от Фредди Крюгера, заключается в том, что «она никогда не спит», поэтому бороться с ней возможно только на ее территории. Здесь, впрочем, сюжет «Звонка» уже совпадает с сюжетом «Кошмара на улице Вязов»: в обоих фильмах необходимо добровольно войти на территорию сна, на территорию монстра, чтобы одержать победу.

Фильм «Клетка» (2000) изначально построен на приеме добровольного входа психиатра в пространство сна его пациентов (больных шизофрений, самой непонятной из существующих болезней, одним из свойств которой является принципиальная *непонятность* извне, со стороны врача), судя по всему, находящихся в состоянии кататонического ступора.

В фильме «Астрал» (2011) с астралом ассоциируется пространство сна, что и дало название фильму. В «Бумажном доме» (1988) основное действие происходит в реальности сна (сна болезненного, в какой-то момент переходящего в кому), но реальность последнего связана с повседневной

реальностью через рисунки главной героини – девочки-подростка.

Отдельного рассмотрения заслуживает фильм «Сайлент Хилл» (2006), снятый по сюжету компьютерной игры. В игре все происходящее хотя и сюрреалистично, но реально. В фильме же есть точное объяснение происходящего и прямое указание на то, что это сонная реальность. Фильм «Приют» (2007) демонстрирует нам онейроидную реальность не в полной мере. Скорее можно говорить об уходе в болезнь, о галлюцинации, но устроенной по принципу рассматриваемой нами онейроидной реальности. В этой галлюцинации для решения проблемы необходимо следовать определенным правилам галлюцинаторного мира. Сходная ситуация возникает в фильмах «Призрак дома на холме» (1999) и «Треугольник» (2009).

К этой категории может быть также причислен фильм «Темнота наступает» (2003). Действие в нем происходит не в онейроидном пространстве, однако монстр принадлежит сфере сна и темноты.

По нашему мнению, именно в представлении о пространстве кошмара отражаются определенные страхи, характерные для культуры западного общества эпохи массового потребления 1980–2010-х годов. Именно в этих фильмах можно наглядно увидеть последствия проникновения психоаналитических, психологических и психиатрических знаний (в том числе в искаженном виде) в общекультурный дискурс. Для рассмотрения отбирались фильмы, которые являются продуктами массовой культуры, так как, с одной стороны, они в большей степени отражают общекультурные тенденции, а с другой, сами во многом влияют на дальнейшее развитие последних. Разумеется, любой фильм – до некоторой степени проекция личности режиссера, а также сценариста, актеров и иных значимых в кинопроизводстве людей. Но мы оставляем эти подробности за скобками – в первую очередь потому, что речь идет о коммерческом популярном кино, применительно к которому можно сказать, что успешные режиссеры, несомненно, являются и «детекторами» культурных тенденций.

В символическом содержании фильмов, действие которых происходит в пространстве сна, мы обнаружили скрытое содержание, различимое в повторяющихся сюжетных

ходах и устойчивых символах. Согласно нашему анализу, это содержание касается в первую очередь соотношения мужского и женского в аспекте «фалличности». Во всех этих фильмах пространство сна остается территорией женщин, реальный мир – территорией мужчин. Причем от 1980-х к 2010-м годам возрастают возможности диалога, взаимопонимания между разнополыми героями фильмов, а соответственно, и связь реальности с пространством сна. Возможно, существенное вытеснение подлинно женского из культуры как раз и привело к тому, что женским была признана сфера сна, онейроидная реальность, сфера скрытого и глубинного. Так же можно рассматривать трансформацию означаемого образа женщины в контексте теории символического обмена Бодрийяра. Если следовать логике философа, символ женщины в современных фильмах, как любое желаемое, является симулякром, не столько говорящим о смене ролей, сколько, наоборот, девальвирующим эмансипацию как свершившуюся реальность и превращающимся в знак, существующий лишь в гиперреальности.

Интересно, что во всех рассмотренных нами фильмах присутствует символика воды. Чаще это неоднозначная, гибельная стихия, причем как океан, так и наполненная водой ванна. Погружение в воду, извлечение из вод можно рассматривать и как символ рождения (разумеется, мы не говорим о том, что это обязательно связано, однако это вполне возможная ассоциация в рассматриваемом нами культурном контексте). Символ погружения в воду рассматривал в свете теории травмы рождения, например, Отто Ранк. Такая интерпретация вполне соответствует и пониманию страха, спроецированному в фильмах, – женщина вынуждена терять и искать свою фаллическую составляющую, но в итоге она должна пройти – и провести ребенка – через погружение в воды, что может символизировать одновременно и собственное возвращение к травме рождения, и проведение через нее того, кого женщина призвана защищать. Добавим, что в рассматриваемых нами сюжетах вода амбивалентна, она и символ рождения, и символ смерти. Это явственно видно в истории отношений с водой монстра онейроидного пространства в фильме «Клетка»: 1) отец «крестил» его в реке, чуть не утопил, уни-

зил перед всеми, после чего еще и избил за неподобающее поведение во время ритуала (показанный обряд выглядит сектантским и жестоким, но, возможно, это сделано специально – что не значит осознанно), с целью предупредить протест христианской общественности, – так как погружение с головой в воду, причем вследствие принуждения со стороны кого-то, наделенного некой несоразмерной властью, не может не ассоциироваться с утоплением; 2) позже будущий «монстр», будучи ребенком, топит найденную им птицу, чтобы ее не убил гораздо более жестоким образом его отец; 3) повзрослев, он становится серийным убийцей и убивает девушек, медленно топя их; 4) он впадает в «кому» (показано нечто, похожее скорее на специфическое состояние кататонического ступора), находясь в ванной при приближении опасности: полицейских, которые пришли за ним (мы опять видим жестоких мужчин, наделенных властью), причем подчеркивается, что пребывание в воде этому способствует; 5) в онейроидном пространстве «светлая сторона» монстра просит убить его тем же способом: утопить, чтобы до него не могла добраться его «темная сторона»; это последнее погружение оказывается удачным и желанным, и именно его совершает женщина.

Таким образом, мы видим, что в фабуле, характерной для рассматриваемых нами фильмов, чревато гибелью вхождение мужчин не только в сферу сна, но и в сферу воды. Это можно интерпретировать как страх проникновения мужского, как страх пенетрации, но представляется более продуктивным увидеть здесь страх смешения мужского и женского. Такая трактовка вполне созвучна фантазии о всеильной женщине, характерной для современной культуры и отмеченной Славоем Жижекком в иных категориях фильмов: «Фантазия о всеильной женщине, чья непреодолимая притягательность представляет угрозу не только мужскому доминированию, но истинной идентичности мужского субъекта, есть фундаментальная фантазия, в противостоянии которой мужская символическая идентичность определяет и поддерживает себя»¹. Женщи-

¹ Жижек С. Искусство смешного возвышенного: О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М., 2011. С. 55.

на-защитник из рассматриваемых фильмов деконструирует роль мужчины, и пространство, в котором она обретает все большую власть, становится гибельным для него.

Существует символ, парный символу воды, который мы проанализировали выше, – это маяк (фонарь) как возможный субститут фаллоса. Конечно, мы не предлагаем такую трактовку как единственно возможную и даже как основную, однако она представляется интересной для анализа и обсуждения. Не менее любопытной кажется и трактовка символа маяка как отражения паноптикального в массовой культуре – как центра упорядочивания, придуманного Бенетом еще в 1791 году, выступающего не в карательной, а, наоборот, в спасительной функции, как средства, способного вытащить человека из хаоса, из пространства сна, которое живет по своим, некомфортным для индивидуума законам. Маяк – символ возможного спасения, выхода из темного и опасного на территорию культурного, человеческого, безопасного (и по своим изначальным функциям, и по роли в описываемых фильмах).

Поскольку пространство сна действует по своим собственным законам, решение связанных с ним проблем возможно только в одиночку или в диалоге с партнером, но не при помощи специалиста. Характерно, что во всех упомянутых выше фильмах присутствуют клиники и врачи (психиатры, неврологи, сомнологи), при этом пространство клиники противостоит пространству сна и всегда ему проигрывает. Это очень интересный феномен, так как врач/психолог оказывается фигурой, стоящей между миром реальности и онейроидным пространством. Если рассматривать переход в мир сновидений как схождение в некий потусторонний мир, то символическая роль специалиста становится в некотором роде аналогичной роли Харона – проводника в царство мертвых, а в отдельных аспектах и роли Бабы-Яги в структуре сказки (в пропповской ее трактовке). При этом фигура специалиста всегда встроена в дискурс онейроидного пространства – она выглядит пугающей, отталкивающей или просто бесполезной. Кроме того, эта фигура связана с пространством больницы, которое представляется «вратами» в онейроидный мир, что роднит последний с миром потусторонним. Таким образом, символическое пространство клиники оказывается

своего рода границей между жизнью и смертью, а в обсуждаемых нами фильмах – еще и границей между сном и бодрствованием, так как речь идет о принудительном погружении в сон, о возможности проникновения в сознание. Оно же становится границей между нормой и патологией, поскольку, попадая в клинику, герои оказываются в дискурсе, видящем только патологию, которую нужно купировать, в «ином мире», где у них, в частности, нет прав на свое тело и психическую деятельность, – все это должно подчиняться законам, правилам нормирования. Мы видим, что пространство клиники – пространство патерналистское, устроенное по законам патерналистской логики, по правилам долженствования, но притом не мощное, спасающее, помогающее, а, напротив, вредоносное и требующее преодоления. Это в свою очередь созвучно трактовке маяка как символа паноптической власти, пришедшей, можно добавить, на смену власти патерналистской.

То, что в генезисе рассматриваемых сюжетов лежит проникновение образов психоанализа и психоаналитиков в массовое культурное сознание, во многом подтверждается и тем фактом, что общей для всех этих фильмов становится идея осознанного ухода в сон. Онейроидное пространство предстает не столько источником проблем (проблемы, приходящие из сна, всегда имели начало в мире реальном, например, наиболее табуированный в современной культуре поступок – убийство ребенка – или групповое убийство по принципу суда Линча), сколько единственным местом, где проблема может быть решена; при этом решить ее способен лишь тот, кто добровольно и осознанно уходит в это пространство, подобно тому как только включенная работа с аналитиком по интерпретации снов в состоянии решить часть проблем невротика. Тут мы сталкиваемся с интересным представлением: случайное или неправильное попадание в интересующее нас пространство грозит страшными опасностями – спасаемые дети попадают в пространство сна против своей воли и часто оказываются заперты там, почему и нуждаются в спасении. При этом дети же становятся символами страшного в массовой культуре, отраженной в фильмах с действием в онейроидном пространстве.

Переходом от сна к яви часто также является самоубийство – крайний вариант добровольного перехода этой границы, представляющий желание/необходимость разрыва круга институциональности. При этом самоубийство или схождение в мир сна/потустороннего парадоксальным образом рассматривается в данных сюжетах как единственный способ выжить. Вопрос о том, имеет ли место в символике фильмов ужасов влечение к смерти и/или осознанное самопожертвование героинь и насколько эти мотивации противостоят друг другу, остается открытым, особенно в условиях современной массовой виртуализированной культуры.

До конца 1990-х гг. диалога между мужчиной и женщиной в сюжетах рассматриваемых фильмов не наблюдалось вовсе – действовала женщина, одинокая и непонятая (что выступало дополнительным фактором пугающего). Мужчины же в онейроидном пространстве оставались бездейственными или беспомощными. Во многих фильмах мужчины – отцы или мужья жертв либо женщин-протагонистов – пытаются помочь в борьбе с монстром онейроидного пространства, но их действия не приносят никакой существенной пользы.

В новом десятилетии в фильмах рассматриваемой категории понемногу формируется идея взаимопонимания и диалога, но мужчина остается бесполезным для решения проблем, возникающих в онейроидном пространстве. В первом десятилетии XXI в. проблема решается парой: он действует в реальности, она – в онейроидном пространстве, что может говорить, среди прочего, и о деконструкции образа *femme fatale* или даже того, что Лакан называл *une vraie femme*. В более поздних фильмах концепция победы приписывается уже дискурсу любви и диалогу между героями.

Во многом самый простой символ в рассматриваемом материале – это собственно монстр онейроидного пространства как символ страшного, порождение Ид-Машины, даже несколько выхолощенное. Предельно наглядно это иллюстрируется фильмом «Бумажный дом», где монстр онейроидного пространства – фотография (символ, имя) отца главной героини, и покушается он прежде всего на нее. Из сюжета фильма неясно, чем страшны его напа-

дения, – предполагается лишь некий неизбежный ужас. В других фильмах описанная тенденция не так очевидна, но тем не менее она прослеживается везде, и везде монстр онейроидного пространства хотя и выглядит человеком, ведет себя как лишь с виду антропоморфная машина для разрушений, не имеющая иных человеческих свойств, не способная к переговорам (единственное исключение здесь – «Сайлент Хилл»). Возможно, один из серьезнейших механизмов порождения страха в названной нами категории фильмов – именно это превращение человека (часто близкого) в неостановимую машину, действующую по законам некой сюрреалистической механики, которые принципиально отличны от закономерностей рефлексивного человеческого бытия. Этот монстр просто есть в пространстве сна, и на своей территории он абсолютен и неостановим. Если рассматривать монстра онейроидного пространства как «вещь внутреннего мира» и как собственно источник страха, он оказывается вне эго и в реальности второго порядка – онейроидной реальности героев фильма – полностью автономен от последних.

При этом сюжет, который мы видим, работает на преодоление иного страха – того страха, который «возникает в связи с распадом фантазматической ткани сновидения, пересечения экрана и возможного с пустотой реального»¹, со страхом желанья. Весь страх отправлен в пространства сна, на границу двух реальностей – онейроидной и реальности первого порядка, границу, содержащую, среди прочего, смысловые аспекты смерти, умирания, клиники и безумия.

Появление пространства сна как отдельного образования, берущего начало в том числе и в проникновении концепций психоанализа в массовую культуру, – феномен, требующий дальнейшего, более глубокого изучения. Но тенденции, связанные с переживанием страшного, в высшей степени эффектно отражены в фильмах с действием, разворачивающимся в онейроидном пространстве.

¹ Мазин В. А. Онейрокритика Лакана. СПб., 2013. С. 117.

В. А. Аманацкий (Минск, Белоруссия)

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ФАКТОРЫ ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТИ ФИЛЬМОВ УЖАСОВ

Фильмы ужасов представляют собой разновидность кинопродукции, которая в течение многих десятилетий является популярной у массового зрителя и оказывает влияние на его сознание и поведение. В связи с этим рассмотрение психологических механизмов воздействия подобных кинолент представляется актуальной исследовательской задачей.

Во многих работах, посвященных этой проблеме, фильмы ужасов рассматриваются косвенно. Подобные исследования зачастую бывают посвящены не собственно хоррор-фильмам, а кинокартинам, содержащим в себе сцены натуралистичного насилия¹. Поскольку большая часть фильмов в жанре «хоррор» включает в себя такие сцены, подобные кинопродукты автоматически попадают в поле зрения авторов данных работ. Вместе с тем, в этих работах в большинстве случаев исследуются не причины привлекательности жестокости, а влияние демонстрации насилия на зрителя, зачастую негативное и развращающее. В подобных исследованиях фильм ужасов представлен как пугающий зрителя, влияющий на него, развращающий, но совершенно его не интересующий.

¹ Дроздов А. Ю. «Агрессивное» телевидение: социально-психологический анализ феномена // Социологические исследования. 2001. № 8; Зубакин М. В. Привлекательность сцен насилия в кино и агрессивность личности // Человек в мире: Мир в человеке: актуальные проблемы философии, социологии, политологии и психологии. Пермь, 2010; Крамаренко Н. С. Влияние образа мира субъекта на предпочтение информации в средствах массовой коммуникации: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01. Сочи, 2004; Рыжих Н. П. Медиа-образование и проблема насилия на экране // Современный человек в пространстве образования и науки. Вып. 4. Таганрог, 2004.

Тема фильмов ужасов рассматривается также в искусствоведении¹. Однако в искусствоведческих работах в большинстве случаев анализируется, *насколько* страшно смотреть этот фильм, в то время как вопрос, почему, несмотря на страх, испытываемый зрителем во время просмотра, фильм ужасов остается для него привлекательным, не затрагивается или затрагивается лишь попутно².

Таким образом, экстраполяция предложенных авторами определений фильмов ужасов на существующие фильмы данного жанра демонстрирует неполноту данных дефиниций, что, тем не менее, в определенной степени соответствует представлениям о «хоррорах» современных исследователей. Однако, сопоставляя идеи и материал, представленный в различных исследованиях, можно сформулировать некоторые позиции, связанные с решением проблемы привлекательности фильмов ужасов.

Факторы психологической привлекательности

Косвенным признаком привлекательности фильмов ужасов можно назвать стремление субъекта к повторению опыта их просмотра. Привлекательность фильмов ужасов следует отличать от любопытства к произведениям данного жанра, то есть ситуации, когда имел место однократный просмотр такого фильма. Основным критерием различения является многократность, повторяемость поведения, направленного на привлекательный объект.

Психологические исследования³ позволяют определить привлекательность как характеристику объекта или цели в определенной ситуации, побуждающую личность к целена-

¹ Айснер Л. Демонический экран. М., 2010; Комм Д. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб., 2012; Маркулан Я. К. Киномелодрама. Фильм ужасов: Кино и буржуазная массовая культура. Л., 1978; Нечай О. Ф., Ратников Г. В. Основы киноискусства. Минск, 1985.

² Комм Д. Указ. соч.; Маркулан Я. К. Указ. соч.; Нечай О. Ф., Ратников Г. В. Указ. соч.

³ Левин К. Влияние сил окружающей среды на поведение и развитие ребенка // Левин К. Динамическая психология: Избр. труды. М., 2001; Толмен Э. Поведение как молярный феномен // История зарубежной психологии: Тексты. М., 1986.

правленному поведению для ее достижения. Подобное целенаправленное поведение имеет тенденцию к закреплению. Используя классическую модель факторов привлекательности Х. Хекхаузена¹ можно выделить две основные категории факторов, а именно, ситуационные и внутриличностные факторы привлекательности. Соответственно, основной задачей исследователя привлекательности данной кинопродукции является выявление того, какие именно характеристики, не зависящие от структуры личности потенциального зрителя фильмов ужасов, делают эту кинопродукцию привлекательной, с другой – какие личностные особенности характерны для любителя данной кинопродукции.

Проблемы дефиниции и основные жанровые особенности фильмов ужасов

Дать однозначное определение фильма ужасов чрезвычайно трудно. Прежде всего, ряд проблем возникает при попытках определить его жанровые рамки.

В русле первого подхода, господствовавшего в 1940–1950-х гг., фильмы ужасов рассматривались как кинопродукты, основным отрицательным персонажем которых являлся монстр. Эта точка зрения была дискредитирована созданием, с одной стороны, фильмов ужасов без участия монстров, а, с другой, фильмов иных жанров, в которых также появляется подобный персонаж².

Второй подход был представлен в рамках создания универсальной «формулы» жанра. Четырьмя ключевыми составляющими этой «формулы» являлись типичные для определенного жанра сюжетные модели, персонажи, повествовательные приемы и темы. Однако подобный подход, удобный для определения жанровых рамок детективов, мелодрам или вестернов, трудно применим для обозначения «формулы» фильма ужасов, поскольку персонажем фильма ужасов может стать как ковбой (типичный герой жанра вестерн), например, в фильме «Билли Кид против Дракулы», так и детектив, в том числе любитель (типичный

¹ Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность. СПб.; М., 2003.

² См.: Комм Д. Указ. соч. С. 6.

герой детективного жанра), например, в картине «Кроваво-красное» и других фильмах Д. Ардженто, а сюжетные модели фильм ужасов заимствует из таких жанров, как детектив (джалло-хорроры) или мелодрама («Дракула Брэма Стокера»)¹.

Трудность в определении жанровых рамок фильмов ужасов подтверждается и в ряде других работ. Так, например, фильм ужасов может определяться как разновидность фантастического фильма, «жуткая фантастика»², или считаться результатом синтеза гангстерского и фантастического фильмов³.

Тем не менее, практически все исследователи сходятся в том, что основной характерной особенностью рассматриваемых фильмов является присутствие в них того, что Д. Е. Комм определяет как «технологиию страха», дающую возможность зрителям во время просмотра фильма испытать ужас. Это позволяет соблюсти условия своеобразного «контракта», заключаемого между создателями фильма и аудиторией, согласно которому фильм ужасов должен вызвать у последней чувство страха⁴. «Технология» предполагает использование негативных характеристик отрицательных персонажей, неприемлемых в обычной нормальной жизни психологических особенностей образов главных героев, неожиданных пугающих ситуаций и так далее.

Однако способность вызвать чувство страха у зрителя является характерной, но не единственной особенностью фильмов ужасов. Второй характерной чертой большинства фильмов ужасов является натуралистическая демонстрация насилия на экране⁵.

Основываясь на названных двух характеристиках фильмов ужасов, можно выделить в качестве двух основных: 1) фактор привлекательности испытываемой эмоции страха и 2) фактор привлекательности экранного насилия. Учитывая же приведенное выше деление факторов при-

¹ Там же. С. 7.

² Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск, 2008.

³ Нечай О. Ф., Ратников Г. В. Указ. соч.

⁴ Комм Д. Указ. соч. С. 8.

⁵ Дроздов А. Ю. Указ. соч. С. 65.

влекательности на внутриличностные и ситуационные, психологическую привлекательность фильмов ужасов можно рассматривать как внутриличностную и ситуационную привлекательность страха и экранного насилия.

Внутриличностные факторы привлекательности эмоции страха и экранного насилия

В практических исследованиях психологических особенностей зрительской аудитории, предпочитающей фильмы ужасов, отмечается корреляция между типом образа мира субъекта и предпочитаемыми им жанрами фильмов. Так, как отмечает Н. С. Крамаренко¹, для людей с конструктивно-гуманистической направленностью фильма, содержащие высокий уровень насилия, в том числе и фильмы ужасов, являются наименее предпочтительными, тогда как для людей с деструктивной направленностью образа мира, напротив, характерен выбор таких жанров, как боевик, триллер или фильм ужасов, при этом триллеры и боевики в большей степени предпочитают юношами, тогда как интерес к фильмам ужасов, наряду с интересом к мелодрамам, в большей степени, как это ни странно, характерен для девушек.

Похожие эмпирические результаты получил и А. Ю. Дроздов². По его данным, степень привлекательности фильмов ужасов для молодежи зависит, с одной стороны, от пола, а, с другой, от их социальной принадлежности. Такие фильмы являются наиболее популярными среди девушек, в большинстве случаев учащихся ПТУ или осужденных за уголовные преступления. В свою очередь, наименьший интерес к фильмам ужасов проявили также именно девушки: послушницы духовных училищ и курсантки училищ МВД.

Исследование лиц с высокой степенью интереса к фильмам ужасом, проведенное Т. В. Чернянской³, выявило ряд следующих особенностей: для данной группы

¹ Крамаренко Н. С. Указ. соч. С. 10.

² Дроздов А. Ю. Указ. соч.

³ Чернянская Т. В. Психологические особенности интереса молодежи к фильмам ужасов и мистики: автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.13. Тамбов, 2003.

людей характерна низкая эстетическая эмоциональная направленность личности, что позволяет им безэмоционально наблюдать жестокость, представленную в фильмах ужасов, более низкий уровень альтруистической, а также коммуникативной направленности, что предрасполагает к высокой вероятности социально-психологической дезадаптации, более высокая агрессивность, большая выраженность таких черт характера, как циклотимичность, дистимичность и застревание¹. Как видно, данное исследование также подтверждает результаты, полученные в работах, представленных выше, – интерес к фильмам ужасов в исследовании прямо пропорционален уровню социальной дезадаптации личности и уровню агрессивности.

Подтверждение сказанному находим и в исследовании М. В. Зубакина², которое позволило установить, что различные проявления агрессивности личности, такие как физическая и вербальная агрессия, положительное восприятие агрессии, коррелируют с такими показателями, как привлекательность сцен насилия, их положительная оценка и так далее.

Основной характеристикой исследований, рассмотренных выше, является то, что они фокусируются в первую очередь на молодежи, при этом не уделяется внимания тому, какие особенности личности более зрелых людей могут способствовать большей привлекательности фильмов ужасов для этой возрастной группы. Можно, однако, предположить, что именно молодой зритель является основной аудиторией фильмов данного жанра. Как отмечает Т. В. Чернянская, для большинства представителей старшего поколения характерно отрицательное отношение к фильмам ужасов, в то время как у части молодежи оно положительное³, однако даже в среде молодежи по мере взросления интерес к данному жанру ослабевает⁴.

¹ Там же. С. 13.

² Зубакин М. В. Указ. соч.

³ Чернянская Т. В. Указ. соч. С. 4.

⁴ Там же. С. 18.

Ситуационные факторы привлекательности эмоции страха и экранного насилия

1. Факторы привлекательности страха

Привлекательность ужаса как такового в первую очередь рассматривается не в исследованиях по психологии, а в работах искусствоведов и философов.

Так, известный немецкий кинокритик Л. Айснер, рассмотрев различные фильмы ужасов, а также литературу ужасов более раннего исторического периода, утверждает, что основная причина особой привлекательности «страшного» искусства для немцев состоит в том, что именно для данной культуры характерна высокая дисциплинированность, потребность в законах и соответствующих наказаниях за их нарушение¹. Многие родители пугают детей различными сверхъестественными существами, которые в случае нарушения детьми тех или иных правил поведения и родительских указаний жестоко наказывают непослушного ребенка. Проанализировав детские воспоминания различных деятелей культуры, Л. Айснер в конечном счете пришла к выводу, что страх, переживаемый по поводу возможного наказания за несоблюдение родительских приказов, доставляет детям удовольствие².

Мысль о том, что привлекательность страха может воспитываться у человека в семье и обществе, прослеживается и в работах советских искусствоведов, где заявляется, что зрительский интерес к страху, вызываемому фильмами ужасов, является не естественным, а искусственным, поскольку буржуазное государство нуждается в «запуганном» электорате и как средство запугивания использует, в том числе, и фильмы ужасов, создающие у зрителя чувство страха перед реальностью и потребность в покровительстве. А для того, чтобы зритель смотрел такие фильмы, его убеждают в том, что просмотр позволяет, наоборот, побороть страх: фильмы ужасов активно рекламируются буржуазными психологами как способ избавиться в реально-

¹ Айснер Л. Указ. соч. С. 49.

² Там же. С. 50.

сти от фобий, комплексов и душевного смятения, пережив «экранный» ужас¹.

Такая точка зрения на привлекательность для зрителей страха, транслируемого фильмами ужасов, была сформулирована в советской искусствоведческой традиции. Тем не менее, в некоторой степени она актуальна и в наше время. Так, по мнению ряда пользователей портала otvet.mail.ru, фильмы ужасов оказывают положительное влияние на психику человека, а экранные страхи позволяют бороться с реальными, поскольку страх в разумных пределах благотворно влияет на организм².

Подробно факторы привлекательности фильмов ужасов для западного массового зрителя охарактеризовала Я. К. Маркулан³. Несмотря на то, что выделенные ею характеристики несут на себе печать оценки, свойственной советской кинокритике, они представляются интересными и точными. Вот некоторые из них:

– в случае фильмов ужасов имеет место «психологическая компенсация»: они являются возбудителями зрительских эмоций в условиях безэмоциональной жизни западного мира;

– фильм ужасов выступает как, по сути, первичный жанр кинематографа, и если первого зрителя пугали ожившие картинки надвигающегося поезда, то теперь зрителя пугают ожившие мертвецы;

– фильм ужасов является квинтэссенцией прочих жанров. Любой жанр, включая мелодраму и комедию, пугает зрителя, в фильме ужасов данная эмоция поставлена на поток. Это также жанр, или язык, понятный зрителю и помогающий режиссеру установить контакт с аудиторией.

– кинематограф – поставщик эмоций, а страх – одно из наиболее сильных чувств. Современный человек, лишенный возможности испытывать страх в реальном мире, компенсирует это во время киносеанса.

¹ Нечай О. Ф., Ратников Г. В. Указ. соч. С. 54–56.

² [otvet.mail.ru](http://otvet.mail.ru/question/1046204) [Электронный ресурс]. 2004. URL: <http://otvet.mail.ru/question/1046204> (дата обращения: 30.03.2013).

³ Маркулан Я. К. Указ. соч.

Вместе с тем автор отмечает, что исчерпывающих ответов на вопрос, почему привлекателен страх, найти практически невозможно.

С точки зрения М. Стрولا, сцены насилия, изображаемые в фильмах ужасов, и страх, вызываемый ими, сами по себе, отделенные от фильма, не являются привлекательными для зрителя. Однако страх и насилие, будучи погруженными в сюжет, могут приобретать новые эстетические смыслы, ценность, вызывать у зрителя не страх сам по себе, а чувство удовольствия от общения с искусством, что, безусловно, справедливо лишь по отношению к высокохудожественным произведениям этого жанра¹.

Т. В. Черняновская полагает, что фильмы ужасов в целом и страх, испытываемый зрителем при их просмотре, привлекательны для определенной группы зрителей по той причине, что их просмотр является проявлением совладающего поведения, в том числе отвлекающего и избегающего².

Отвлекающая роль «ненастоящего», иллюзорного страха описана в ряде философских работ.

Так, М. Хайдеггер полагал, что переживание страха является способом сосредоточиться на происходящем непосредственно здесь и сейчас³. Эта точка зрения подтверждается высказыванием Ф. Ницше о том, что ужасы, придуманные людьми, нужны им для того, чтобы отвлечься от собственных проблем⁴.

Э. Б. Андраде и Дж. Б. Коэн для объяснения причин, по которым страх может быть привлекательным, используют понятие защитного фрейма, введенное М. Дж. Аптером⁵. С точки зрения теории защитного фрейма, человек, чувст-

¹ *Strohl M.* Horror and hedonic ambivalence // *The Journal of aesthetics and art criticism.* 2012. Vol. 70:2. P. 210.

² *Черняновская Т. В.* Указ. соч. С. 17.

³ *Хайдеггер М.* Что такое метафизика? // *Время и бытие: Статьи и выступления.* М., 1993. С. 21.

⁴ *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // *Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 58.*

⁵ *Andrade E. B., Cohen J. B.* On the Consumption of Negative Feelings // *Journal of consumer research.* 2007. Vol. 34. P. 286.

вужа, что является защищенным (находится во фрейме) может, переживая страх, испытывать при этом удовольствие. Авторы выделяют три основных типа защитных фреймов: когда человек уверен, что может справиться с опасностью, когда источник опасности находится далеко или когда опасность близка, но направлена на другого. Как можно заметить, ситуация просмотра фильма ужасов является частным случаем третьего типа защитных фреймов. Именно поэтому страх, испытываемый во время просмотра фильмов ужасов, может доставлять удовольствие.

2. Факторы привлекательности насилия

По мнению исследователей, одной из причин интереса определенных групп молодежи к фильмам, содержащим насилие, является своеобразный протест против принятых в обществе норм и ценностей. Такой фильм смотрится не потому, что насилие интересно зрителю само по себе, а по той причине, что его просмотр, с точки зрения родителей, школы и так далее, является предосудительным¹.

Привлекательность для современного человека насилия в кино также может быть обусловлена тем, что в реальности обыватель часто сталкивается с разного рода насилием, выступая в качестве его носителя, а подчас и жертвы. В контексте фильма ужасов чрезмерное, натуралистическое насилие на экране может выступать в качестве квинтэссенции социальной жизни человека².

Можно указать еще на одну интересную причину привлекательности насилия, рассматривая характерное для большинства фильмов ужасов противостояние «палач – жертва» в широком смысле как противостояние зла и добра³. Зритель фильма ужасов может становиться как на

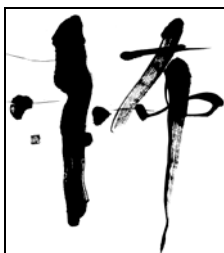
¹ *Тарасов К. А.* Насилие в произведениях аудиовизуальной культуры: отображение, воздействие, социальное регулирование (на материале киноискусства): дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01. М., 2006; *Черняновская Т. В.* Указ. соч. С. 17.

² *Кугай А. И.* Насилие в контексте современной культуры: Дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.10. СПб., 2000.

³ *Карчевская К. С.* Архетипы в кинематографе: Культурологический анализ: Дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. СПб., 2010.

сторону жертвы (добра), так и на сторону палача (зла). В первом случае он получает удовольствия от осознания собственной честности и порядочности, а во втором, наблюдая за жестокими действиями отрицательного персонажа, компенсирует невозможность совершения таких уголовно-наказуемых действий, как насилие или убийство.

Настоящая статья посвящена лишь некоторым характеристикам привлекательности фильмов ужасов. Как представляется, дальнейшее исследование подобных фильмов в рамках психологии позволит выявить психологические характеристики основных потребителей данной продукции, и в случае, когда данные характеристики граничат с патологией, выработать средства оказания психологической помощи их обладателям. Кроме того, детальное исследование факторов привлекательности может быть использовано при создании сценариев фильмов данного жанра. Знание же особенностей личности постоянных зрителей данной кинопродукции может быть использовано при разработке стратегии маркетингового продвижения фильмов ужасов.



**HORROR
В ДРУГИХ ВИДАХ ИСКУССТВ**

Т. А. Адмакина (Санкт-Петербург)

**«УЖАСНОЕ» В МУЗЫКЕ КАК ТОСКА
ПО ПРОШЛОМУ (ПАЛЕОЛИТИЧЕСКИЕ КОРНИ
«МУЗЫКАЛЬНОГО ХОРРОРА»)**

В эстетике категорию «ужасного» связывают с явлениями действительности, «которыми человек свободно не владеет и которые несут ему несчастье и гибель, неразрешимые даже на историческом уровне»¹. Поэтому «ужасное» всегда сопряжено с чувством безысходности, безнадежности, трагическим мироощущением, но доминирующая эмоция при актуализации категории «ужасного» – страх. Нужно отметить, что страх относится к биологически детерминированным базовым эмоциям². Эмоциональная сфера человека имеет четыре уровня организации (глобальные эмоции, базовые эмоции, дифференцированные эмоции и социальные чувства), каждый из которых последовательно формировался в процессе эволюции и обеспечен определенными нейрональными структурами³. В процессе индивидуального и видового развития качественно различные эмоции появляются гетерохронно. Наиболее рано созревают такие эмоции, как страх и агрессия. Отрицательные эмоции, необходимые для выживания, оказываются более значимыми для индивида, чем положительные состояния, основная функция которых – стимуляция и формирование социальных отношений⁴. Другими словами, страх является филогенетически более древней эмоцией, так как способствует лучшему биологическому приспособлению особи к окружающей среде, а позитивные переживания – более поздние эволюционные образования, воз-

¹ Боров Ю. Б. Эстетика. М., 1975. С. 115.

² Изард К. Психология эмоций. СПб., 2003.

³ Беломестнова Н. В. Иерархическая организация эмоций // European Social Science Journal. 2011. Вып. 4. С. 99–107.

⁴ Адмакина Т. А. Источники музыкальной деятельности в ноогенезе // Психология когнитивных процессов: Материалы 3-ей международной научно-практической конференции. Смоленск, 2009. С. 131–135.

никшие на базе общественной жизни. Отсюда можно полагать, что категория «ужасного» является первичной по отношению к прекрасному, возвышенному, комическому и даже трагическому. Трагическое – родственная категория, однако несчастье здесь исполнено величия, оно «приподнимает» над обстоятельствами человека, который, даже погибая, утверждает свою волю и власть над ситуацией. Таким образом, в трагическом присутствуют более поздние и сложные компоненты, позволяющие воспринимающему субъекту испытывать положительные эстетические эмоции. А категория «ужасного», ядром которой является базовая биологически детерминированная эмоция страха, обнаруживается уже на самых начальных этапах возникновения искусства, задолго до формирования его эстетической функции.

Возникает вопрос: с какой целью возникла категория «ужасного» в искусстве древнего человека и почему она актуальна до сих пор?

На заре гоминизации искусство имело социально-биологическое значение, практически-жизненный и утилитарный характер¹. То, что вызывало ужас у людей в архаических сообществах (например, природные катастрофы), имитировалось ими в магических ритуалах, театральных постановках с использованием музыкального сопровождения. Основная функция подобного действия – влияние на природу. Древние люди полагали, что жестами, напевами, звуками можно воздействовать на окружающую среду. Это создавало у них ощущение контроля, управления неизвестными силами². Таким образом, актуализация «ужасного» в первобытном искусстве (другими словами, воплощение реальной ситуации угрозы в безопасном пространстве) позволяла древним людям в определенной степени купировать страх перед неизведанным, неуправляемым, что, по сути, является механизмом психологической защиты, описанной З. Фрейдом³.

¹ Асафьев Б. В. Избранные труды: В 5 т. Т. 5. М., 1957; Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. М., 1960.

² Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Ч. I. М., 1960.

³ Фрейд З. Тотем и табу: Психология первобытной культуры и религии. М., 1997.

На определенном этапе гоминизации с формированием сознания как способности к знаково-символической деятельности происходит освобождение от биологических детерминант, что позволило древнему человеку испытывать эмоциональный отклик на стимулы, не содержащие предметный и утилитарный смысл¹. Дальнейшее развитие музыкальной деятельности приводит к ее дифференциации от производственного процесса, начинаются попытки создания элементарного художественного образа, музыка формируется как культурный феномен, основанный на осмыслении музыкального материала. Именно на данном этапе становится возможным беспредметное, абстрактно-символическое, «чистое» переживание гармонии и красоты, что породило более поздние категории прекрасного, возвышенного и т. д., выполняющие в основном гедонистическую, воспитательную, художественно-концептуальную функции. Однако «ужасное» оставалось неотъемлемой частью художественного воздействия на реципиента. По мере формирования музыки как культурного феномена, категория «ужасного» стала отражать социальные реалии, мировоззрение людей, духовную составляющую человеческой жизни. Например, «ужасное» как эстетическая доминанта восприятия мира была характерна для религиозного сознания Западного Средневековья. Посредством воздействия музыки и других видов искусства в описанном ключе церковь устрашала грешников адскими муками, грядущим судом. Царило убеждение, что большинство людей, даже христиан попадает в ад. Это позволяло управлять толпой, контролировать поведение людей, а также усиливать остроту религиозного чувства.

Категория «ужасного» занимает особое место в искусстве XX и XXI вв. Когнитивная сложность современных композиций формирует ощущение хаоса, дисгармонии, неопределенности, которые актуализируют круг негативных пе-

¹ Беломестнова Н. В. Эстетическое переживание как форма созерцания (генезис эстетического чувства // Созерцание как современная научно-теоретическая и прикладная проблема: Материалы Поволжского консолидирующего семинара. Самара, 2011. С. 191.

реживаний.¹ Без категории «ужасного» невозможно понять и прочувствовать жуткие, вселяющие страх события, связанные с фашизмом, терроризмом и т. д. Образная иллюстрация ужасов войны и других катастроф выполняет не только просветительскую функцию. Благодаря актуализации категории «ужасного» в произведениях современного искусства осуществляется развитие целостной духовно зрелой личности, формирование просоциальных ценностных ориентаций, воздействие на подсознание людей (внушение), а также эстетическое наслаждение, так как прекрасное и возвышенное познается в диалектике с категориями-антагонистами.

Таким образом, категория «ужасного», как архаическое образование, актуальна и в настоящее время, ее первоначальное практически-утилитарное назначение переросло в качественно иную эстетическую задачу. Тем не менее, даже в современных произведениях музыкального искусства для отображения «ужасного» применяются такие выразительные средства, которые заимствованы из искусства.

Для того чтобы выявить способы изображения «ужасного» в музыке, было реализовано следующее эмпирическое исследование. Испытуемые прослушивали пять музыкальных фрагментов: марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева, прелюдию № 11 И. С. Баха, фрагмент симфонии № 4 «Молитва» Г. Уствольской (от начала до 1 мин. 8 сек.), пьесу «Шопен» из фортепианного цикла «Карнавал» Р. Шумана, фрагмент из «Шабаша ведьм» «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза (от 3 мин. 33 сек. до 5 мин. 4 сек.). После прослушивания каждого музыкального произведения слушатели заполняли модифицированную методику «Семантический дифференциал», состоящую из десяти однополюсных параметров: энергичность, серьезность, яркость, содержательность, вдохновение, опустошенность, торжество, страх, наслаждение, гнев. Каждый параметр оценивался от нуля до трех баллов. Нужно отме-

¹ Грязева-Добшинская В. Г. Феномены субъектности в современном искусстве // Вопросы психологии. 2006. № 1. С. 93–104.

тить, что по инструкции испытуемые оценивали не свои переживания, а сами произведения: то, в какой степени качества, обозначенные в «Семантическом дифференциале», эксплицированы в них. Выборку составили 157 человек от 16 до 26 лет различного профессионального профиля. Представителей мужского пола – 21,65%, женского – 78,35%. Далее была подсчитана сумма двух эмоций – страха и опустошенности (аналог безысходности) – у каждого испытуемого по каждому произведению, затем были вычислены средние арифметические показатели. Наибольший балл по сумме двух эмоций был набран музыкальными композициями Г. Устовольской (M=2,82) и Г. Берлиоза (M=2,48). Распределение оценок по другим музыкальным произведениям следующее: С. Прокофьев (M=1,18), Р. Шуман (M=0,5), И. Бах (M=0,2).

Таким образом, в музыкальных фрагментах Г. Устовольской и Г. Берлиоза эмоции страха и опустошенности, по мнению испытуемых, выражены больше всего. Несмотря на принадлежность композиторов к различным эпохам (XX и XIX вв.), в обоих произведениях имеются средства выразительности, способствующие воплощению категории «ужасного» в музыкальной ткани. Рассмотрим их.

1. В обоих музыкальных фрагментах применяются инструменты, которые в архаических сообществах использовались с целью извещения об опасности. К таким инструментам относятся ударные (в композиции Берлиоза – колокол, Устовольской – там-там), а также духовые (в обоих произведениях – тромбон). Ударные и духовые музыкальные инструменты в антропогенезе появились раньше остальных. Первые музыкальные инструменты были найдены в 1908 г. в Черниговской губернии, в селе Мезин. Находки, датируемые каменным веком, принадлежали к ритмико-ударным музыкальным инструментам и использовались для театральных постановок и коллективных танцев¹. Ударные и медные духовые инструменты обладают боль-

¹ Бибиков С. Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. Киев, 1981.

шей проницаемостью, дальностью действия, поэтому и применялись древними людьми с целью оповещения.

2. Произведение Г. Уствольской начинается с кварты, которая затем неоднократно повторяется. Квартный ход является первичным по отношению к другим интервалам¹. На заре антропогенеза пение древних людей имело недифференцированный характер. Глиссандо – скользящий звук, не имеющий границ, впоследствии сменяется оформленным тоном. Континуальный интонационный ряд становится дискретным. Кварта отличается интонационной устойчивостью, она активно использовалась в просодике речи у архаических сообществ, поэтому именно с этим интервалом связан качественный скачок в освоении интонирования. Именно кварта чаще всего используется в военных песнях, которые относятся к первым появившимся жанром. Изначально музыка воплощалась в охотничьих, военных песнях и плясках. С возникновением нового уровня социальных отношений появились трудовые песни. Самый поздний жанр – любовная лирика².

3. Многократная повторяемость лейтмотива. Особенно ярко обозначенный феномен представлен в музыкальном фрагменте Г. Уствольской. Постоянное повторение одной и той же мелодии способствовало гипнотическому воздействию в магических напевах в архаических сообществах, что приводило людей в состояние транса. Здесь используется данный музыкальный прием также с суггестивной целью, с намерением активизировать у слушателя трофотропный тонус (пассивное, энергосберегающее физиологическое состояние), который как бы «парализует» человека, не давая ему противостоять разрушительным воздействиям.

4. Для обоих музыкальных фрагментов характерен медленный темп. Благодаря такому темпу у слушателя создается ощущение безысходности, беспомощности. Быстрая музыка, как правило, стимулирует человека к определенной активности. Известно, что есть особый род музыки, применяемый в процессе труда с целью повышения общего самочувствия, работоспособности людей и понижения их

¹ Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Ч. I. М., 1960.

² Там же.

утомляемости. Например, в США распространенной является «танцевальная прачечная», где используются синкопированные мелодии для снижения утомляемости рабочих. Фабричные рабочие в Южной Америке за счет своего небольшого заработка нанимали гитаристов с целью самоактивизации¹. А медленный темп формирует чувство опустошенности и безнадежности, так как купирует субъектность, активность респондента, которые могли бы создать ощущение контроля, противостояния негативным воздействиям.

Таким образом, анализ выразительных средств музыкальных композиций, которые, по мнению слушателей, воплощают эмоции страха и опустошенности, показал, что эти выразительные средства принадлежат к архаическому этапу, когда искусство имело практический смысл, способствующий выживанию вида. Можно полагать, что страх и ужас, как базовые биологически детерминированные эмоции, породили сначала категорию «ужасного» в художественной деятельности древних людей, и лишь потом, с появлением филогенетически более поздних положительных эмоций и формированием эстетической функции искусства, образовались такие категории как прекрасное, возвышенное, комическое.

¹ Гильбух Ю. З. Проблема функциональной музыки в зарубежной психологии // Вопросы психологии. 1971. № 3. С. 162–168.

О. В. Субботина (*Санкт-Петербург*)

**ТРАКТАТ «ARS MORIENDI»
И ВИЗУАЛИЗАЦИЯ «УЖАСНОГО» В ГРАВЮРАХ
ЕВРОПЕЙСКИХ ПЕРВОПЕЧАТНЫХ КНИГ XV ВЕКА**

Политические и социальные катаклизмы XV в. привели к новым всплескам страхов и напряженным ожиданиям второго пришествия. Общие настроения «memento mori» воплотились в неведомые до этого периода сюжеты – «Пляски смерти», «Триумфы смерти», «Встречу трех мертвых и трех живых» и проч. Другой, вполне закономерной реакцией было появление на книжном рынке большого количества литературы, подготавливающей человека к переходу в иной мир. Среди наиболее известных книг, выдержавших значительное количество переизданий: «Ars moriendi», «Biblia pauperum», «Богемский землепашец» Иоганна фон Заац, «Зерцало человеческого спасения» и многие другие.

«Подобно тому, как хлеб – самое необходимое из еды, также и размышления о смерти – самое важное из дел»¹. Сквозной темой большинства этих трактатов является психоматия, борьба за человеческую душу между силами добра и зла, которая приобретает особенную остроту, когда человек находится на пороге смерти. Ведь именно этот момент, будучи кульминационным в жизни христианина, пронизан сильным страхом, поскольку осмысливается как время наибольшей незащитности души перед сетями дьявола.

В период Средневековья и раннего Возрождения потусторонний мир настолько тесно связан и переплетен с пространством живых, что видения загробного царства, воз-

¹ Полная цитата: «Память смерти побуждает живущих в общежитии к трудам и постоянным подвигам покаяния и к благодушному перенесению бесчестий. В живущих же в безмолвии память смерти производит отложение попечений, непрестанную молитву и хранение ума. Впрочем сии же самые добродетели суть и матери и дочери смертной памяти» (Иоанн Лествичник. Лествица или скрижали духовные. Слово 6: О памяти смерти М., 2011).

вращения умерших, вмешивающихся в дела живущих, путешествия по ту сторону земного бытия, являлись неотъемлемой частью существования человека. «Парадоксально то, что мертвые оживают и приводят в движение общество живых, которые молятся и ежедневно работают для них»¹. Помимо этого, материальное воплощение мира *иного*, преображенное искусством и отраженное в скульптурных и живописных образах, сопровождает верующего при входе в храм, во время литургии и проповедей, а также во время «душеполезного чтения».

Трактат «*Ars moriendi*» дошел до нас в двух версиях: длинной (*Tractatus artis bene moriendi*; ок. 1415 г.) и короткой (рукописный вариант которой датируется 1408–1414 гг., первая печатная версия появилась не ранее 1465 г., вероятней всего в Кельне, она и была иллюстрирована)². Произведение было написано неизвестным доминиканским монахом³ как пособие для священников, принимающих последнее причастие. Само понятие «доброй кончины» или «благопристойной смерти» многим обязано деятельности проповедников, которые, начиная с XIII в., охотно включали этот сюжет в свои публичные проповеди, многие из которых произносились в связи с днями поминовения умерших. Эта практика породила четкое противопоставление «благопристойного ухода» и «дурной кончины». «Проповедники играют роли самого первого плана в “делах спасения” и в части церковного утешения. Принимая во внимание то, что смерть – опасный переход, к которому необхо-

¹ *Alexandr-Bidon D.* La mort au Moyen âge, XIII-XVI siècle. P., 1998. P. 13.

² В литературе эти варианты обозначают по первым словам, QS (*Quam secundum*) – короткая версия и CP (*Cum de presentis*) – длинная версия.

³ Разные гипотезы по поводу причастности тех или иных исторических лиц к написанию этого трактата, см: *Делюмо Ж.* Грех и страх. Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII–XVIII века). Екатеринбург, 2003. С. 71–72; *Tenenti A.* Sens de la mort et amour de la vie. Renaissance en Italie et en France. Paris, 1983. P.67; *Bayard F.* L'art du bien mourir au XV siècle. Etude sur les arts du bien mourir au bas Moyen âge à la lumière d'un ars moriendi allemand du XV siècle. Paris, 1999. P. 17–19.

димо готовиться на протяжении всей жизни, чтобы избежать адских наказаний, они объясняли, что неизменная чистоплотность жизни духовной и физической, отказ от телесных удовольствий позволяет мало по малу уйти от мучений преисподней»¹.

Трактат «*Ars moriendi*» состоит из 11 глав, включая Введение. Основные части делятся попарно на: Испытания дьявола (их 5: испытание в вере (вероотступничество), испытание отчаянием, нетерпением, тщеславием и алчностью), Утешения (или ободрения) небесных сил, ангелов, Богоматери, Святых (их также 5: вера, надежда, терпение, смирение и щедрость). Каждую главу сопровождала гравюра, на которой разворачивается сцена вокруг умирающего. Традиционно ксилографий 11, но их количество могло вырасти до 14². Идея парных изображений грехов и добродетелей восходит к трактату Аврелия Пруденция Клемента «*Психомахия*» (V в.), который был очень популярен в период зрелого средневековья и особенно широко иллюстрировался в X–XI вв. Эти миниатюры представляют парные аллегорические изображения грехов и добродетелей, их борьбу и противостояние.

Все гравюры «*Ars moriendi*» построены одинаково: композиционным центром неизменно является умирающий на ложе, вокруг которого и разворачиваются искусительные пляски демонов и увещевания небесных сил. Изображение человека на смертном одре в кругу близких и духовных лиц имеет широкий круг источников: от образцов благопристойной смерти, которые черпались из иконографии Успения Богоматери и сцен упокоения святых, до миниатюр Часословова, в структуру которых, начиная с VII–VIII вв. входит «*Officium Defunctorum*» или поминальные молитвы за умерших родственников и покровителей³. Благопри-

¹ *Alexandr-Bidon D.* La mort au Moyen âge, XIII-XVI siècle. P.39.

² В коллекции РНБ хранятся две инкунабулы «*Ars moriendi*» (8.13.5.91; 8.13.7.156), обе изданы в Лейпциге в 1495–1498 гг. и включают в себя полные циклы гравюр, в одном случае это 11 изображений, в другом 13.

³ Подробнее об истоках этой иконографии см: *Tenenti A.* La vie et la mort à travers l'art du XV siècle. P., 1952. P. 32–37; *Bayard F.* L'art du bien mourir au XV siècle. 1999. P. 107–142.

стойная смерть – это «публичное событие»¹, «умирающий должен быть в центре, посреди собравшихся людей»², он уходит в мир иной в окружении родственников, соседей, друзей и священника. Опасность представлял внезапный уход³, во сне или в одиночестве, поскольку в момент перехода человек слаб и незащищен перед искушениями, и эти последние мгновения могли служить как к спасению души (если человек умирает, раскаявшись и с молитвой), так и привести к вечному проклятию. Как повествуется в самом трактате: «Но крайне редко кто-либо своевременно готовит себя к смерти, поскольку каждый полагает, что будет жить дольше и совсем не верит, что скоро умрет и это происходит по внушению дьявола. Поистине, многие через такую пустую надежду пренебрегли самими собой и умерли неподготовленными».

В трактате «*Ars moriendi*» нет прямого столкновения персонифицированного образа смерти и умирающего, здесь явлена агония, процесс перехода человека в мир иной, последняя борьба за душу между адским и небесным воинством. И весь страх перед неизведанным, перед исходом того, что называется «малым судом» выражен в демонических образах, а также в изображении геенны огненной, которая представлена как огнедышащая пасть, поглощающая грешников. Она является частью гравюры, помещенной напротив текста о четвертом дьявольском искушении и иллюстрирующей грех тщеславия и гордыни, которая считалась корнем и первопричиной всех грехов, поскольку именно с ней был связан бунт и падение Люцифера – о чем и повествуют апокрифы и святоотеческая литература. В самом трактате говорится об этом же: «Гони от себя заносчивость, которая сделала Люцифера, самого

¹ *Vovelle M. La mort et l'Occident de 1300 à nos jours. P., 2000. P. 70; См. также: Alexandr-Bidon D. La mort au Moyen âge, XIII–XVI siècle. P. 67–108.*

² *Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М., 1992. С. 49.*

³ В Средние века бытовало большое количество «оберегов» от подобного исхода: от специальных молитв, обращенных к Деве Марии и Святой Маргарите и до талисманов, например, в виде звезды Давида, уберегающих от внезапной смерти. См.: *Alexandr-Bidon D. Ibid. P. 41–42.*

прекрасного из ангелов, самым безобразным из дьяволов и бросила его с высот рая в глубины ада», а также цитируются слова Св. Бернарда Клервосского: «Начало каждого греха и причина полной гибели – это гордыня».

Зрительное воплощение ада как пасти имеет давнюю иконографическую традицию. В IX в. сближение идеи персонифицированной преисподней и образа чудовища, антагонистичного Творцу, привело к появлению в англо-ирландском искусстве первых изображений такого рода. «Приобщение грешников к тому, что служит антитезой церкви – тела Христова, – к телу дьявола понимается в Средневековье совершенно буквально: как пожирание, то есть непосредственное вбирание в огромное чрево дьявола»¹. «Те, кто жил неправедной жизнью присоединяются к сатане, становятся членами его тела», – отмечал Григорий Великий в «Моралиях»². Подлинной кульминацией этой «трапезы» становится, конечно же, ад, ненасытная, жадная, алчная утроба преисподней³.

Один из самых ранних примеров подобной иконографии находится на шкатулке или ларце Фрэнкса (он датируется концом VIII в.), а также на пластине из слоновой кости со сценой Страшного Суда из музея Виктории и Альберта в Лондоне, датируемой X в. Позднее, в XI–XII вв., этот мотив был широко распространен в английской книжной миниатюре, являясь чаще всего частью Страшного Суда или Сошествия во Ад. Среди наиболее ярких примеров – Котонианская Псалтирь (Лондон, Британский музей, 1050 г.) и Утрехтская Псалтирь (Утрехт, Библиотека Университета, IX в.). В XII в. эта иконография широко

¹ Махов А. Е. *Hostis antiquus*. Категории и образы средневековой христианской демонологии: Опыт словаря. М., 2011. С. 309–310.

² Там же. С. 309.

³ Интересную «гастрономическую» параллель к образам чудовищной утробы составляют поэтические средневековые произведения, представляющие ад как гигантскую кухню, на которой готовятся разнообразные блюда из грешников: Рауль де Удан «Сон о преисподней»; Франсуа Вийон «Баллада о том, как варить злые языки» из «Большого завещания» (См.: Книга завещаний. Французские поэтические прощания и завещания XIII–XV веков. М., 2012).

распространяется не только на островах, но и на территории остальной Европы, проникая в другие виды искусства – в монументальную живопись и скульптуру. В XV в. зооморфные черты адской пасти постоянно варьируются и комбинируются, inferнальная утроба похожа то на льва, то на демона, то на дракона, то на Левиафана. Неслучайно западные исследователи чаще всего используют нейтральные формулировки, такие как «Hellmouth» («уста адовы»), не связывая ее с каким-то конкретным существом¹.

Оппозиция небесного и земного, райского и адского проявляется и через образы демонических персонажей, которые наводняют икконабулы этого периода. Проблема телесности inferнальных существ долгое время оставалась предметом споров, но «идея о широких возможностях Люцифера в земном мире стала распространяться на закате Средневековья, сопровождая «эпидемию» охоты на ведьм и давая ей теологическое основание. В XVI столетии это провоцировало споры о реальности или иллюзорности дьявольских проявлений в мире, ведьмовских шабашей»².

Так или иначе, inferнальное воинство представлено в трактате во всем своем разнообразии и пугающей телесности. И если небесные силы, расположенные преимущественно у изголовья умирающего, статичны, спокойны и смиренны, скупы на жесты, то демоны, создавая «изобразительный шум», кривляются, прыгают, возятся, бегают, ползают, пляшут, извиваются, бурно жестикулируют, их позы динамичны, нестабильны, физиономии полны экс-

¹ Schmidt G. The Iconography of the Mouth of Hell: Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century. Selinsgrove, 1995; Baschet J. Les justices de l'au delà: les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIIe-XVe siècle). Rome, 1993.

² Антонов Д. И. «Беса поймав, мучаше...». Избиение беса святым: демонологический сюжет в книжности и иконографии средневековой Руси. // Древняя Русь, 2010 № 1 (39). С.61. Также об этом см: Махов А. Е. 1) Hostis antiquae... С. 145–147; 2) Hortus Daemonum. Словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения. М., 2014. С. 237–240; Канторович Я. А. Средневековые процессы о ведьмах. М., 2014; Сперанский Н. В. Ведьмы и ведовство. Из истории борьбы церкви с еретическими движениями XV–XVII вв. М., 2012.

прессии. Зло и грех чужды покоя и устойчивости, как верно заметил Франсуа Гарнье: «Стабильные позиции соответствуют добродетельным существам или тем, кто ведет себя достойно, нестабильные позиции характеризуют порочных и тех, кто, подпав под воздействие зла, оказался в ситуации расстройства и смятения»¹. Облик их столь же разнообразен, как и позы, зооморфные черты переплетаются, смешиваются между собой. Один похож на летучую мышь, но со свиными ушами, у другого птичий клюв и когтистые лапы, у третьего рога, у большинства хохол вздыбленных волос, напоминающих языки адского пламени. В той же мере, что и высунутый язык, копыта и рога, этот признак является четким маркером бесовского, темного, греховного².

Во многом именно трактатом «Ars moriendi» была заложена традиция, которая впоследствии, на излете Средневековья и в эпоху Возрождения, породит множество произведений подобного толка: от «De arte bene vivendi et bene moriendi» до «Зеркала смерти» Жоржа Шателена и «О приуготовлении к смерти» Эразма Роттердамского. Среди прочих, мы обратимся только к двум популярным и, что не маловажно, иллюстрированным, произведениям – это «Пастушеский календарь»³, а также последняя проповедь Джироламо Савонаролы «Predica dell'arte del bene morire»⁴, изданная во Флоренции и украшенная четырьмя гравюрами. В этих инкунабулах стихия «ужасного» представлена не только демоническими образами, но и различными личи-

¹ Garnier F. Le langage de l'image au Moyen âge: signification et symbolique. P., 1995. P.129.

² См: Махов А. Е. 1) Hostis antiquae... С. 97–98, 374–384; 2) Средневековый образ. Между теологией и риторикой. М., 2011. С. 124–131; Антонов Д. И., Майзульс М. Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семиотика образа. М., 2011. С. 70–75.

³ В коллекции РНБ хранится инкунабула *Calendarier des bergers* (8.4.4.3d), изданная в Париже в 1497 г.

⁴ Среди инкунабул РНБ есть *Savonarola Predica dell'arte del bene morire* 1496 г. (9.3.2.74), но вместо традиционных четырех гравюр, здесь сохранились только три.

нами смерти – повторяющимися прежние иконографические модели и формирующими прежде неизвестные сюжеты.

Впервые смерть как персона, как конкретный образ появляется в европейском искусстве в X–XI вв., но для этого периода характерны только единичные примеры, которые имеют скорее маргинальный характер и не формируют устойчивой иконографической традиции. Смерть может быть представлена как темный ангел (англо-саксонская рукопись X в.) или в образе женщины с завязанным лицом, как, например, в Евангелие аббатиссы Уты (X в., где надпись на миниатюре «mors» – определяющая деталь для распознавания).

К XIV–XV вв. образ смерти трансформируется, она обретает облик отталкивающий и ужасающий: то предстает в виде полуразложившегося трупа, то скелета, то гигантской, безобразной летучей мыши, – она становится главной героиней всех макабрических сюжетов как Позднего Средневековья, так и Раннего Возрождения.

В последней проповеди Савонаролы (1496 г.) образ смерти встречается на всех четырех гравюрах. Тематически их можно разделить на две группы. В первой представлены вариации сюжета «триумф смерти», где смерть изображена то управляющей погребальной колесницей, запряженной волами, под колеса которой в страхе падают люди разных сословий, богатые и бедные, молодые и старые, то стоящей перед юношей и, одной рукой указуя на небо, другой на преисподнюю, в центре которой восседает Люцифер, окруженный демонами и грешниками, вопрошающей: «Вверху или внизу?». Тем самым предлагается выбор между райским блаженством и вечными муками и акцентируется то, что только через смерть можно обрести спасение или проклятье. Две другие гравюры носят более камерный характер и близки по композиции и смыслу иллюстрациям «Ars moriendi». В центре обеих – человек на смертном одре в окружении близких, клириков и демонических персонажей, подстерегающих душу. Но помимо сходства, есть и сущностное отличие. На обоих изображениях присутствует образ смерти: если в первом случае она лишь стучится в двери дома, занимая периферийное пространственное положение, то на второй гравюре непрощенная гостья является абсолютным центром композиции,

восседа на кровати рядом с умирающим. На трех иллюстрациях инкунабулы смерть предстает в облике скелета без плоти, с неизменной косой, а также в одном случае – с короной на голове. Но первая гравюра книги отличается от всех остальных, она представляет образ уродливой старухи с полуразложившейся плотью и седыми лохмами, одетой в хламиду и стоящей поверх мчащейся колесницы.

Первое издание «Пастушеского календаря» увидело свет в 1491 г. в Париже. Книга была задумана как энциклопедия для простых людей и включала в себя разделы, посвященные знакам зодиака, лунному календарю, сельскохозяйственным работам. Однако более трети книги «занимает древо пороков, древо добродетелей и символическая башня премудрости <...>, далее следует напоминание об адских мучениях, коими грозят нам грехи»¹. Кроме гравюр, иллюстрирующих наказания четырех из семи смертных грехов (зависти, гнева, обжорства и алчности), мы видим тот же ужасный образ скелета, мчащегося на этот раз на коне, но его атрибутами является уже гроб и стрела, нацеленная обратной стороной на неизвестную жертву.

Весь inferнальный «словарь» позднего Средневековья имел дидактическую функцию, он был призван утратить, ужаснуть, напугать и тем самым отвратить от греха. Не жажда райского блаженства, но именно страх перед демонами, муками преисподней и вечным проклятьем побуждал людей раздавать накопленные богатства, заказывать тысячи поминальных месс и уходить в монастыри. Душе-спасительная литература, предназначенная и для благородного, и для простого сословия, принуждала задуматься о бренности жизни и всех телесных радостей, и готовила к самому важному – переходу в иной мир, к благопристойной смерти.

Гравюры назидательных трактатов вполне соответствовали этой цели. Материализуя слово, делая его более понятным даже для малограмотных, они создавали мир пугающих образов, тем самым вызывая эмоциональный отклик у зрителя и порождая страх наказания и трепет перед потусторонним миром.

¹ Делюмо Ж. Грех и страх. Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII–XVIII века). Екатеринбург, 2003. С. 270–271.

А. А. Егорова (*Санкт-Петербург*)

**«УЖАС ТЕЛЕСНОСТИ»: СЕКС И СТРАХ
В ТРАДИЦИОННОЙ ЯПОНСКОЙ ГРАВЮРЕ
ЭПОХИ ЭДО (1603–1868)**

Изобразительное искусство периода Эдо – последней эпохи традиционного уклада Японии – в известной степени подытожило многовековое развитие этой страны в контексте дальневосточной культуры. Замкнутость Японии (обусловленная как географическим положением, так и политическими соображениями) привела к своеобразному характеру адаптации привносимых идей, синкретизму разнородных религиозно-философских учений и народной фольклорной традиции, и, в результате – к уникальной самобытности японской культуры.

Среди самобытных феноменов было и исключительное влияние письменной традиции на изобразительное и декоративно-прикладное искусство: японские художники опирались на эстетические категории и изобразительные принципы, разработанные в светской литературе, поэзии и каллиграфии.

Отчасти эти принципы черпались и в китайских трактатах об искусстве, послуживших, как известно, началом для развития национальной японской эстетики. Категория «ужасного» не была сколь-либо подробно рассмотрена в этих сочинениях. В процессе создания национальной эстетической теории, адаптировавшей китайские художественные традиции с учетом своеобразия японской культурной практики, предметом осмысления являлась, в основном, категория «прекрасного».

Рассмотрение феномена «ужасного» в японской изобразительной традиции, а тем более в том ее аспекте, который касается телесности, следует также начать с концепта «прекрасного» в понимании японцев.

В изобразительном искусстве Японии с периода раннего средневековья и до эпохи Эдо сохраняются принципы изображения человека, описанные В. Н. Гореглядом для японской литературы классической эпохи Хэйан (VIII–XII вв.).

Образ женщины (также как и мужчины) в романах, эссе и дневниковых записях он называет «нерасчлененным»¹.

В японской литературе не встречается развернутых и сколь-нибудь подробных описаний лица и фигуры. Описания в классическом романе XI в. «Гэндзи моногатари» отличаются краткостью и чаще всего выражены лишь в формулировках «хорош(а) собой», «миловидна» («миловиден» – о мальчике), «настоящая красавица»².

В китайской литературе того же времени описания внешности гораздо более детальны и поэтичны. Перечисляя наиболее часто встречающиеся «формулы» красоты на основе лишь одного китайского текста, Паоло Сантанжело³ приводит более 20 метафор, описывающих глаза, брови и улыбку. В сопоставлении с японской краткостью, этот перечень изысканных и живописных сравнений («брови, подобные танцующим мотылькам» и др.) демонстрирует гораздо большее внимание к телесной красоте.

В традициях Хэйан «красота сердца» (утонченность чувств, хорошие манеры, таланты к изящным искусствам и стихосложению) почитались больше, чем физическая красота. В «Исэ моногатари», еще одном тексте классической японской литературы IX в., читаем: «Дама эта превосходила всех других. Превосходила больше сердцем, чем наружностью своей». В комментариях к отрывку Н. И. Конрад отмечает: «Превосходила сердцем – в смысле: была очень искусна в делах любви, с утонченными чувствами и умением усложнять и углублять любовные переживания в хэйанском духе»⁴. Также в Японии высоко ценился вкус, умение подбирать цвета для одежды, описанию которой отводится значимое место во всех литературных произведе-

¹ Горегляд В. Н. Дневники и эссе в японской литературе X – XIII веков. Л., 1975. С. 277.

² Мурасаки С. Повесть о Гэндзи (Гэндзи моногатари): В 5 т. / Пер. Т. Л. Соколовой-Делюсиной. М., 1992. Т. 1. С. 28, 56 и др.

³ Полный текстологический анализ см.: *Santangelo P. The language of body as repulsive/seductive language // The Imagination of the body and history of bodily Experience, International symposium, 2000. Токуо, 2000. P. 55–101.*

⁴ Исэ моногатари / Пер., ст. и примеч. Н. И. Конрада. М., 1979. С. 131.

дениях этой эпохи. Красота оставалась социально-обусловленным феноменом и воспринималась не через призму телесного, а через призму культурного бытия человека.

Представления японцев о женской красоте описаны в нескольких этнографических и страноведческих работах, посвященных эпохам Эдо и Мэйдзи (1868–1912). Как правило, исторические корни этих эстетических канонов и их связь с религиозными представлениями в подобных работах не рассматриваются. В очерке Ч. Данна отмечается, что совершеннолетие для девочек из аристократических семей (которое не имело четкой привязки к календарному возрасту и наступало в период от 10 до 15 лет) сопровождалось сменой одежды и прически на «взрослые»¹. Тогда же девушки из самурайских семей начинали чернить зубы и брить брови.

Японский обычай закрашивать зубы имеет аналоги во многих традиционных культурах (в Индонезии, Африке, Южной Америке) и связан с представлениями о зубах как «животном», «низменном» в человеке, от которого необходимо избавиться, вступая во взрослую социальную жизнь. Обычай экстракции части передних зубов существовал на территории Японии еще в эпоху Дзёмон (неолит, с 13 000 года до н. э. по 300 до н. э.). Девушкам и юношам в 17–18 лет удаляли некоторые зубы и подпиливали часть других (как правило, изменению или удалению подвергались передние зубы (резцы) и клыки²). В период Эдо зубы чернили

¹ Данн Ч. Повседневная жизнь в старой Японии. М., 1997. С. 235.

² См.: Мещеряков А. Н., Грачев М. В. История древней Японии. СПб., 2002. С. 54–55. Авторы подчеркивают, что некоторые современные японские ученые не склонны считать период Дзёмон отражением «японской истории», так как в этот период еще не сложилась как таковая нация. При подобном подходе следует подчеркнуть, что если даже люди Дзёмон не были японцами, то они населяли территории, на которых некоторые традиции неолита в том или ином виде сохранились и могут быть отмечены в исторические периоды японской культуры. Так удаление зубов (традиция, попавшая на архипелаг с полинезийскими мигрантами) превратилось в традицию чернения зубов у женщин.

не только представительницы высших классов и куртизанки, но и простолюдинки – у них эта процедура сопровождала замужество или ожидание первого ребенка.

Традиция сбривания бровей прослеживается только с эпохи Хэйан. В иллюстрированных свитках XI–XIII вв. придворные дамы изображались с короткими и широкими бровями, нанесенными тушью высоко на лбу, почти под линией роста волос. Эта традиция сохранилась среди представительниц родовой и военной аристократии вплоть до XIX в. Женщины более низкого происхождения, в том числе и куртизанки, изображавшиеся в гравюре укиё-э, густо подкрашивали естественные брови. Г. Востоков пишет, что в современной ему Японии (конца XIX в.) все японки носят в рукавах кимоно «коробочку с пудрой и карандаш для бровей, которые всякая японская девушка имеет с собою»¹. Также важным элементом «красоты» человека (а особенно – женщины) было отсутствие «выдающихся деталей»: крупных черт лица, родимых пятен и т. п.

«Нерасчлененность», отмеченная для описания героев в литературных произведениях, характерна и для изображения человека в живописи и гравюре, особенно – в так называемых «портретах» красавиц (*бидзин*).

Наиболее яркое представление о формировании такого типа изображения человеческого лица дают свитки «Гэндзи моногатари», созданные во второй половине XII в. предположительно Фудзивара Такаёси (в настоящее время сохранились только девятнадцать сцен-иллюстраций к тринадцати из пятидесяти четырех глав романа) и свитки «Касуга гонгэн кэнки» Такасина Такаканэ, созданные в 1309 г.

Для изображения лиц героев в живописи существовал технический прием «хикимэ кагихана» – линия-глаз, крючок-нос. Прием хикимэ кагихана или его аналог не обнаружен в китайских оригиналах буддийских текстов, поступавших в Японию с IV в., и особенно активно – с VI в. (период Асука-Нара). Буддийские свитки выполнены в традициях буддийской иконографии, в поздний период – под влиянием утонченной живописи периода Тан (618–907 гг.). Суть этого приема состоит в изображении глаз и носа не-

¹ Востоков Г. Япония и ее обитатели. СПб., 1904. С. 320.

сколькими мазками, близкими как по технике исполнения, так и по графике к чертам написания китайских и японских иероглифов. Этот прием живописи и каллиграфии был своеобразно трактован мастерами гравюры в XVIII в.: сложная техника резьбы печатных досок из плотного и неподатливого поперечного спиала дерева диктовала лаконичность линий, отсутствие мелких деталей. Более того, поскольку в японской массовой культуре уже был сформирован механизм распознавания такого знака, то от художников и не требовалось излишней детализации (проговаривания очевидного).

Изображение лица в гравюре воспринималось не как конкретное, а как обобщенное, как знак (иероглиф) присутствия человеческого существа. Необходимая конкретность и даже «портретность» достигалась другими, в том числе неизобразительными способами: введением текста, изображением гербов (*камон*) на одежде, акцентуацией деталей костюма и реквизитом, дававшим информацию о личности изображенного.

«Нерасчлененность» изображения диктовалась не только достаточностью признаков для распознавания образа, но и страхом перед визуализацией (оживлением, одушевлением) изображения посредством перечисления его признаков¹.

Отказ от природного в изображении в пользу культурного – важный этап формирования представлений не только о красоте, но и об уродстве, вызывающем ужас. Целостность и умеренность вошли в канон красоты, в то время как любой изъян наружности воспринимался как сакральная «нечистота», присутствие демонического начала. «Умеренность» воспринималась как сакральная чистота.

¹ Перечисление признаков, по поверьям многих древних народов, способствует «оживлению» описываемого. В традициях буддизма, к примеру, устное перечисление «30 великих» и «80 малых» признаков Будды составляет способ полной визуализации космического тела Будды Вайрочана и полного отождествления адепта с Буддой. Также для дальневосточной мифологии характерны сюжеты с оживающими животными, изображенными на свитках художниками-даосами или с пейзажами, столь совершенно изображенными, что художник удаляется в созданный им мир.

Ямаори Тэцуо в исследовании «Нихондзин-но као»¹ посвящает «утолщениям и выпуклостям» раздел 6 главы «Женские маски». «Обязательным атрибутом привидений и оборотней, изображенных на средневековых картинах, были какие-то утолщения, наросты или чрезмерно выдающиеся части тела. У них неестественно большие или выступающие нос, уши, глаза». Отсутствие явно выступающих черт, бородавок, наростов, опухолей – знак сакральной чистоты человека, в женской же внешности – и гарантия ее хорошего характера².

Японский фольклор, нашедший богатое отражение в гравюре XVIII–XIX вв., предлагает богатый материал для изучения иконографии демонического («ужасного») в японском сознании.

Неизвестный художник эпохи Эдо (XVIII–XIX вв.) изобразил 24 традиционных монстра в свитке «Бакэмоно дзукуси». Очевидно, что каждый из изображенных монстров обладает характерным уродством, чаще всего выраженным в избытке или недостатке частей тела или черт лица. Однопалый и одноглазый Оядзиромэ, покрытый дикой шерстью, и одноглазый Ямаваро представляют немногочисленную группу чудовищ с «ущербной» внешностью. Большую группу составляют монстры с избытком черт: двухголовый Домо-Комо, длинношеяя Рокуруби и другие чудовища, часто зооморфные. Интересно изображение Одороси – антропоморфного существа с гротескно преувеличенными чертами лица – выкаченными глазами, большим носом, огромным ртом и т. д. В целом повторяя традиционную иконографию буддийских божеств «гневной формы»³, демоны такого типа также демонстрируют страх

¹ Тэцуо Я. Лицо: Портрет и культура Японии / Пер. К. Г. Маранджян. СПб., 2011. С. 102–104.

² О соотношении физиономических практик и изобразительного искусства см.: Китайские трактаты о портрете / Пер. и комм. К. И. Разумовского. Л., 1971.

³ О влиянии иконографии божеств «гневной формы» на изобразительную традицию гравюры см.: *Варшавская Е. Ю.* Влияние иконографии грозных форм буддийских божеств на формирование историко-героического жанра в графике *укиё-э* //

обыденного сознания перед избыточностью во внешнем, телесном. При этом отсутствие телесности – бестелесность – является лишь вариантом отклонения от нормы, и не самым ужасным из возможных отклонений.

Таким образом, в японской традиции формируется страх перед телесным, как потенциально опасным, чреватый трансформациями и превращениями в демоническое, связанное с изначальным, природным – в противовес культурному, сакрально отделяющему человека от первобытного (демонического) хаоса. Страх перед телесностью был подкреплен глубоко воспринятыми идеями буддизма о теле и телесном. Согласно ранним буддийским текстам, тело не является истинным «Я» человека и, в принципе, не имеет ценности как сущность (являясь временной формой). Эти идеи были своеобразно адаптированы для воинской среды в период Камакура (1185–1333) и получили специфическое прочтение во время сложения самурайского кодекса *бусидо* в период Адзути-Момояма (1568/73–1600/03 гг.).

Однако телесность – неотъемлемая часть восприятия таких естественных проявлений человеческой жизни как секс и смерть. Рассмотрение двух жанровых групп японской гравюры XVII–XIX вв. позволит точнее определить понятие «телесности» в японской культуре этого периода.

В западном искусствоведении прочно закрепился термин «эротическая гравюра» применительно к изображениям сексуального характера в гравюре *укиё-э*. Однако такое определение кажется недостаточным и неточным. В Китае и Японии этот жанр живописи и графики носит название *сюнга* («весенние картины»). Пользуясь определением эротики Д. Н. Ушакова как «чувственности, чувственного элемента в ком-чем-либо», отметим, что изображения *сюнга* несли две основных функции, лишь отчасти имевшими отношение к «чувственности» как переживанию и косвенному выражению чувственного влечения. В Японии функции этих картин были отчасти образовательными (методическими), отчасти порнографическими.

Образовательная функция подобных изображений также имела целью не только просвещению обладателя гравюры в сексуальной технике, но и построению гармоничного брачного союза, который мыслился необходимым условием правильного (в сакральном плане) мироустройства и государственного порядка¹. Ярким примером такой сексуально-методической гравюры является альбом гравюр Хисикава Моронобу «Тайны счастливого брака или сексуальная совместимость мужчины и женщины» (1678). Изображая сцены откровенно сексуального характера и разнообразные картины любовной игры, Моронобу сопровождает их выдержками из гороскопа о совместимости разных знаков по пяти стихиям (определяемых датой рождения) и рекомендациями о семейных отношениях внутри разных пар. Обмен гороскопами был обязательной частью сватовства и предварительный сговор семейств мог быть расторгнут в том случае, если сочетание знаков не сулило благополучия молодоженам.

Мужчина–Дерево, Женщина–Дерево. Благоприятное начало, неблагоприятный исход. В начале супружества огонь страсти силён, супруги регулярно исполняют свои ночные обязанности, любые недовольства легко забываются. Если мужчина, почувствовав, что его силы убывают, будет укреплять себя, поедая угрей и яйца, [супружеские] отношения останутся хорошими и впредь².

В XIX в. большое распространение получили бумажные шарнирные куклы, детали которых были вырезаны из печатных листов (и, таким образом, являлись своеобразной разновидностью гравюры). Куклы, изображавшие мужчину и женщину с обнаженными гениталиями, служили наглядным пособием для изучения сексуальных отношений и пользовались популярностью для сексуального просвещения (или просто для развлечения).

¹ О сексуальных теориях Китая и Дальнего востока в целом см.: Ван Гулик Р. Искусство секса в древнем Китае. М., 2003.

² Альбомы опубликованы: Nichibunken Japanese Studies Series. № 24. Kyoto, 2002.

Что касается порнографической гравюры, то она, в соответствии с современными определениями порнографии, являлась отображением сексуального поведения с целью вызвать сексуальное возбуждение, для дальнейшего его удовлетворения каким-либо способом. Такой функции соответствует серия Моронобу «Сокровища алькова» (1681–1684), представляющая сцены (анекдоты) из домашней жизни, снабженные короткими пояснениями или репликами героев как в современных «комиксах» *манга*. Популярными сюжетами альбома являются тайное свидание дамы с любовником, демонстрация и сравнения половых органов среди скучающих дам, мастурбация и гомосексуальные игры женщин, и т. п.

Несмотря на исключительную сексуальную свободу, которую демонстрируют персонажи Моронобу в обоих упомянутых альбомах («Тайны счастливого брака или сексуальная совместимость мужчины и женщины» и «Сокровища алькова»), тело (кроме половых органов) в эротической и порнографической гравюре практически не имеет значения. Оно, как правило, скрыто одеждой, так как не представляет эротического объекта¹. Обнаженные и гротескно гипертрофированные половые органы, на взгляд автора, носят не столько характер визуального возбудителя, сколько функцию *знака* темы изображения. Можно заметить, что изображения гениталий достаточно однообразны, и, несмотря на графическую сложность (также как и лица персонажей), носят скорее характер констатации, нежели предмет рассмотрения и интереса. Половые органы воспринимаются опять же как иероглиф, устойчивый знак темы сексуальных отношений.²

Такое представление автора о необязательности изображения половых органов для придания гравюре порно-

¹ Кабанов А. М. Нагота в японской жизни и искусстве // Япония: Путь кисти и меча. 2002. № 4. С. 13–18.

² Аналогичный прием существует в классической японской поэзии, в которой существуют феномены «макура котоба», «утамакура» и «дзё» – слова, имеющие функцию «смыслового центра» и задающих определенный характер восприятия всего стихотворения (см.: Соколова-Делюсина Т. А. От сердца к сердцу сквозь столетия: Японская поэзия. СПб., 2000. С. 3–15).

графического характера подтверждает и характер бытования определенной группы гравюр *укиё-э*, которая, не изображая ни сексуального поведения, ни обнаженных половых органов, воспринималась современниками («потребителями» гравюры) как порнографические.

Е. С. Штейнер в статье о феноменах «красоты» и «уродства» в японской гравюре¹ приводит воспоминания Василия Головнина, в которых излагаются обстоятельства пребывания в плену у японцев в 1811–1813 гг. В. М. Головнин описывал такой эпизод:

Над столом нашим имел надзор один чиновник, старик лет в шестьдесят. Он с нами обходился весьма ласково и часто утешал нас уверениями, что мы непременно будем возвращены в свое отечество. Однажды принес он нам троим три картинки, изображающие японских женщин в богатом одеянии; мы думали, что он нам принес их только на показ, и для того, посмотрев, хотели ему возвратить; но он предложил, чтобы мы оставили у себя; а когда мы отказывались, то он настоятельно просил нас взять их. «Зачем нам?» – спросили мы. «Вы можете иногда от скуки поглядывать на них», – отвечал он. «В таком ли мы теперь состоянии, – сказали мы, – чтобы нам смотреть на таких красоток?» А они в самом деле были так мерзко нарисованы, что не могли произвести никаких чувств, кроме смеха и отвращения, по крайней мере в европейцах.

По краткому описанию можно предположить, что предложенными «картинками» были гравюры Китагава Утамаро (1753–1806) и других мастеров жанра «изображения красавиц» (*бидзинга*). Уклончивый совет тюремщика «просто посмотреть» скрывал прямую рекомендацию использовать эти гравюры как стимулятор при занятии мастурбацией. Несмотря на то, что объектом изображения в этом жанре

¹ Steiner E. In the Eye of the Beholder: Ugliness, Beauty, and Exoticism in the Orientalist Quest for Otherness // Rethinking Nineteenth-Century Otherness: Reframing Multimodality and Aesthetics. Ed. Maryam Farahani. Cambridge Scholars Publishing, 2014. P. 212–240. Автор приносит благодарность Е. Штейнеру за предоставленный им неопубликованный текст статьи на русском языке.

были куртизанки высоких рангов, предлагавшие сексуальные услуги в разных заведениях «веселых кварталов», в самих гравюрах не содержится ничего откровенно-сексуального. Это подтверждается и тем, что при первом знакомстве с гравюрами *бидзинга* европейцы характеризовали их как изображения «японских женщин в богатом одеянии», благородных дам.

Первые изображения полностью обнаженных (демонстративно обнаженных) человеческих фигур были созданы Маруяма Окё (1733–1795), как первый японский анатомический атлас в 1770 г. Предубеждение перед наготой (как страх перед телесностью) не позволили автору полностью освободиться от сюжетности, хотя бы формально оправдывающей наготу фигур – ивовая ветка в руках у девушки является указанием на ее занятие проституцией, а мужчина изображен в характерной иконографии «божества гневной формы», что хотя бы отчасти может оправдать его необычный вид.

«Сексуальное» в японской изобразительной традиции не означает «телесное», тело как таковое не является объектом ни эротического, ни эстетического восприятия. Наоборот, оно обладает явной угрозой трансформации в демоническое, обладающее сакральной нечистотой.

Первоначально телесное не имело в японской культуре связи с «ужасом», с переживанием страха и отторжения. Ужас в традиционной культуре воспринимался как священный трепет перед сверхъестественным, почти религиозное, экстатическое чувство переживания сильнейшего эмоционального шока, которое было не самоценным (как в современном кинематографе «хоррора»), а служило своеобразным «закреплением», создававшим систему координат в культурном поле Японии. Для выражения «ужаса» в гравюре историко-героического жанра *муся-э* до конца XIX в. использовались либо известные по иконографии, представленной в «Бакэмоно дзукуси» (см. выше), монстры, либо разнообразные художественные иносказания и нарративные приемы, в которых «ужасное» выступало не в телесных, а в «превращенных» формах.

В этом плане показателен и характерен триптих Андо Хиросигэ (1786–1864), посвященный Тайра-но Киёмори (1118–1181), реальному историческому персонажу, круп-

ному военачальнику, вокруг имени которого формируется легендарная биография, в основном акцентирующая невероятную жестокость и вероломство героя. Одним из наиболее страшных эпизодов этой биографии является смерть военачальника, ставшая темой гравюры Хиросигэ. В соответствии с легендой Киёмори умер от лихорадки, и его жар был так силен, что к нему не могли приблизиться; похоронить князя смогли только через три дня после его кончины, когда тело остыло настолько, чтобы к нему можно было прикоснуться. Страшная агония умирающего Тайра-но Киёмори сопровождалась чудовищными видениями: перед военачальником явились души всех невинно убиенных.

Прочтение этого сюжета у Хиросигэ наглядно демонстрирует и неограниченную фантазию художника, и его понимание (и понимание его современниками) феномена ужаса. Зимний пейзаж, окружающий усадьбу Киёмори, на первый взгляд представляет живописное нагромождение снежных холмов, шапок снега на голых ветвях редких деревьев, занесенных снегом каменных фонарях. Однако этот мирный зимний пейзаж оказывается ни чем иным, как нагромождением черепов и скелетов, неумолимо навигающимся на террасу дома Киёмори.

Ужас возникает из раскрытия истинной сверхъестественной сущности физического феномена, кажущегося в обыденном, неизменном сознании естественным элементом ландшафта. Следует отметить, что в классической японской драматургии театра Ногаку единственным событием пьесы является именно разоблачение истинной сущности героя. Герой оказывается духом знаменитого правителя, воина, придворной красавицы и т. п., и именно это разоблачение на глазах у зрителя и является главным эмоциональным потрясением, кульминацией пьесы.

Этот возвышающий ужас отчасти определяется эстетической категорией *югэн*, нашедшей наибольшее воплощение именно в театре Ногаку и, отчасти, в таких практиках как чайная церемония *тя-но ю* и цветочной аранжировке *икэбана*. *Югэн* – это сокровенная красота (вернее – истина) мира, которая раскрывается соперечиванием смотрящего, через намеченные мастером знаки. В буддийской традиции, оказавшей главенствующее влияние на формирование этой эстетической категории, именно внимательное

всматривание в отдельные знаки окружающего феноменального мира может раскрыть для адепта трансцендентную сущность истинного неявленного мира.

Этот благородный и возвышающий характер ужаса у Хиросигэ особенно ясно прочитывается при сравнении его триптиха с работами более поздних художников-гравёров, изображавшими тот же сюжет. Триптих Цукиока Ёситоси (1839–1892) по сравнению с работой Хиросигэ кажется композиционно перегруженным и излишне многословным, несмотря на отсутствие интерьера и ландшафта, введенных в работу его предшественника. Фигура агонизирующего Киёмори у Ёситоси окружена толпой персонажей, изображающих духов. Несмотря на то, что они окружены языками адского пламени, все персонажи предсмертных галлюцинаций Тайра-но Киёмори обладают конкретной телесностью, и ужас ситуации, скорее всего, кроется именно в полном жизнеподобии приведений. Души загубленных ведет сам Эмма – Дай О, владыка ада, изображенный в своей канонической форме, устрашающей, но вполне конкретной, не таящей потенции обнаружения, раскрытия. Такое прямолинейное изображение «ужасного» сюжета, несомненно, снижает его эмоциональный накал и эстетические качества.

Тем не менее, Ёситоси можно назвать зачинателем своеобразного жанра «гравюры ужасов», в котором именно телесное стало источником ужаса. Многочисленные серии изображения телесных мучений вызывали негодование современников как в Японии, так и за ее пределами. Споры об эстетической и этической допустимости подобных сюжетов в изобразительном искусстве продолжают до сих пор и, несмотря на высокий интерес к маргинальным сюжетам Ёситоси, публикации его работ крайне немногочисленны.

Для понимания приверженности Ёситоси к «телесному ужасу» необходимо принимать во внимание не только противоречивую и временами отталкивающую личность мастера, но и те историко-культурные обстоятельства, в которых складывалась его творческая манера. Он был учеником одного из виднейших мастеров гравюры второй половины XIX века, Утагава Куниёси (1798–1861) и ученичество и начало самостоятельной работы Ёситоси совпали с дра-

матическими периодами *бакумацу*, упадка политической системы сёгуната и падения идеологических оплотов традиционного японского общества, реставрации Мэйдзи и первых лет нового курса страны на «модернизацию и европеизацию». Уже с 50-х годов XIX в. в среде японских художников возникает интерес к достижениям европейского изобразительного искусства и наследию старых европейских мастеров, многие художники (в том числе и Куниёси) собирают коллекции репродукций или оригиналов западного искусства.

Благодаря коллекции учителя, Ёситоси знакомится с творчеством Дюрера, Хольбейна, Гойи, которые производят на него огромное впечатление (его можно скорее называть «культурным шоком»). По признанию самого Ёситоси, особое впечатление на него произвели гравюры с изображениями ужасов войны, пыток христианских святых, апокалипсические картины мученичества. «Я словно погрузился в этот мир темноты, все эти скелеты, чудовищные птицы и звери, все ужасы иного мира обволакивали меня и затягивали», – пишет Ёситоси своему ученику Яманака Кодо в 1879 г.¹

Вероятно, это был один из первых случаев, когда для японского художника телесное страдание стало источником вдохновения, а изображение плоти – главной темой творчества. В 1866 г., в сотрудничестве с другим художником, «новатором жанра ужасов», Ёситоси подготовил серию гравюр «Коллекция садизма и крови», а затем «Серию искусства смерти», которую создал собственноручно. В 1868 г. появилась серия «100 прославленных воинов Японии», также отмеченная необычной жестокостью и обилием изображенной крови.

В 70-е годы Ёситоси начал сотрудничать с рядом японских газет, которые (ориентируясь на западные средства массовой информации) в то время стали включать колонки криминальных новостей и даже специальные приложения

¹ Автор приносит глубокую благодарность Кайто Юкимори за предоставленную ею возможность использовать в данной работе неопубликованные биографические материалы о Цукиока Ёситоси. Все цитаты, приведенные в данной статье, даются в переводе на русский язык Кайто Юкимори.

из гравюр, иллюстрирующих уголовные преступления (также как и сцены подавления мятежей, казни преступников и т. п.). Мастер часто посещал места преступлений и, для реалистичности передачи ранений, убийств и физиологии, использовал для зарисовок мертвую натуру.

Следует отметить, что зрелые работы мастера отличаются, помимо экспрессии, также и интересными композиционными решениями (отчасти новаторскими), и стремлением к декоративности. Отчасти стремлением к декоративности (наряду со стремлением к эпатажу) объясняется использование лака, имитирующего кровь, который наносился на печатные листы вручную для небольших серий закатных отпечатков его серий.

Несмотря на репутацию Ёситоси как развратника, поклонника садомазохизма и иных экстремальных форм сексуальности, не известна ни одна эротическая или порнографическая гравюра мастера. Хотя в его сериях появляются сцены убийства женщин, они не носят ни сексуального характера, ни даже сексуального подтекста.

Привлекают особое внимание две гравюры, разделенные в творчестве мастера почти двумя десятилетиями, но близкими по композиционному решению. Первая гравюра, из серии «28 знаменитых убийств со стихами» была создана в 1867 г. и изображает мужчину, занесшего короткий меч над окровавленным телом женщины, опутанной веревкой и подвешенной к потолку. Вторая гравюра «Убийство в Адати» была напечатана в 1885 г., на ней также изображена женщина, вверх ногами подвешенная к потолку и связанная, но её мучителем является старуха-ведьма, сидящая подле и точащая нож. Оба сюжета почерпнуты из криминальных хроник. В первом случае имело место бытовое преступление, когда некий Инада Кёдзо Синсукэ зарезал одну из кухарок в богатом загородном доме за злословие и интриги против повара дома (к сожалению, все обстоятельства этого преступления не могут быть сегодня восстановлены). Во втором случае иллюстрируется убийство в Киотоском районе Адати, когда свекровь зарезала беременную невестку: этот случай оброс многочисленными сверхъестественными интерпретациями и был одной из популярных городских легенд Киото во время Ёситоси. Известно, что эта легенда так впечатлила художников, что

группа мастеров гравюры, включавшая Утагава Куниёси и Цукиока Ёситоси, сняла в Адати домик, в котором уединялась для дружеских попоек с танцовщицами, музыкантами и проститутками. История «Дома в Адати» не раз появлялась в творчестве Ёситоси.

Ужас, вызываемый этими и подобными гравюрами у современников, японцев и европейцев, был ужасом физиологического отторжения, брезгливости и отвращения. Судя по востребованности этих гравюр среди обывателей, японские покупатели испытывали к подобным сюжетам любопытство и находили в этом ужасе определенное наслаждение. Тем не менее, скандальная репутация, маргинальное поведение и слухи о моральном облике художника привели к почти полному забвению со стороны заказчиков¹.

Слава несколько раз возвращалась к художнику, в том числе и в связи с событиями Сацумского восстания 1877 г. Для поддержания патриотического духа народа правительство Мэйдзи заказало ряду издательских домов несколько серий о героях прошлого и настоящего – Ёситоси был также привлечен к выполнению этого государственного заказа.

Закат жизни и творческой карьеры мастера был связан с душевной болезнью и длительными пребываниями в лечебнице. Отсутствие заказов и болезнь довели его до нищеты, но они же и усмирили его темперамент, сделали его образ жизни более общественно-приемлемым, а творчество – более консервативным.

В таких сериях как «Сто видов луны» (1885) и более поздней «Тридцать шесть знаменитых приведений» (1891) Ёситоси обращается к традиционному языку японской гравюры о сверхъестественном. Не создавая кровавых

¹ Уменьшение количества заказов, вероятно, было связано не столько со скандальной репутацией художника, сколько с его асоциальным образом жизни и необязательностью перед заказчиками. Публикация гравюр осуществлялась крупными издательскими домами и представляла собой сложный технологический процесс, поэтому несоблюдение сроков сдачи эскизов или их несоответствие заранее обсужденным условиям могло вызвать серьезные финансовые потери для издательских домов.

сцен телесного ужаса, мастер прибегает к уже рассмотренным приемам изображения «ужасного». Он создает целую галерею монстров, сопоставимых с монстрами «Бакэмоно дзукуси», а также широко использует прием иносказания, рассмотренный нами выше на примере гравюры Андо Хиросигэ. В целом для поздних работ Ёситоси характерно возвращение от «ужаса недозволенного», телесного, к «дозволенному» бестелесному ужасу японской традиции.

Эстетизация телесных мучений, любование мучительной смертью никогда не входило в художественный язык японского искусства. Отношение к смерти как к скверне, а к телу – как источнику естественных радостей и естественных же неудобств, привело японскую культуру к рационалистическому, неэстетизированному отношению к телесности и почти полному отсутствию изображения обнаженной натуры. Не зная мученичества как формы религиозного служения и не рассматривая тело как «греховный сосуд», японская культура до конца XIX в. не видела в телесных страданиях сюжетов для глубокого эмоционального и духовного переживания.

Под влиянием внутренних событий в Японии и воздействия западной культуры эстетика телесного, в том числе и телесного «ужаса», оказалась востребованной в XX в., а в середине – второй половине века «кровавые серии» Ёситоси были вновь открыты коллекционерами, ценителями японского искусства и музеями. Ужас телесного страдания глобализирован и понятен вне культурного контекста, что и обусловило рост популярности этого художника в современном мире. Тем не менее, традиционная эстетика не потеряла актуальности и широко интегрирована в современное японское искусство и массовую культуру XXI в.

МЕМОТО MORI: УЖАС СМЕРТИ В ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЯХ БАРОККО

Барокко возникает в Италии в XVI в., продолжая традиции предшествующих эпох и одновременно отталкиваясь от них. Противоречивость является неотъемлемой характеристикой, сопровождающей генезис этого стиля. Барокко стремится к трансцендентальности и одновременно к непосредственности, выражая патетический настрой, грандиозность замысла при удивительной соразмерности форм и избылии эффектных деталей. Стихийное начало пронизывает стилевую идею, воплощаясь в масштабных градостроительных ансамблях (площади Дель Пополо и Святого Петра в Риме), архитектуре (палаццо Кариньяно, Турин, 1683, арх. Г. Гварини) и живописи (плафон «Триумф божественного Провидения» П. да Кортоня, палаццо Барберини, Рим, 1633–1639). Колоссальный расцвет церковного строительства выразительно иллюстрирует веру человека XVI столетия во всемогущество Бога и желание понять смысл Божественных повелений. Природа барочного конфликта включает ряд антиномий: «молодость / старость», «красота / уродство», «жизнь / смерть» (Караваджо соединил их вместе на полотне «Юдифь и Олоферн», палаццо Барберини, Рим, 1598). Последняя антиномия в барочном церковном интерьере соответствует оппозиции «рай / ад». Присущая барокко театральная репрезентация погружала верующего в подобие райского пространства на земле (например, Сикстинская капелла в базилике Санта-Мария-Маджоре, Рим, арх. Д. Фонтана), не забывая напомнить ему о вечном пределе аллегорией смерти перед выходом из храма (базилика Санта-Мария дель Пополо, Рим). Орнаментальный декор, состоящий из черепов, костей и целых скелетов (базилика Санта-Мария дела Кончещионе, Рим, 1626–1631, арх. А. Казони; базилика Сан-Бернардино алле Осса, Милан, 1754) ментально переносил в ад и внушал поистине смертельный трепет перед вечным пределом, визуальнo претворяя библейские строки «Прах ты и в прах возвратишься» (Быт. 3 : 19) и «Возвратится прах в землю,

чем он и был; а дух возвратится к Богу, Который дал его» (Екк. 12 : 7). Вербальное подтверждение барочной антиномии в надписи на входе в Капеллу душ Оссуш (Эвора, Португалия) — «*Nós ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos*» («Мы, кости, которые находятся здесь, ждем вас») — усиливалось (расположенным на крыше капеллы) перефразированным изречением Екклесиаста (7: 1) «*Melior est die mortis die nativitatis*» («Лучше день смерти, чем день рождения»).

Мысль о неотвратимости смерти и неопределенности будущей загробной жизни (рай или ад) буквально пронизывает барочное пространство и искусство: приветствие траппистов¹ «*Memento mori*» («Помни о смерти») нарушало тишину общественных зон, пугающий натурализм испанской скульптуры (достоверное изображение предсмертных судорог, ран, капель крови) Грегорио Фернандеса и Хуана Мартинеса Монтаньеса вводил в молитвенный транс через личное прочувствование смерти Христа и заглушал праздничность декора церковного интерьера. Символы бренности, изменчивости, тлена — это уже упоминавшиеся выше череп, иллюстрирующий выражение «*Sic transit gloria mundi*» («Так проходит мирская слава»)² (картина неизвестного художника «*Memento mori*», 1551, Кале, Музей изящных искусств; Д. Фетти. «Меланхолия», 1618, Венеция, Галерея Академии), и скелет, воспроизводившийся в многочисленных вариациях сюжета «*Danse macabre*», хорошо известного зрителям по гравюрам (М. Вольгемут. «Пляска смерти», 1493). Макабрические пляски, изначально появившиеся в сакральных интерьерах и клуатрах³, при всей

¹ Трапписты (Орден цистерцианцев строго соблюдения) — монашеский орден, основанный в XVII в. Арманом Жаном де Рансе, аббатом цистерцианского монастыря Ла-Трапп.

² Неточная цитата слов Фомы Кемпийского «*O quam cito transit gloria mundi*» («О, как скоро проходит мирская слава») из его трактата «О подражании Христу» (I, 3, 6).

³ Например, известные по гравюрам фрески 1424 г., находившиеся на стене галереи кладбища Невинных в Париже, разрушенной после закрытия кладбища.

«липкости ледящего страха»¹ имели карнавальнй оттенок, напоминая об игровом восприятии оппозиции «жизнь / смерть», включающей в этот хоровод всякого человека, вне зависимости от положения в обществе (неизвестный художник. «Пляски смерти», Милан, Брера). Барочный натюрморт говорил своему зрителю о трагическом единстве бытия и небытия, зашифрованном, помимо черепа, в раковине, являющейся символом надежды на воскресение и одновременно прообразом могилы («раковинные» натюрморты Балтазара ван дер Аста), в оседающей пивной пене, в пепле на догорающих углях жаровни (П. Клас. «Трубки и жаровня», 1636, Санкт-Петербург, Эрмитаж) и угасающей свече (П. Клас. «Натюрморт со свечой», 1627, Гаага, Маурицхейс).

Этот метафорический «конклав» еще более акцентировал краткость человеческой жизни появлением в изобразительном пространстве часов: песочных (Л. Бернини. Надгробие папы Александра VII, 1671–1678, Рим, собор Святого Петра) и карманных (П. Клас. «Vanitas», 1630, Гаага, Маурицхейс).

В ювелирном искусстве в XVI–XVII вв. карманные часы, отсчитывающие безвозвратно уходящие мгновения, могли принимать форму черепа, — подобные экземпляры есть в коллекциях многих музеев (например, Музей Клюни, Париж; Эрмитаж, Санкт-Петербург, Национальный музей Ренессанса, Экуан). На корпусе часов могла быть размещена фраза «Sic transit gloria mundi» (часы, сделанные в 1553 г., Экуан, Национальный музей Ренессанса). Противопоставление «gloria» (слава) и «vanitas» (суета) и изображение черепа на мемориальном кольце на смерть короля Карла I (1649, Лондон, Музей Виктории и Альберта) стало традиционным вариантом декора траурных перстней. Символы бренности, возникшие в изобразительном искусстве, использовались и в ювелирных украшениях барокко. Подвески в форме гробов и скелетов (подвески середины 1540–1550 и 1600 гг. из коллекции Музея Виктории и Альберта), разбиравшиеся на составные части (скелетики и косточки,

¹ Выражение Й. Хейзинги (*Хейзинга Й.* Осень средневековья. М., 1988. С. 157).

служившие орнаментальным декором), давали владельцу возможность заняться макабрическими играми. В XVI в. владелец такого перстня с изображением черепа носил его сам в течение жизни. Затем такое кольцо отказывалось по завещанию близким друзьям или родным в память об утрате и отдавалось новому хозяину после заупокойной службы, еще более педалируя священный ужас перед могилой. Декор в виде черепа, костей, песочных часов, надписи «Memento mori» напоминал своему обладателю о краткости жизни, необходимости заблаговременно готовиться к иному миру.

В конце XVI — начале XVII в. обряд передачи траурных колец постепенно исчезает: вместо этого наследники получают определенную сумму денег на покупку колец, оговоренную в завещании. Одним из наиболее ярких примеров является завещание Уильяма Шекспира, сделанное в год смерти (1616) и сохранившееся в подлиннике, где он распоряжается передать деньги на покупку траурных перстней своим коллегам по театру и друзьям: «...я завещаю Гамлету Сэдлеру двадцать шесть шиллингов восемь пенсов на покупку перстня; Уильяму Рейнольдсу, джентльмену, — двадцать шесть шиллингов восемь пенсов для покупки перстня; моему крестнику Уильяму Уокеру — двадцать шиллингов золотом; Энтони Нэшу, джентльмену, — двадцать шесть шиллингов восемь пенсов; и г-ну Джону Нэшу — двадцать шесть шиллингов восемь пенсов; и каждому из моих товарищей — Джону Хемингу, Ричарду Бербеджу и Генри Конделу — двадцать шесть шиллингов восемь пенсов для перстней»¹. Наследник заказывал у ювелира мемориальное украшение, часто дополнявшееся инициалами и девизами: «Behold the ende» («Се конец») и «Nosce te ipsum» («Познай самого себя»). Последний девиз в XVII столетии стал популярной надписью для драгоценностей, — подобные украшения хранятся в Музее Виктории и Альберта. Николас Феней из Йоркшира в 1617 г. оставляет в завещании описание траурного кольца для своего сына, которое включает девиз на латыни «Познай самого себя», инициалы

¹ Шекспир У. Исторические хроники: Пьесы / Пер. с англ. Е. Бируковой. М., 2000. С. 649.

отца и изображение черепа. Отец просит сына пользоваться кольцом для запечатывания писем, а также созерцать в уединении, что приведет к мудрости¹.

Обручальное кольцо (гиммель)², которое складывалось из двух половинок в единое целое (кольцо 1600 г., Музей Виктории и Альберта), визуально подтверждая неразрывность брачных уз, традиционно декорировалось изречением «*Quod ergo Deus coniunxit homo non separet*» «Итак, что Бог сочетал, того человек да не разлучает» (Мф. 19 : 6). В XVII в. такие кольца для венчания дополняются надписью «*Mein Anfang und Ende*» («Мое начало и конец») (кольцо 1600 г., Музей Виктории и Альберта), а также символами начала и конца человеческой жизни — изображениями младенца и скелета, соединяемыми вместе благодаря конструкции кольца-головоломки (кольцо 1631 г., частная коллекция Бенджамина Цукера).

Бусины в форме черепа часто встречаются в четках, особенно для чтения молитвы Розария³ (розарий 1500–1525 гг. и фрагмент розария XVI в. из коллекции Метрополитен-музея, Нью-Йорк). Помимо молитвенной функции, розарий носят на запястье (в несколько рядов) как браслет, и на шее в виде ожерелья (мастер легенды Марии Магдалины. «Плачущая Мария Магдалина», ок. 1525, Лондон, Национальная галерея). Частью розария мог быть помандер в форме черепа, с отделениями для ароматических субстанций (помандер, первая половина XVII в., Метрополитен-музей). Сочетание приятного запаха и молитвы по четкам

¹ *Scarlsbrick D. Rings: symbols of wealth, power and affection. New-York, 1993. P. 49.*

² *Гиммель* — обручальное кольцо, которое использовалось во время брачной церемонии и состояло из двух или трех колец (кольцо-головоломка), соединявшихся вместе и символизировавших брачный союз (третья часть кольца означала, что при браке присутствовал свидетель). Название происходит от латинского слова *gemellus* (двойной, похожий как близнецы).

³ Розарий появляется в молитвенном обиходе после 1214 г., когда Дева Мария, явившись св. Доминику, подарила ему четки. Именно молитва Розария, как считается, помогла при Лепанто победить турок 7 октября 1571 г. (затем был установлен праздник Девы Марии — Царицы Розария). Четки соединены в кольцо (что напоминает о непрерывности молитвы), состоят из пяти наборов.

создавало характерную для барокко противоречивость: последнее наслаждение перед чертогом смерти. Рефрен «Помни, что ты умрешь» вносил оттенок inferнальности даже во время приема пищи: улыбчивый череп на зубочистке словно призывает наслаждаться здесь и сейчас (Зубочистка, 1620, Лондон, Музей Виктории и Альберта).

Символическое значение «Memento mori» обрели пряди волос умершего, заключенные в кольцах (кольцо XVII в., Бирмингемский музей) и зажимах для одежды (Музей Виктории и Альберта), украшенных скелетом, кокетливо изогнувшимся на смертном одре, и надписью «I rest» («Я почил»). Человеческие волосы в XVII в. активно используются как материал для кружева, превращаемого затем в браслет, — знак любовной связи или памяти об ушедшем в мир иной, что нашло отражение в стихотворении Джона Донна «Мощи»:

Когда мою могилу вскрыть
Придут, чтоб гостя подселить
(Могилы, женщинам под стать,
Со многими готовы спать),
То, раскопав, найдут
Браслет волос вокруг моей кости,
А это может навести
На мысль: любовники заснули тут,
И тем была их хитрость хороша,
Что вновь с душою встретится душа,
Вернувшись в тело и на Суд спеша...¹

Ювелирные украшения отразили ужас перед смертью и служили непрерывным, ежеминутным напоминанием о конечности бытия, полной неизвестности грядущего. Ощущение ужаса, почти «психоз», по выражению Лотмана, начавшийся в эпоху Возрождения и длившийся почти до конца эпохи барокко, был вызван «быстрой переменой всей жизни, социальных, моральных, религиозных устоев и

¹ Английская лирика первой половины XVII века. / Пер. Д.В. Щедровицкого. М., 1989. С. 94.

ценностных представлений»¹. Стремительно изменяющийся мир и технический прогресс провоцировали паническую истерию, выразившуюся в страхе перед учеными, колдунами, ведьмами, дьяволом, смертью и адом. Пугающая натуралистичность смерти, присущая барочному реализму в изобразительном искусстве (П. П. Рубенс. «Голова медузы», ок. 1615, Вена, Художественно-исторический музей), в ювелирных изделиях трансформировалась в игру с ней благодаря гротеску и насмешке: улыбающиеся черепа, галантные ухаживания скелетов за дамами, кокетливые позы на смертном одре, как на любовном ложе, etc. Малый размер украшения определил камерное, интимное восприятие символов тщеты и суеты, что в свою очередь способствовало снижению пафоса. Особая наглядность колец и подвесок, связанная с осязаемой трехмерностью, и их ежедневное соприкосновение человеку изменили его отношение к грядущему концу: постоянная трансляция идеи неотвратимости смерти притупляла ощущение ужаса, превращая исключительное в обыденное. Человек барокко воспринимал происходящее во многом сквозь призму театральности, присущую всей эпохе и закрепленную в его сознании через ауто сакраменталь и комедию дель арте. Смерть была перипетией театральной драмы, репетицией будущей смерти, неизбежным финалом, визуальный образ которого был подготовлен изобразительным искусством, где гибельный страх сочетался с ощущением яркой праздничности жизни и веры в безграничное могущество Бога. Эта антиномия явилась одним из важных факторов генезиса барокко, основанном на метафорическом двоемирии, в котором смерть стала частью картины мира.

¹ Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб., 2000. С. 629.

Ю. П. Шапченко (*Санкт-Петербург*)

**ТЕМА СМЕРТИ В РУССКОМ
ПРОВИНЦИАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
КОНЦА XVIII – II-й ПОЛОВИНЫ XIX вв.**

Тема смерти является одной из ключевых в мировой культуре. Основная задача погребального искусства – увековечивание образов ушедших людей в материальных объектах: скульптуре, портрете или поэтической эпитафии. Суеверное обхождение темы смерти в обиходе придает ей, как всему непознанному, особую привлекательность.

Темы смерти, потустороннего мира, рая и ада, страшно-го суда получили максимальное развитие в средневековой культуре, когда в Западной Европе возник даже особый жанр изобразительного искусства, называемый «пляска смерти» («*danse macabre*»). Жанр этот появился из массовых театрализованных мистерий. Пляски смерти разыгрывались в дни поминовения усопших, представляя собой процессии, где играющая на музыкальных инструментах Смерть вела за собой хоровод людей разных сословий.

Иконографически Смерть несколько раз меняла свой облик, будучи поначалу изображаемой в виде апокалипсического всадника, проносащегося над поверженными телами, затем – в образе демона, который в XV в. сменился изображением черта, а впоследствии – скелета. По мнению Ц. Г. Нессельштраус, возникновение скелетоподобного облика смерти связано с эстетикой любования безобразным, получением чувственного наслаждения от созерцания ужасного¹. Й. Хейзинга связывает популярность темы «пляски смерти» в Европе с жестокостями Столетней войны, эпидемиями чумы и различными кризисными явлениями в обществе².

¹ См.: *Нессельштраус Ц. Г.* Пляска смерти в западноевропейском искусстве XV в. М., 1993. С. 141–148.

² См.: *Хейзинга Й.* Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах // Хейзинга Й. Соч.: В 3 т. М., 1995. Т. 1. С. 167.

Постепенно из этой концепции выросло отношение к смерти как к посланцу ада, пляшущему и насмехающемуся над теми, кого она приглашает на вечный праздник. Более всего данная иконография распространилась в народном искусстве через книжную иллюстрацию и возникших впоследствии легкодоступных жанров – гравированных лубочных картинок, снабженных текстами, как правило, сатирического или назидательного содержания, напоминающих о скоротечности и суетности бытия. Правящие классы и интеллигенция прибегали к более высокому искусству – по их заказам создавались скульптурные изображения умерших. Средневековые «лежащие» представляли собой некий архетип «блаженных праведников», ожидающих воскрешения. Французский исследователь Ф. Арьес полагает, что надгробные плиты с изображением лежащих фигур в начале XVII в. – компромисс между новой потребностью идентификации личности и многовековым ощущением смерти как покоя и отдыха. Уйти из жизни, но не навсегда, только для долгого сна, такого сна, при котором глаза остаются открытыми, сна, похожего на жизнь, но жизнью не являющегося¹.

Тенденция к портретному реализму, возникшая в европейском обществе в конце XVI в. – примечательный факт истории культуры, выражающий любовь к жизни и желание человека «быть». Средневековые мастера надгробной скульптуры избегали представлять «лежащего» в виде умирающего или только что умершего. Однако с определенного времени они стремились передать сходство с усопшим, дабы представить его живым. Поскольку смысл средневекового портрета – представить человека перед лицом Бога, изображаемый находится в молитвенной позе и его жесты символичны. Молитвенно сложенные руки на надгробьях означали полное подчинение Богу как путь к бессмертию; правая рука у сердца символизировала взывание изображаемого к милости². Первые портретные изображения

¹ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М., 1992. С. 124.

² Якушина Н. Р. Пляска смерти как один из параметров коллективного сознания и компонент картины мира // Тема смерти в современном искусстве. Новосибирск, 2008. С. 20.

появились в эпоху Ренессанса, получив дальнейшее развитие в эпоху барокко и Просвещения.

К концу XVIII в. портретный жанр в погребальном искусстве, как более доступный, постепенно вытеснял скульптурный, что особенно отчетливо проявилось как в странах Восточной Европы (Польше, Румынии, Болгарии), так и в России. Однако иконографически портрет все еще восходил к традициям средневековых изображений. Средневековые особенности присутствуют в структуре русской портретной живописи, которая в своем развитии схожа с восточно-европейской.

Проанализируем структуру провинциального портрета, связанного с культом предков, его корни и традиции, для того, чтобы выявить единые компоненты, укоренившиеся в народном сознании. В хронологическом плане речь идет о периоде с конца XVIII в. до конца 1880-х гг. В ряде русских провинциальных музеев (Егорьевска, Торопца, Костромы, Рязани, Воскресенска, Смоленска, Серпухова и др.) хранятся как авторские живописные оригинальные изображения, так и графические или живописные копии, выполненные другими художниками.

Как отмечалось выше, погребальный портрет, как жанр искусства, постепенно занял лидирующую роль в русской провинции, выполняя функцию современного фотоаппарата, документирующего основные события. Большая часть портретов рассматриваемого периода, созданных в провинциальной России, связана с погребальной обрядностью, с ее атрибутами и местами поминовения: дом, храм, кладбище. Эти изображения можно условно разделить на погребальные, т. е. созданные для церемонии похорон собственно, и мемориальные – написанные после смерти в память об усопшем и не имеющие отношения к самому погребальному обряду.

Изображение усопшего как живого на эпитафияльном портрете аналогично изображению святого в иконописи. Повторение и изображение человека таким, каким он был отображен на портрете, и хронологическая удаленность от его жизни, являются аналогией для портретных изображений человека-христианина, православного или католика.

Причины портретирования человека подобны мотивам изображения святых во времена раннего христианства,

которые основывались на римском портрете известных личностей. На заре нового времени функции портрета были идентичны функциям иконы. На Руси портреты умерших великих князей и царей ставили на гроб, что являлось продолжением византийской традиции. Такая символика византийского восприятия лежит в основе связи иконостасной иконы и портрета, помещенного на гроб. Считалось, что иконы сохраняют память о святых¹. В русской литературе «Сказания о Прении живота со смертию» встречаются в сборниках XVII в., одновременно с этим в народных картинках появляются подражания западным гравюрам со сценами «плясок смерти» изображения².

Значительную часть русских лубочных картинок середины XVIII в. составляли гравированные иконы, притчи, псалмы, космографии и календари. Ко 2-й половине XVIII столетия тематика гравированных листков постепенно изменилась – театральные представления, праздники, сказки, сатиры, картинки о тщетности бытия и пагубных страстях. Причем, если в столичных городах лубок к концу XIX в. почти совсем вымер, в русской провинции раскрашенные гравюры продолжали пользоваться популярностью. Назидательные сюжеты о суетности человеческого бытия неувидительны для провинциального искусства, ведь в провинции, где реформы приживались с трудом, народ жил беднее и был гораздо более ущемлен в своих социальных правах, к тому же, традиционно, изображения заменяли печатные тексты, и были понятнее малограмотному населению.

Композиционно портреты рассматриваемого периода не отличаются разнообразием. Их смысловым и композиционным центром является фигура человека (одна или, реже, несколько). Над головами изображенных часто помещались фигуры Христа, Богородицы или святых. Все эти композиционные особенности также связаны с культом предков и основаны на использовании средневековых иконографиче-

¹ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986. С. 126.

² См.: Велецкая Н. Языческие представления о загробной жизни и рудименты их в славянской народной традиции // Македонски фолклор. Скопје, 1969. № 3–4. С. 321.

ских схем. Пластическая трактовка фигур в портретах не отражала реальное физическое состояние изображаемого. Запечатленные как до, так и после смерти, все они имеют плоскостную и статичную фигуру и объемное, но отрешенное, не имеющее смысловой нагрузки лицо. Значение имеют фигура, одеяния, атрибуты и жесты портретируемого. В России эти фигуры, как правило, были поясными или погрудными. Фон композиции, как правило, глухой, темный, нейтральный, плоскостной. Изображения усопших как бы выступают из темного фона, из «небытия» или, напротив, уходят в него.

Подобно западноевропейским «пляскам смерти» основой композиции русского лубка стал народный балаган, обогащенный элементами укоренившегося в России придворного театра, а также подражание иноземным гравюрам. По сути, иконографию русских народных картинок составляют светские сюжеты, включенные в рамки композиции житийной иконы, в которой центральный сюжет окружен клеймами малого формата, дополняющими этот сюжет (лубок «Бык не захотел быть быком, да и сделался мясником», где бык выполняет функцию убийцы, разделяющего человеческую тушу, подвешенную на крюках, в клеймах же сюжеты на тему «мир навыворот»: Осел мужика погоняет, Мужик судит стряпчих и подъячих, Осел мужика брил и др.).

Чрезвычайно распространенными в русском провинциальном искусстве являются темы похорон kota мышами («Как мыши kota хоронили»), высмеивающая царскую власть, а также смерти, встречающейся на пути различных фольклорных персонажей как напоминание о бренности бытия («Аника-воин и Смерть», «Царь Салтан Салтанович», «Старик и Смерть»). Причем, смерть выступает не только в образе скелета с косою, но также и в виде нагого мужчины, с трубкой в зубах, несущего за спиной короб с косами и пиками¹.

Гербы и имена, помещенные на портретах, выполняют информационную функцию, сообщая то, о чем не может

¹ Русский лубок XVII–XIX вв./ Авт.-сост. В. Бахтин, Д. Молдавский. М.; Л., 1962.

поведать сам образ. Они – неотъемлемая часть портретов и обычно размещаются в фоне. Герб говорит о происхождении и родовых связях изображенного. Он выступает в качестве своеобразного аналога личности, по нему можно прочесть историю рода умершего. В случае отсутствия сходства с натурой, имя изображенного идентифицирует его личность.

Например, в основе композиции «Кончина светлейшего князя М. И. Голенищева-Кутузова-Смоленского», выполненной неизвестным художником 2-й половины XIX в. (Егорьевский историко-художественный музей), лежит гравюра С. Карделли по рисунку полковника Ефимовича, сделанному с натуры в 1813 г., во время кончины генерал-фельдмаршала М. И. Кутузова ¹. В Государственном Историческом музее хранится большое живописное полотно на тот же сюжет, композиция которого повторяет рисунок Ефимовича. В центре полотна изображен на смертном одре Кутузов, перед ним – два коленопреклоненных офицера, вокруг ложа стоят офицеры командования, некоторые показаны плачущими, священник читает молитву об усопшем. Фон картины темный, фигуры словно выступают из мрака, наверху в картуше – герб Голенищевых-Кутузовых и надпись, повествующая о кончине светлейшего князя, дополненная фразой «Бессмертен тот, отечество кто спас». Несмотря на торжественно-пафосную тематику, в живописном отношении картина больше напоминает народный лубок: фигуры написаны без соблюдения пропорций, складки балдахина и одежд жесткие и графичные, фигуры, сидящие на переднем плане, кажутся меньше, чем находящиеся сзади, портретность чрезвычайно условна.

В XIX в. русские художники в провинциальных городах все еще творчески перерабатывали наследие гравюр тех итальянских, голландских и немецких авторов, что оказали влияние на восточно-европейское искусство столетием раньше. Примечательно, что в собраниях провинциальных музеев хранятся живописные картины, выполненные с

¹ Егорьевские диковины. Сокровища, редкости, курьёзы и прочие замечательные вещи из коллекции М. Н. Бардыгина, ныне собрания Егорьевского историко-художественного музея. М., 2008. С. 54.

гравированных оригиналов (а не наоборот), как например, «Египетский царь Птолемей Филадельф с черепом» (Серпуховской художественный музей), сюжет картины известен по русской гравюре первой половины XVIII в. «Человече помни смертный час», изображающей царя с атрибутами бренности бытия, а позади него – Смерть с косой. Другим примером может служить «Блаженный Иероним в келье» из собрания Егорьевского художественного музея, опирающийся на череп, по сторонам от которого написаны свеча с назидательной подписью: «Жизнь человеческая подобна свече: горит и тает, подобно и мы живем и умираем» и книга с не менее назидательным текстом. Справа от фигуры Иеронима – свиток с надписью «Помни последняя твоя и вовеки несогресиши». Подбор текстов сближает эту картину со старообрядческим рисованным лубком 1837 г. «Изображение рассуждения о человеческом рождении, животе и смерти» из собрания Музея российских древностей П.И. Шукина в Москве (в настоящее время – в коллекции Государственного Исторического музея).

Своеобразно перерабатываются на провинциальной художественной почве светские сюжеты, основу которых нередко составляют западноевропейские произведения, также распространяемые в народной среде посредством гравюры. К таким изображениям относятся «Юдифь с головой Олоферна», изображающая Юдифь в дворянской парадной одежде XVIII в., с мечом в одной руке и головой ассирийского военачальника – в другой. Чрезвычайно редким является картина «Казнь в присутствии императора Петра I», выполненная неизвестным художником в конце XIX в., изображающая эпизод казни фаворитки Петра, камерфрейлины Екатерины I, Марии Гамильтон, уличенной в убийстве своего незаконнорожденного ребенка. В 1719 г. Петр присутствовал при казни, сразу после ее совершения поднял отрубленную голову Гамильтон и стал демонстрировать собравшимся устройство кровеносной системы человека. После казни голова, помещенная в спиртовой раствор, долго хранилась в Кунсткамере Академии наук¹.

¹ См.: Егорьевские диковины. С. 110–112.

Надписям на портретах уделяется особое внимание – они расположены по обеим сторонам головы изображенного. Их тексты связаны с его биографией или с актом дарения. На портретах, сделанных после смерти, надписи имеют характер эпитафии. На эпитафиальных портретах XVII–XIX вв. надписи расположены в барочных картушах. Жест используется как в светской, так и в религиозной портретной живописи¹. Совокупность всех рассмотренных компонентов композиции и образует портретное изображение личности. В научных исследованиях, посвященных портретной живописи, неоднократно поднимался вопрос о том, действительно ли она отображает личность. Иначе говоря, исследователей всегда интересовала проблема сходства портрета с натурой. Каждая эпоха выдвигает свои критерии сходства изображения с моделью. Такое сходство в портрете рубежа нового времени достигалось косвенным путем – с помощью всех вышеперечисленных элементов композиции: фигуры, атрибутов, надписей и гербов, особенностей интерьера. Художники ставили перед собой задачу показать общественный статус портретируемого, сфокусировавшись на его интересах и занятиях при жизни. Степень достижения физического сходства можно анализировать, сравнивая одно изображение конкретного человека с другим, то есть только в том случае, если мы располагаем несколькими оригиналами, написанными с натуры, а не множеством копий, как это имеет место в русском, польском и украинском портретах².

В разновидности посмертного портрета – изображении на смертном одре с закрытыми глазами (надгробном или сакральном в русской традиции) человек изображен в реальном физическом состоянии со сложенными на груди руками – как на скульптурном надгробии и у мертвеца в реальности. В основе композиции этих портретов в живописи православных стран лежит средневековая иконографическая формула Успения Богородицы, из которой исходят и Успения святых. Тема смерти широко распространена

¹ Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVII в. М., 1955. С. 62–65.

² Белецкий П. А. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. Л., 1981. С. 15, 50.

на в православном искусстве: «Душа грешная в геенне огненной», где бесы держат душу грешника, а под изображением – назидательная надпись; «Страшный суд», неоднократно тиражировавшийся в различных иконописных мастерских и поэтому наиболее широко представленный в храмовом искусстве; «Ноев ковчег», изображающий утонувших грешников, и возвышающийся над ними ковчег с праведниками; «Усекновение главы Иоанна Предтечи»; «Три отрока в печи огненной»; «Суд царя Соломона», «Избиение младенцев» и др.

В русской старообрядческой среде бытовала традиция изображать на картинах людей умирающих или умерших, потому что люди верили, что после смерти наступает жизнь, но не физическая, а духовная – жизнь в Царствии Божьем. Это почиталось за благо, смерть не утрачивала, а была переходом в мир иной. Родным и близким оставалось изображение, запечатлевшее этот переход. В коллекции Торопецкого государственного художественного музея представлен «Портрет торопецкой купчихи на смертном одре». На нем изображена лежащая женщина, одетая в праздничную одежду. На полотне можно увидеть всю красоту старинного народного костюма, ведь для погребения усопшего обряжали в самый лучший наряд. Изображенная на портрете женщина совсем недавно вышла замуж и еще не успела родить первого ребенка, о чем можно судить по надетому «шишаку» молодухи, украшенному жемчугом. Она умирает, и хоронят ее как невесту, так как верят, что она скоро предстанет в Царствии небесном невестой перед Богом.

В искусстве старообрядцев было много подобных изображений, созданных в середине XIX в.: «Портрет страдалицы Агафьи из Шклова», «Успение рабы божией Анны», умершей с нерожденным младенцем во чреве, «Затворник Илларион в гробу», «Портрет иеросхимонаха Нафанаила в гробу» и др. Причем, портретное сходство весьма сомнительно, черты лиц можно назвать некими архетипическими, однако вероятное отсутствие внешнего сходства дополнено поясняющими надписями, подробно описывающими социальный статус умершего.

Атрибуты наделены социальным смыслом и восполняют то, чего невозможно достичь живописными средствами.

Главным атрибутом мужского портрета выступает оружие или предметы костюма, характерные для сословия, к которому принадлежали изображаемые. Духовенство изображается с четками и книгой в руке. Книга – обычный и повсеместный предмет в станковом мужском портрете, а головной убор – в женском. Исходя из фольклорных верований, во время похорон купцов или мещан с умершим отождествляли его живописный портрет, а иногда и деревянную или керамическую куклу. Иначе говоря, портрет становился элементом обряда, в котором объект отождествлялся с его изображением. Смысл его присутствия – как можно дольше сохранить образ умершего в памяти участвующих в церемонии. Отождествление усопшего с его изображением мы обнаруживаем в картинах вплоть до конца XIX в.¹

Изобразительные традиции XIX в. тесно связаны с литературным творчеством, не только библейскими текстами, но также произведениями светских писателей, к середине столетия распространившимися и в провинции: так мистические темы развивают М. Загоскин в «Вечере на Хопре», Н. Гоголь в «Вие», «Портрете», «Шинели», «Мертвых душах», А. Пушкин в «Гробовщике», в сне Татьяны в «Евгении Онегине». Происходит непрерывное взаимодействие и взаимообогащение «высокого» и «низкого» искусства, официальной и бытовой среды. Именно благодаря этому процессу русское искусство постоянно обновляется. Отсутствие технического профессионализма с лихвой компенсируется сюжетным и композиционным разнообразием, недоступным творцам больших городов.

Тема смерти в русском провинциальном искусстве уходит корнями в религиозные, фольклорные верования и народные предания. Искусство провинции, свободное от жесткой цензуры, находит более широкое сюжетное воплощение в произведениях живописи и графики, нередко основанное на переработанных или даже синтезированных воедино западноевропейских и библейских сюжетах. Жи-

¹ Иванова Б. Средневековые компоненты в структуре живописного портрета на заре нового времени в странах Восточной и Юго-Восточной Европы // *Віароніса*. Т. 22. Р. 215–237.

вопись старообрядцев, художников из мещанско-купеческой среды, мелкопоместного дворянства и духовенства находится с одной стороны в русле традиционного средневекового искусства, с другой – вбирает в себя прогрессивные начала, диктуемые новым временем. Погребальные портреты до конца XIX в. являлись важнейшей частью культа поклонения усопшим родственникам, заменяя все более распространявшуюся фотографию. По сути, именно в русской провинции и благодаря ей мы можем видеть целый пласт народной культуры, созданный почти за 100 лет, и исчезнувший безвозвратно под воздействием стремительно меняющейся истории.

О. А. Кузнецова (Санкт-Петербург)

«СТРАШНОЕ» НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ В XIX, XX и XXI СТОЛЕТИЯХ

Что готический стиль победит, как школа...
И. Бродский

Балет в силу условности хореографического языка вряд ли сможет настолько «испугать», вселить чувство тревоги и страха, как например, словесное искусство, работающее с воображением читателя, или кино, пользующееся приемами вовлечения зрителя в происходящее¹. Танец — всего лишь материал искусства, «содержательность» которого сравнима с «содержательностью» музыки и живописи, заметила Л. Д. Блок². Именно поэтому «страшные» темы в балете не являются самоцелью, балетмейстеры используют их в эстетических целях, которые в любую эпоху непосредственно связаны с поиском нового хореографического языка.

Остановимся на трех балетах, представляющих взгляд на «ужасное» в XIX, XX, XXI столетиях, и рассмотрим, как «страшные темы» интерпретируются на языке классики, танца модерн и современной пластики. Основной материал балетного искусства — это тело, и балетные «ужасы» преломляются через разные формы понимания телесности.

В XIX в. хореографы «пугают» зрителей восставшими из могил мертвецами, в XX в. страшным оказываются изломы тела, повторяющие изломы психики душевнобольного существа, заблудившегося и запутавшегося в пространствах своего сознания, в нашем столетии виртуальная телесность и возможности медиа позволяют иначе взглянуть на человеческое тело.

¹ О «технологии страха» в кино см. подробнее: *Комм Д.* Формулы страха. Введение в историю и теорию фильмов ужасов. СПб., 2012.

² Об этом см. подробнее: *Блок Л. Д.* Классический танец. История и современность. М., 1987. С. 146.

В одном из самых гуманистических балетов XIX в., «Жизель» (1841), любовь торжествует не только над смертью, но и над посмертными мытарствами души главной героини. Во втором акте на сцене разворачивается фантастика ночного театрального кладбища, и на фоне этих декораций танцуют призрачные существа, мертвые невесты, — виллы¹. В основе либретто — фольклорный рассказ, записанный Генрихом Гейне в Граце. Вот этот сюжет: «В славянских странах живет предание о ночных плясуньях, носящих имя Виллы. Виллы — невесты, умершие накануне свадьбы; эти злополучные юные существа не могут успокоиться в могиле. В их угасших сердцах не заглохла любовь к танцу, которым они не успели насладиться в жизни. В полночь они встают из могил, собираются у дорог; и горе юноше, повстречавшемуся им: он должен с ними танцевать, пока не упадет замертво. В подвенечных нарядах, с венками на голове, с кольцами на руках, при свете луны, как Эльфы, танцуют Виллы; их лица, белее снега, все же блещут красотой молодости. Они смеются коварно и весело, манят соблазнительно; весь облик их полон столь сладких обещаний, что эти покойницы-вакханки неотразимы»².

Мы видим, что такого рода быличка, привязанная к определенному месту и подтвержденная рассказами так называемых «очевидцев», могла вызвать страх у носителя фольклорного сознания. Гейне, выступающий в данном случае в роли фольклориста и, следовательно, являющийся сторонним наблюдателем, чтобы усилить у читателя впечатление ужаса, добавляет культурные коннотации «страшного»: романтический образ «мертвых невест» и античные представления о вакханках.

В во втором акте балета «Жизель» «страшное», несомненно, выступает как прием усиления возвышенного и прекрасного. Перед балетмейстерами Жаном Коралии и Жюлем Перро стояла задача сценической визуализации призраков — молодых девушек, простившихся с жизнью до свадьбы. Умершая в конце первого акта, Жизель во втором

¹ Название виллы, закрепившиеся за балетными образами, является следствием ошибки в написании слова «виллы» — мифологические существа у южных славян.

² Цит. по: *Слонимский Ю.* Жизель. Этюды. Л., 1969. С. 4.

акте предстает поднимающейся из могилы. Ее костюм виллисы — белая газовая тюника, крыльшки за спиной и пуанты — ставит ее в один ряд с другими бестелесными образами в романтическом балете: тени мертвых монахинь, сильфиды, ундины, наяды, девы Дуная и др. Для создания образа бесплотного существа используются классические хореографические приемы: арабеск, прыжковые танцы, пальцевая техника и, не в последнюю очередь, безукоризненная чистота исполнения классических танцевальных форм.

В этом акте на сцене одновременно разворачиваются два сюжета: на первом плане романтическая любовь, которая побеждает смерть, фоном истории Альберта и Жизели служит «белый ужас»: мертвые виллисы затанцовывают до смерти лесничего Ганса (Иллариона), попавшего после полуночи на их сакральную территорию. Страшные, мстительные призраки-убийцы — «тело балета» (кордебалет), они танцуют с одним единственным партнером, принимая различные конфигурации: три линии, круг, диагональ; но призраки умерших девушек безвольны и повинуются только движению ветви в руках повелительницы Мирты. Именно этот эпизод второго плана и является буквальным воспроизведением страшного фольклорного рассказа, записанного Гейне. Кроме того, второй акт «Жизели» является реминисценцией готического балетного сюжета: танцы умерших монахинь на ночном кладбище в опере «Роберт-дьявол» (1831, постановка Филиппа Тальоне). Эта аллюзия, без сомнения, усиливала чувство страха у зрителей.

Балет «Жизель» имеет «нехорошую» репутацию среди исполнителей. Считается, что те, кому особенно ярко удастся сцена безумия, должны опасаться «страшного» повторения судьбы сценического персонажа. Так случилось с одной из лучших Жизелей XX века — Ольгой Спесивцевой, проводившей двадцать лет в американской психиатрической клинике. В течение десяти лет великую балерину навещал в лечебнице для душевнобольных Дейл Эдвард Ферн, влюбившейся в нее по фотографии и написавший ей около трех тысяч писем. Его забота способствовала улучшению

психического состояния балерины, что позволило ей в 1963 г. покинуть клинику¹.

Эта нетривиальная любовная история о душевнобольной балерине вдохновила шведского хореографа Матса Эка на создание ремейка классической «Жизели» («Кульберг-балет», Стокгольм, 1982), сближающего «белый балет» с реалиям жизни XX в., где зоной страха становится не загробный мир, а расстроенное сознание. Уставшая от мифологических ужасов публика ищет в XX в. новых non-fiction историй.

Душевная болезнь, по словам Эка, — это «living death», живая смерть, а душевнобольная балерина — живой мертвец. Для второго акта своего балета он выбрал образ Жизели в смирительной рубашке.

Жизель Матса Эка не умирает, узнав об измене возлюбленного, как ее классический прототип, она оказывается в психиатрической клинике, населенной современными «виллисами» в смирительных рубашках. Созданный Эком вариант танца модерн — это язык тела, способный передать патологическое состояние сознания. Манеру Эка-хореографа отличает склонность к цитате и пародии. Его хореографический язык основан на аллюзивном принципе игры с моделью классического спектакля: замена вертикальной основы классического танца на «новую танцевальную гравитацию» танца модерн. Балетмейстер так описывает свой хореографический язык: «Все мои опознавательные знаки связаны с танцем модерн (притяжение к полу, вес, „падающие“ движения — такого рода движущие силы), а не с классическим балетом, в котором вы имеете дело со строгой иерархией того, что есть красиво: фасад, центр, периферия и т. д. Я стараюсь комбинировать различные техники настолько свободно, насколько это вообще возможно. Мне все равно, классика это, модерн ли, взято с улицы или мы вообще нашли что-то совсем странное, если это что-то работает в общем контексте»².

¹ См. подробнее: Федосова Е. М., Лалетин С. В., Головицер В. Ольга Спесивцева. СПб., 2009.

² URL: <http://www.bolshoi.ru/persons/people/657/> (дата обращения: 09.08.2014).

В поэтике постмодернизма нет места романтическому путешествию в область загробного мира, «страшное» непосредственно связано с идиотизмом повседневной жизни. Жизель этом балете — не идеализированная пейзажка, а деревенская дурочка, которую время от времени сажают на цепь. Не меньший кошмар вызывает повседневная жизнь психиатрической лечебницы, где Жизели делают лоботомию¹. Унылый интерьер казенного быта психушки дополняет задний план, на котором изображены хаотически разбросанные части человеческого тела. Перед нами то ли бредовая картина мира душевнобольного, то ли шедевр абстрактного искусства XX в. Но настоящий ужас — это ночь любви, проведенная Альбертом в клинике для душевнобольных. Кордебалет девушек в смиренных рубашках во главе со старшей медсестрой исполняет знаменитое *Grand pas* второго акта: танцы виллис и Мирты на кладбище. Балетные рецензенты определили жанр спектакля как психологический триллер с фрейдистским оттенком.

Основоположник одного из новых направлений танцевальной пластики XXI в. Уэйн Мак-Грегор создал свой балетный «хоррор», навеянный шоковыми, но глубоко интимными переживаниями теракта 2005 г. в лондонском метро. Это одноактный балет «Инфра» на музыку М. Рихтера (2008 — Лондон, 2014 — Мариинский театр, Санкт-Петербург). В этом произведении внешние события переведены в ужасы глубоко интровертированного сознания современного человека. Латинское «Инфра» Мак-Грегор объясняет танцорам как «внизу», или «смотрите ниже», или «ищите то, что под оболочкой, внутри человека». Сценическое пространство решено в традициях балетного двоемирия, только на этот раз нас встречает не мир призраков, вторгающихся в пространство живых, и не испытание психики человека, попавшего ночью на территорию клиники для душевнобольных. Теперь на балетной сцене четко разграничены два пространства: танцевальное и виртуальное. Сам хорео-

¹ *Лоботомия* — форма психирургии, заключающаяся в разрезании тканей, соединяющих лобные доли мозга с его остальной частью. Следствием такого вмешательства является исключение влияния лобных долей мозга на остальные структуры нервной системы.

граф, увлекающийся компьютерными технологиями с семилетнего возраста, заметил в одном из интервью, что без техники жизнь ужасна. Вверху на светодиодном экране прогуливаются в многократном повторении виртуальные скульптуры, созданные медиахудожником Джулианом Опи¹. Внизу — соло, дуэты, ансамбли. По словам балетмейстера, «люди — бесконечно разные, но одинаково уязвимые. Их движения — просты, эмоции — на пике. В этом балете нет сюжета. Атмосфера создается парами, возникает между партнерами. Страсть, усталость, обида»².

Все артисты, считает Антуан Верееке, педагог-репетитор балета «Инфра», «создают отношения со своими партнерами. Основа балета классическая, но Уэйна прежде всего интересует не позы и позировки, а переходы из одного в другое. Он работает над тем, как прийти из пункта „а“ в пункт „б“. Его хореография без швов. Главное — движение»³. «Инфра», как и другие постановки Мак-Грегора, — это диалог между танцем, смоделированным Мак-Грегором, ломающим представления о физике тела, и возможностями цифровых фигур, сгенерированных киберскульптором Джулианом Опи в медиапространстве.

Соотношение этих двух миров создает возможность для бесконечных поисков смысла. Так, в программе балета «Инфра» в Лондоне была приведена цитата из поэмы Т. С. Элиота «Бесплодная земля» (1922):

В буром тумане зимнего утра
По лондонскому мосту текли нескончаемые вереницы —
Никогда не думал, что смерть унесла уже столькоких...

В этом произведении английского классика XX в. историческое и мифологическое прошлое легко входит в реалии жизни, измененные Первой мировой войной. В балете взаимодействие тел танцовщиков с бессмертными кибертелами также дает возможность раздвинуть временные

¹ См. его сайт: <http://www.julianopie.com/>.

² URL: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/108986/ (дата обращения: 09.08.2014).

³ URL: <http://topspb.tv/news/news28519/> (дата обращения: 09.08.2014).

рамки. Артистам балета Мак-Грегору пояснял во время репетиции: «...вверху — люди, идущие по земле, внизу — обреченные в подземке»¹.

Балетный критик Анна Гордеева считает, что «экранные люди — это обычные <...>, а балерины и танцовщики — это то, что могло бы быть, если бы люди задумались о том, что жизнь может закончиться <...> через пять минут»². «Страшное», — по мысли Уэйна МакГрегора в этом балете, — это прежде всего упущенные, нереализованные возможности, которые напрямую связаны с тем, что человек не понимает самого себя. Объектом изучения для него является в первую очередь тело артиста балета, его способность резонировать и откликаться. Он пытается установить связь психики и движения и проконтролировать ее с помощью датчиков, чтобы понять, как именно тело «вещает». «Я, — признается балетмейстер, — пытаюсь тестировать, провоцировать и смотреть на то, как объект существует в пространстве, и поскольку речь идет о человеческом теле, то мне интересно, как проявляют себя в этот момент эмоции. Для меня важно совместить пространство на сцене вместе с телами и эмоциями. И благодаря той интимной атмосфере в зале, которая царит во время действия, можно достичь фантастического соединения всех этих элементов»³. Каждый балет хореограф обдумывает не менее двух лет, избегая непосредственных откликов на события. Свои исследования хореограф проводит на кафедре экспериментальной психологии Кембриджского университета, где участвует в проектах изучения взаимодействия тела и мозга.

Предметом современного искусства, считает английский хореограф, должна стать глубинная связь между процессами, которые происходят внутри человеческого организма, и технологиями, делающими их суть зримыми. Современный человек ежеминутно транслирует вовне информацию

¹ Федоренко Е. Англичанин устроил теракт в метро // Культура. 2014. 27 февраля.

² Гордеева А. С вагановским акцентом // Музыкальная жизнь. 2014. № 3. С. 16.

³ Садчиков М. Премьера балета «Инфра» в Мариинском: чувства, эмоции и человеческие тела // Вечерняя Москва. 2014. 24 февраля.

о себе, своих сиюминутных впечатлениях и ощущениях, например через Фейсбук или Инстаграм, поэтому Мак-Грегор мечтает о спектакле, где зрители снабжались бы биометрическими браслетами: счетчики транслировали бы информацию о том, что именно вдохновляет или воодушевляет публику в происходящем на сцене, и артисты могли бы взаимодействовать с реакцией публики на увиденное. Компьютерные технологии открывают для хореографа исключительные возможности в плане исследования того, как искусство вообще и балет в частности связано с физиологией человека.

Подводя итог, мы видим, что «страшные сюжеты» на балетной сцене опосредованно связаны с представлением о теле и телесности, характерном для столетия в целом, а сценическое решение этих тем напрямую зависит от поисков балетмейстерами нового хореографического языка.

КИТАЙЦЫ ГЛАЗАМИ ЕВРОПЕЙСКИХ ФОТОГРАФОВ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Нет ничего страшнее действительности. Нет ничего необъяснимее, чем человек. С древнейших времен основной человеческий страх появляется в образе «другого человека». «Чужой» – постоянный символ неопределенности собственного бытия. «Чужак» был и остается самым ярким из воплощенных человеческих кошмаров.

Изобретение фотографии пришлось на конец великой эпохи покорения человеком мира. Фотография показывает мир в статике, в неподвижности. И одновременно она создала фатальную иллюзию. Запечатлевая момент, фотография лишает его истинной сущности – движения, жизни, неповторимости. Вырванное из реальности действие находится в абсолютной зависимости от иллюзиониста-фотографа, субъективного взгляда. При участии масс фотография обретает жизнь, а ситуация – весомую материальность.

Первые фотографии Китая были сделаны европейскими колонистами во второй четверти девятнадцатого века, в продолжение «индийских снимков» Ост-Индской компании. Английская экспансия на полуострове сильно повлияла на характер созданных фотографий. Первые снимки рассматривались в качестве сувениров и попадали в частные коллекции, в альбомы путешественников, достигали Европы среди прочих экзотических редкостей. В композиционном плане основное внимание уделялось экзотичности форм и фактуры, созданию «азиатского образа». Подобная декоративность также сопровождала снимки насилия и убийств, ослабляя, нейтрализуя формы жестокости. Однако основным жанром оставался портрет.

Ранние китайские фотографии разительно напоминают индийские. Для первых фотографов не было существенной разницы между субтропическими портовыми городами. И индийские Бомбей и Мадрас, и китайские Кантон и Гонконг – в первую очередь представляли собой торговые базы с закрытыми колониальными поселениями и контрастной

внешней азиатской цивилизацией, для вновь прибывших не поддающейся внятной характеристике или определению.

Качественным отличием Китая было явление другой, абсолютно непохожей расы. Китайцы отличались от прежде встреченных индийцев и аборигенов, находящихся в сложных стадиях взаимоотношений и развития. Население китайского побережья обладало относительной общностью, системой норм и социальной структурой. Его основной чертой была разительная внешняя непохожесть на европейцев. Именно экзотичность и привлекала европейских фотографов.

Первые фотографии снимались в студиях, куда китайцы приглашались позировать в соответствующих инсталляциях, раскрывающих их повседневную жизнь. Они отражали профессии, сословия, гендерную дифференциацию. Интересной чертой являлась надуманность и искусственность студийных снимков: часто на заднем плане изображался средиземноморский пейзаж с колоннами, постановка отвечала субъективному взгляду фотографа, искажающего азиатскую действительность на европейский лад. Эти снимки впервые попадали в Европу, становясь частью общего понимания Азии и Китая: картинность, игрушечность, символичность, превосходство белого человека над аборигеном. Первые фотографии сразу создали устойчивое (и иллюзорное) представление о китайцах у тех, кто в Китае ни разу не был.

Постепенно европейские колонисты перенесли внимание на то, что скрывалось за внешне непроницаемым азиатским лицом. От «образа китайца» интерес сместился в сторону «китайского характера». Китаец, его жизнь и поведение стали предметом исследования многих антропологов, фотографов, путешественников. Ежедневные столкновения с жизненной активностью китайцев, их моментальной приспособляемостью и способностью выживать в европейских колониальных системах заставили европейцев ощутить себя живущими «внутри» азиатской цивилизации, начинающейся сразу за границей колониального поселения. Постоянные контакты с этой цивилизацией отличались от всех встречавшихся ранее и свидетельствовали об абсолютно ином понимании действительности китайской общ-

ностью. Этот факт настораживал европейцев. Они медленно обнаруживали, что в китайском пространстве на них влияют древние традиции и местные нравы. Это вызывало отторжение. Китайцы предстали в образах «чужих». В этот период фотографы предпочли студийным фотографиям уличные, изображения естественной среды обитания китайцев. В первую очередь, они обратили внимание на феномен «кули», низкооплачиваемых китайских рабочих, многочисленных на колониальном побережье. Несмотря на униженный статус, «кули» сохраняли закрытые группы с четко выверенной иерархичной структурой. В фотографиях они показаны нищими, голодными, но собранными и деятельными. Еще одним объектом колониального интереса стали опиумные курильни и торговые притоны. Опиум – исключительный продукт британо-китайских отношений данной эпохи. Китайское общество пребывало в опиумном трансе. В портовых городах вокруг торговли опиумом выстраивались сложные криминальные иерархии. Опиумные курильни стали неизбежным фактором повседневной жизни. Европейский путешественник и фотограф Джон Томсон¹ описывает эти притоны, наполненные тяжелыми парами; неприменный антураж подобных заведений – мертво-бледные курильщики, растянувшиеся на скамьях. Фотографии уличных бродяг и наркоманов дополняют это состояние тягучего ужаса и кошмара. На снимках встречаются представители как мужчин, так и женщин беднейших и обезпеченных классов. Китайцы – в расслабленных позах, раскрепощеннее, чем на студийных снимках, однако их лица по-прежнему непроницаемы, они «впитывают» в себя обстановку. Неизменность лиц «отключает» окружающие предметы. Череда фотографий рождает эффект *déjà vu*: бесконечные повторения, навязчиво сопровождающие зрителя. Наконец, колонистов интересовали черты повседневной китайской жизни. В объективы их фотокамер попадали быт и развлечения китайской бедноты, спонтанно возникающие движения и вакуум общественного застоя. Внезапная эмоциональность, чередующая-

¹ Thomson J. Illustrations of China and its people. Vol. 1. London, 1873.

ся с непроницаемым равнодушием, необъяснимость поступков и мотиваций, коллективизм, традиционализм и символизм китайцев отчуждали европейцев, погружали их в социальную изоляцию, вынуждая укрываться на последнем «острове» цивилизации – в колониальном поселении. Все это четко передается в снимках, на которых изображены мрачные китайские улицы, заполненные азиатскими толпами, торговые пристани, одинокие фигуры, бесцельно бродящие в глубинах кварталов. Везде царят антисанитария и хаос. Изучение китайской души вынудило европейцев искать спасения на колониальном берегу. Самоотверженное трудолюбие, опиумная пассивность и непроницаемая азиатская массовость складывались в целостный образ, в структуре которого европейцы казались подавляющим меньшинством. Чужая раса поглощала их, медленно изменяла, навязывала свои стереотипы и принципы. Каждый европеец оказывался перед фактом собственного существования среди чужих, перед противопоставлением «свои» – «другие». Китайская общность теперь выглядела пугающей и отталкивающей, неопределяемой и крайне жизнеспособной, выжидающей момента для окончательного поглощения колонистов. Отчасти из-за этого большая часть европейских пейзажных снимков посвящена колониальным постройкам, на значительной части запечатлены результат европейской деятельности в прибрежном Китае. Европейцы стремились утвердить собственное существование с помощью фотографий, посылаемых в Европу. В итоге европейское общество получало многочисленные китайские снимки, отражающие ужас и хаос азиатской цивилизации, выходящей, на фоне традиционного европейского порядка вещей, дикой, далекой и нецивилизованной.

Действительность колониального побережья представляла абсолютно противоречивой. Непокойное китайское общество, недовольное правлением иноземной маньчжурской династии и разбуженное европейским вмешательством, находилось в состоянии возрастающего напряжения. Европейцы отчуждались от китайского социума. Специфически интерпретированное христианство порождало череду общественных восстаний. Тайпины развивали идею «Небесного царства великого благоденствия». Ихэтуани боролись с христианством с помощью отрядов «гармонии и

справедливости». Они пресекали колониальную деятельность, уничтожали ресурсы, истребляли приверженцев иноземной религии, считая, что сами связаны с миром духов. «Азиатский дракон» был разбужен. Европейцы оказались в потоке неконтролируемого движения, оно захватывало и уносило их. Чужая раса теперь раскрывалась в небывалом виде. Вчерашние покорные «кули» сегодня оказывались жестокими убийцами, торговые колониальные компании становились филиалами крупных криминальных организаций, знакомые китайцы вдруг начинали смотреть новым пугающим взглядом. Европейцы задыхались в объятиях плотно сжимающегося кольца. Предметом съемки колониальных фотографов этого периода становятся публичные казни, трупы азиатов и руины китайских поселений. Китайцы изображены враждебной массой, бесхарактерной дикой толпой, сборищем маргиналов. Намеренно лишая их человеческих черт, европеец подавлял свой страх перед необъяснимой и чуждой культурой. Снимки американского фотографа Мильтона Миллера отлично передают атмосферу эпохи. Имея конечным адресатом европейского зрителя, фотографии сохраняли свойства открыток: экзотичность и символичность. Однако новая декоративность характеризовалась тем, что несла в себе образы смерти.

В начале двадцатого века европейцы остаются лишь оторванными от родины наблюдателями чужой страны. Происходит массовый отток поселенцев в Европу. Открытки получают широкое распространение как фамильные ценности и предметы искусства. Они стали базой общекитайских впечатлений европейцев. Смысл колониальных фотографий раскрывался постепенно. Поначалу образы насилия уступали общей декоративности. Китай был слишком далек от Европы, чтобы социальные изменения в этой стране могли заинтересовать обычного зрителя. Обнаружение в азиатских колониях примет европейской жизни утверждало в сознании зрителей идею власти белого человека, возвышало эти колонии, расширяло европейское влияние до невероятных размеров и окружало бывших колонизаторов ореолом величия. Однако колониальные снимки несли в себе замедленное социальное потрясение. Эстетизированное насилие обременяло социальную память, укрепляло общество, ставя его перед фактом собственного

несовершенства. Смерть в формате фотографий обрела материальность, оказывалась всеобщим воспоминанием. И сквозь это воспоминание Китай проглядывал непроницаемостью и необъяснимой чрезмерностью азиатских лиц, оставляя впечатление чужеродности.

В бывших колониальных территориях фотографическое наследие также сыграло особую социальную роль. Китайцы увидели собственные фотопортреты, сделанные иностранцами, и они на этих изображениях узнавали себя – «чужих», покинутую и непонятную массу. Замкнутые в рамках социального образа, они оказались как бы внутри собственной чуждости. Навязанный образ еще более усиливал социальную напряженность. Китай разрушался, став жертвой стереотипов.

Изучение китайского общества оказало серьезное влияние как на европейскую, так и на азиатскую действительность. Этому поспособствовало изобретение фотографии, которое совпало с расцветом европейской колониальной политики. Прорыв технологий сопровождался шокирующими откровениями о далеких цивилизациях. Результатом стала эпоха человеческих знаний, представляющая обширный информационный пласт. Фотография стала новой главой китайской истории и последним этапом в истории великих географических открытий.

Н. А. Рыжкова (*Санкт-Петербург*)

ЭЛЕМЕНТЫ «ХОРРОРА» В МУЗЫКЕ: ВЕДЬМЫ, ПРИЗРАКИ, «ПЛЯСКИ СМЕРТИ»

Тема «хоррора» в музыке весьма многогранна и объемна. Поэтому затрону только два ее аспекта: 1) элементы «хоррора» или «потусторонние силы» в опере; 2) inferнальный сюжет «Плясок Смерти» в произведениях композиторов XIX–XX вв.

1. Роль «потусторонних сил» в оперных сюжетах чрезвычайно велика. В самом деле, трудно представить оперный театр (особенно XIX века) без призраков и привидений, вампиров и сомнамбул, ведьм и чертей, а порой и дьявола. Достаточно назвать такие оперы, как «Вольный стрелок» К. М. Вебера, «Вампир» Г. А. Маршнера (современника и последователя Вебера), «Сомнамбула» В. Беллини, «Фауст» Ш. Гуно, «Макбет» Дж. Верди. Огромен список русской оперной «нечисти»: от злых духов до вполне безобидных леших и русалок. Вспомним хотя бы «Лесту, Днепровскую русалку» С. И. Давыдова (одну из первых русских волшебных опер), «Русалку» А. С. Даргомыжского, «Майскую ночь», «Снегурочку» (Леший) и «Ночь перед Рождеством» (Ведьма и Черт) Н. А. Римского-Корсакова. К «нездешним» силам примыкают колдуны, волшебники и маги: Звездочет («Золотой петушок» Римского-Корсакова), Маг Челий и Фата-Моргана (опера «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева). Но самым востребованным образом из арсенала inferнальных персонажей стал образ Бабы Яги, который воплощен и в камерных, и в симфонических произведениях (например, в «Детском альбоме» Чайковского, в «Картинках с выставки» Мусоргского, в программных симфонических произведениях под названием «Баба Яга» Даргомыжского и Лядова). Шабаш ведьм – тема симфонической картины «Ночь на Лысой горе» М. П. Мусоргского и «Сна парубка» в опере «Сорочинская ярмарка» того же композитора, сцены на горе Триглав из оперы-балета «Млада» Римского-Корсакова и многие другие.

Силы «хоррора» играют огромную роль в драматургии, многообразны их функции в развитии оперного сюжета. Они могут вредить главным героям, помогать им, охранять (Леший охраняет Снегурочку), предсказывать судьбу (ведьмы в «Макбете» Верди).

Что касается воплощения дьявола в музыке, то это – особая тема. Один из первых оперных дьяволов – «черный охотник» Самбель из «Вольного стрелка» Вебера, он покупает души стрелков в обмен на закодированные пули: шесть из них попадут в цель по воле стрелка, а седьмую дьявол направляет по своему выбору. Самбель – разговорная роль, его музыкальная характеристика дана в оркестре с помощью зловещего лейтмотива. В дальнейшем дьявол нередко – центральный персонаж оперы, ее активный участник, который управляет всеми событиями с целью заполучить душу главного героя. Помимо общеизвестного зловеще-обаятельного Мефистофеля из «Фауста» Ш. Гуно, воспевающего власть золотого металла, это Мефистофель из одноименной оперы А. Бойто (эту роль непревзойденно исполнял Ф. Шаляпин), Бертрам из «Роберта-дьявола» Дж. Мейербера – оперы, необыкновенно популярной в 1830–1840-е гг. Дьявол действует и в музыке XX в., например, в опере «Похождения повесы» И. Стравинского. Здесь он под именем Ник Шедоу¹ сопровождает главного героя Тома, искушая того богатством и наслаждениями Лондона, подстраивая разные козни. В итоге Том должен отдать дьяволу душу в качестве оплаты. Кульминационная сцена оперы – игра в карты на кладбище, где ставкой служит душа Тома. Хотя ему удается выиграть, дьявол в отместку сводит его с ума. Том попадает в сумасшедший дом, знаменитый Беддам и умирает. В эпилоге исполнители, обращаясь к зрителям, провозглашают мораль: жертвы дьявола всегда найдутся среди людей.

Пограничное место между действительным и потусторонним миром занимают призраки, которые свободно перемещаются из одного мира в другой. Оперные призраки – излюбленный атрибут романтических опер. Назову только некоторые: призраки матери и Агаты, появляющиеся пе-

¹ «Говорящее» имя: Шедоу – тень, призрак.

ред Максом в Волчьей долине и пытающиеся удержать его от сделки с Черным охотником («Вольный стрелок»), призрак Банко на пиру у Макбета и призраки в пещере у ведьм («Макбет»), призрак Снегурочки, манящий Мизгиря в заколдованном лесу («Снегурочка»), призрак графини, являющийся ночью в казарму к Герману («Пиковая дама»), призрак убитого царевича Дмитрия в сцене галлюцинаций царя Бориса («Борис Годунов») и мн. др. В музыке XX в. призраки активно действуют в опере Б. Бриттена «Поворот винта» – мистическом триллере по повести Г. Джеймса, где реальность тесно переплетается с миром страхов и грез. Призраки умершего слуги и гувернантки олицетворяют начало, враждебное человеку, они руководят поведением двух детей-сирот и, в конечном счете, приводят к гибели одного из них.

Как видим, «потусторонние силы» всех родов – поистине неисчерпаемый и любимый источник при создании оперных либретто. Музыка обязана им очень многим. И в первую очередь – развитием своих выразительных средств. Ведь для создания фантастических образов изобретаются специальные средства изобразительности, выделяющие их из общей музыкальной канвы.

Так, всевозможными «ужасами» наполнена ночная сцена в Волчьей долине из «Вольного стрелка» Вебера, где появляется Самбель-дьявол, покупающий души стрелков. «Хоррор» передан специальными звучаниями – уменьшенными септаккордами, медленно сползающими хроматическими ходами, всевозможными оркестровыми эффектами, создающими таинственный и мрачный колорит (например, тремолирующий фон мрачных тембров низких регистров деревянных, медных и струнных инструментов). Усиливает впечатление хор невидимых духов и необычное тональное решение сцены в целом (тритоновое соотношение тональностей).

Отливка каждой из семи волшебных пуль сопровождается появлением на сцене новых «ужасов». При литье первой пули шипят раскаленные угли, картина освещается зеленым светом и блеском глаз совы. При второй – слышен шум крыльев летающих сов; затем пробегают черные вепри; начинается буря, вспышка молнии и треск ломающихся деревьев; мчится в воздухе огненная колесница; во

время литья седьмой пули буря разражается с новой силой, из земли блещет пламя, сталкиваются с противоположных сторон ветры, и, наконец, появляется Самбель. Все движение сценического действия отображается в музыке средствами звукоподражания: здесь и завывание бури, и конский топот, и лай собак. Эта наивная «романтика ужасов» в свое время вызвала улыбку Бетховена. Ф. Лист также несколько иронически отзывался о «Волшебном стрелке», говоря, что, по крайней мере, половиной своего успеха он был обязан сове. Однако, именно из демонической фантастики «Фрейшютца» выросли многие сцены и образы оперного романтического искусства XIX в.

Особенно богата находками в изображении потусторонних сил русская музыка. Здесь и знаменитая целотоновая гамма (гамма Черномора) и диссонирующие аккорды в сцене похищения Людмилы в опере «Руслан и Людмила» Глинки, и специально сконструированные «искусственные лады» Римского-Корсакова для изображения Морской царевны и персонажей подводного царства («Садко»), и остродиссонирующая «лейтгармония» Лешего («Снегурочка»), и пряные хроматизмы Кащеевны («Кащей Бессмертный») и многое другое.

Любопытно, что часто «черные силы» немногословны и даже вовсе лишены слов. Мы уже упоминали, что Самбель (Черный охотник из «Вольного стрелка») не поет, а только говорит, причем исключительно в своем царстве – Волчьем ущелье, хотя на протяжении оперы довольно часто появляется на сцене (проходит, исчезает). В оркестре его появление всегда сопровождает короткий и яркий лейтмотив – зловещее красочное пятно. Безмолвствует Черномор в опере Глинки, его единственная музыкальная характеристика – знаменитый оркестровый Марш. Призрак Графини в «Пиковой даме» хотя и поет, но на одной ноте, главная же характеристика звучит в оркестре – целотоновая гамма и лейтмотив призрака, родственный мотиву «трех карт». Духи ада в «Младе» Римского-Корсакова поют на нечеловеческом «гарабарском языке», предвосхищая находки Крученых и Хлебникова:

Буц! Чух! Чух!
Маяла, Каяла, Аллегремос!

Чух! Чух! Чух! Чух!
Цок! Цок! Цок! Цок!

Аллегремос! Аллегремос!
Маяла, сагана, чух! чух!
Каяла, сагана, чух! чух!
Шинда, винза, миногама!

Аналогичный прием использован в шабаше ведьм, который снится Парубку в «Сорочинской ярмарке» Мусоргского:

Цоп, цоп, копоцам! Сагана! Ва!

Остановлюсь на опере, невероятно популярной в пору ее создания и ныне забытой. Речь идет о «Роберте-дьяволе» Дж. Мейербергера на либретто Э. Скриба (1831). Сюжет оперы взят из средневековой легенды о знатном юноше Роберте, в душу которого вселился дьявол, заставивший его совершать неблагоприятные поступки. В конце концов, Роберт раскаялся в своих грехах и тем самым изгнал дьявола из себя¹. Мистические темы во французском обществе 1830-х гг. вошли в большую моду. Средневековая легенда вполне соответствовала вкусам зрителей и была выбрана создателями оперы неслучайно. Это было также время романтизма, поэтому при разработке либретто авторы добавили и в сюжет произведения, и в характеры персонажей изрядную долю лирического пафоса. Главное место было отведено любви. В либретто сразу две влюбленные пары: герцог Роберт и принцесса Изабелла – Рамбольд и его возлюбленная Алиса, в которой Роберт узнает подругу детства. Сюжет оперы сводится к тому, что вначале поступками Роберта руководит его старший друг и товарищ Бертрам — на самом деле являющийся не человеком, а демоном и отцом Роберта. Но Роберт об этом не догадывается. Бертрам с успехом плетет интриги с умыслом принести новые беды Роберту, надеясь уговорить того подписать договор с дья-

¹ Реальный исторический прототип легенды – Роберт (Robert le Diable), он же Роберт Великолепный (Robert le Magnifique; ок. 1000–1035), герцог Нормандии, младший сын герцога Ричарда II.

волом, после чего якобы закончатся все его несчастья. По ходу действия Роберт проникает в развалины монастыря, где Бертрам воскрешает умерших монахинь, которые сладострастными плясками (вставной балет монахинь при участии Марии Тальони) соблазняют героя и заставляют совершить кощунственный акт – сорвать вечнозеленую ветвь с гробницы Св. Розалии. Роберта спасает появление Алисы, вовремя показавшей свиток матери Роберта, где она предупреждает его не слушаться отца. Поняв, что он разоблачен, Бертрам проваливается сквозь землю.

О «Роберте-дьяволе» прекрасно написал И. И. Соллертинский: «Трудно понять в наши дни сенсационный успех этой оперы. На сцене фигурирует Роберт, прозванный дьяволом, свирепый нормандский герцог; его невеста, мессинская принцесса Изабелла, иногда блистающая колоратурой; и, наконец, сам дьявол собственной персоной, под именем Бертрама; он же является “незаконным отцом” Роберта. <...> В композиции спектакля безраздельно царят романтические антитезы: в первом акте пиршество, застольная песнь, сицилиана и т. д., во втором – торжественность, рыцарская атмосфера, печальная фигура прекрасной и целомудренной Изабеллы, и далее в том же роде. Развязка наступает в последнем акте – в кафедральном соборе, где раздаются молитвы монахов (солирующие голоса а саpella и хор в архаическом стиле), где терпит окончательное поражение и с бенгальским треском проваливается в преисподнюю злополучный папаша-дьявол и где под звуки арф добродетель справляет апофеоз. Как бы то ни было, “Роберт-дьявол” одержал победу над парижанами. В нем было все, что могло привлекать в те годы: живое действие, яркие контрасты, аромат таинственности, роковые разоблачения, бутафорская фантастика, пикантный балет развратных монахинь, поющий сатана, своим появлением жутко и приятно щекочущий нервы, умело дозированная сентиментальность и, наконец, яркая театральная музыка, <...> изобилие эффектных вокальных номеров и блестящая оркестровка»¹.

¹ Соллертинский И. И. Джакомо Мейербер. Л., 1962. С. 15.

2. «Хоррор» в музыке воплощен в произведениях, созданных на аллегорический сюжет «Пляски смерти».

В средневековой Европе «Пляска Смерти» – род аллегорической драмы или ритуальной процессии, в которой главным корифеем являлась Смерть. Драма и танцы были в ту пору неразрывно связаны между собою, чем объясняется происхождение названия «Пляска Смерти». Представления этого рода были в большом ходу во Франции и Германии XIV в.

«Пляска Смерти» часто изображалась в картинах, гравюрах, скульптурных произведениях, книжных иллюстрациях. Идеи о ничтожестве человеческой жизни, о мимолетности земных благ и несчастий, о равенстве всех и каждого пред лицом смерти соответствовали христианскому учению, а потому католическая церковь ввела их в круг мистерий и допустила их изображения на стенах храмов, монастырских оград и кладбищ. Воображению верующих смерть представлялась карательницей злых и благодетельницей добрых и притесненных, открывающей для них двери в другой, лучший мир. Позже в содержании подобных сочинений появляется горький юмор: смерть изображалась в облике ловкого шулера, обыгрывающего своих партнеров, или музыканта, заставляющего всех и каждого плясать под звуки своей дудки.

По усовершенствованию искусства гравирования и изобретении книгопечатания стали расходиться в большом количестве народные общедоступные картинки «Пляски Смерти» в виде отдельных листов или тетрадок со стихотворным текстом и без него. Самое знаменитое из таких изданий – серия из 58 изображений, гравированных на дереве Г. Лютценбургером с рисунков Г. Гольбейна Младшего.

Тема, воплощенная в средневековых западноевропейских картинах, гравюрах и скульптурах, получила широкое отражение в музыке второй половины XIX в.¹ «Пляски Смерти» писали Лист, Сен-Санс (симфоническая поэма

¹ Первым музыкальным произведением, отразившим данный сюжет, принято считать «Mattasin oder Toden Tanz» Августа Нёмигера (August Nörmiger), которое было опубликовано в «Tabulaturbuch auf dem Instrumente» в 1598 году.

«Пляска Смерти»), Мусоргский (вокальный цикл «Песни и пляски Смерти» на слова А. Голенищева-Кутузова). В XX в. эта тема воплотилась в оратории «Пляска Смерти» А. Онеггера, опере «Пляска Смерти в Базеле» Ф. Мартена, в Четырнадцатой симфонии Д.Д. Шостаковича и в творчестве многих других композиторов.

Некоторые из музыкальных «Плясок Смерти» возникли под впечатлением изобразительных произведений. Так, «Пляска смерти» для фортепиано с оркестром Ф. Листа (полное название – «Парафразы на тему “Dies irae”» (1849), переработана в 1853 г.) возникла под впечатлением старинной фрески «Триумф Смерти» на кладбище Кампосанто в Пизе. (Содержание фрески – перед смертью все равны, смерть не щадит ни вельможу, ни простолюдина, центральный образ фрески – смерть в виде старухи с крыльями летучей мыши и занесенной над жертвой косой.) Произведение Листа представляет собой блистательно сделанную парафразу в виде вариаций, в основе которых – мрачный средневековый григорианский напев «Dies irae» («День гнева»). В шести виртуозных концертных вариациях Лист музыкальными средствами выразил полное «фантастических ужасов» содержание фрески. После проведения темы смерти («Dies irae») в партии фортепиано следуют шесть вариаций: «В них и изображение смерти, как бы идущей по пятам за своей жертвой, и ее вихреобразное кружение вокруг жертвы, и яростные свистящие взлеты косы, и нежность влюбленных, обреченных на смерть, и отчаяние, и торжественный выезд кавалькады кавалеров (со звуками охотничьих рогов), и ее страшная гибель... Именно вариационная форма дает возможность объединить в одно целое различные эпизоды фрески и воссоздать картину средневековой пляски смерти»¹.

В 1874 г., спустя полтора десятилетия после Листа, симфоническую поэму «Пляска смерти» написал К. Сен-Санс. Однако его подход к теме был совершенно иным. Если Лист подчеркивает философскую глубину и трагизм, вдохновляясь итальянской фреской, то Сен-Санс в симфонической поэме с солирующей скрипкой воплощает тот же

¹ Мильштейн Я.И. Ференц Лист. М., 1999. С. 145.

сюжет не без саркастической усмешки. Литературной основой произведения Сен-Санса послужило стихотворение поэта А. Казалиса, вошедшее позднее в его поэтический сборник «Иллюзия». Звукоподражательное стихотворение Казалиса описывало пляску скелетов на кладбище в зимнюю полночь под звуки скрипки Смерти и имело ироничное название «Равенство, братство». На этот текст композитор сочинил романс, а год спустя использовал его музыку для симфонической поэмы под названием «Пляска Смерти». Строки стихотворения Казалиса предпосланы партитуре в качестве программы:

Вжик, вжик, вжик, Смерть каблуком
Отбивает такт на камне могильном,
В полночь Смерть напев плясовой,
Вжик, вжик, вжик, играет на скрипке.
Веет зимний ветер, ночь темна,
Скрипят и жалобно стонут липы,
Скелеты, белея, выходят из тени,
Мчатся и скачут в саванах длинных.
Вжик, вжик, вжик, все суетятся,
Слышен стук костей плясунов.
Но тс-с! вдруг все хоровод покидают,
Бегут, толкаясь, — запел петух.

Премьера «Пляски смерти» состоялась 24 января 1875 г. в Париже, в концертах Э. Колонна, и прошла с большим успехом – поэма по требованию публики была повторена. Однако полтора года спустя в том же Париже она была освистана. Столь же различными оказались отзывы членов Могучей кучки после гастролей Сен-Санса в ноябре-декабре 1875 г. в России, где он сам дирижировал «Пляской смерти». Мусоргский и Стасов отдавали решительное предпочтение произведению Листа, а поэму Сен-Санса характеризовали так: «Камерная миниатюра, в которой композитор являет в богатых оркестровых силах крошечные мыслишки, навешанные крошечным стихоплетом» (Мусоргский)¹; «оркестровая пьеса, хотя и украшенная изящной и пикантной инструментовкой в современном стиле, но

¹ Мусоргский М. П. Письма и документы. М.; Л., 1932. С. 331. Цит. по: Кремлев Ю. А. Сен-Санс. М., 1970. С. 88.

конфетная, маленькая, скорее всего «салонная», можно сказать – вертопрашная, легкомысленная» (Стасов)¹. С ними полемизировали Римский-Корсаков и Кюи. Первый искренне восхищался поэмой, второй называл ее «прелестной, изящной, музыкальной, высокоталантливой». Сравнивая две «Пляски Смерти», Кюи писал: «Лист отнесся к своей теме с чрезвычайной серьезностью, глубиной, мистицизмом, непоколебимую слепую верою средних веков. Г-н Сен-Санс, как француз, взглянул на эту же задачу легко, шутливо, полу-комически, со скептицизмом и отрицанием девятнадцатого века»². А сам Лист высоко ценил «Пляску смерти» Сен-Санса, особенно «чудесную красочность» партитуры, и сделал ее фортепианную транскрипцию, которую послал Сен-Сансу в 1876 г.

Поэму Сен-Санса обрамляют вступление и заключение с изобретательными звуковыми эффектами: арфа на фоне выдержанного звука валторны и аккорда скрипок 12 ударами, подражающими колокольным, возвещает полночь. Виолончели и контрабасы пиццикато тихо отбивают ритм. Раздаются резкие звуки словно настраиваемой солирующей скрипки. Начинается вальс. Звучность постепенно разрастается, вступают новые инструменты, словно в пляску вступают все новые мертвецы. В оркестр Сен-Санс ввел ксилофон, призванный передать стук костей пляшущих скелетов; солирующая же скрипка настраивается особым образом: две верхние струны образуют интервал не чистой квинты, а тритона, который в Средние века назывался «diabolus in musica» (дьяволом в музыке), что придает звучанию особую напряженность.

Вокальный цикл Мусоргского «Песни и пляски смерти» возник под впечатлением произведения Листа. Идею написать «Русскую пляску Смерти» подал Мусоргскому друг композитора музыкальный критик В. В. Стасов. Тексты песен писал поэт А. А. Голенищев-Кутузов, Мусоргский их корректировал, многое в процессе сочинения музыки перерабатывал. Работа происходила стремительно, в течение нескольких месяцев 1875 г., но потом приостановилась.

¹ Там же.

² Там же. С. 91.

Лишь спустя два года Мусоргский написал последнюю часть. В письмах композитор называл свое произведение «Она», имея в виду смерть. Именно Она является единственным героем цикла, состоящего из четырех самостоятельных частей-сцен: «Колыбельная» (смерть убаюкивает больного ребенка, вырывая его из объятий матери), «Серенада» (смерть поет серенаду умирающей девушке), «Трепак» (смерть кружит вьюгой над замерзающим пьяным мужичком, завораживая его народной пляской), «Полководец» (грозный марш-танец смерти-победительницы на поле битвы). «Песни и пляски смерти» вышли в свет уже после смерти Мусоргского в редакции Н. А. Римского-Корсакова для голоса и фортепиано.

В 1962 г. Д. Д. Шостакович, который называл цикл Мусоргского «великим произведением», сделал оркестровку «Песен и плясок смерти» для Г. Вишневской и М. Ростроповича. Под впечатлением от музыки цикла в исполнении Вишневской Шостакович задумал и спустя несколько лет осуществил в качестве своеобразного продолжения собственное сочинение о разных ликах смерти – Четырнадцатую симфонию. В интервью газете «Правда» от 25 апреля 1969 г., посвященном премьере симфонии, Д. Д. Шостакович рассказывал: «Я весь еще под впечатлением от этой работы. Написал симфонию довольно быстро. Объясняется это тем, что замысел нового произведения вынашивался долго: впервые мысль об этой теме у меня возникла еще в 1962 году. Тогда я оркестровал вокальный цикл Мусоргского “Песни и пляски смерти” – это великое произведение, я всегда перед ним преклонялся и преклоняюсь. И мне пришла мысль, что, пожалуй, некоторым “недостатком” его является... краткость: во всем цикле всего четыре номера. А не набраться ли смелости и не попробовать ли продолжить его, подумалось мне. Но тогда я просто не знал, как к этой идее подступиться. Теперь я опять вернулся к ней после того, как прослушал снова целый ряд великих сочинений русской и зарубежной классики».

Симфония для сопрано, баса и малого струнного оркестра с ударными была написана на стихи Г. Аполлинера, Ф.Г. Лорки, Р.М. Рильке, В.К. Кюхельбекера, связанных между собой темой смерти, насильственной, несправедливой и преждевременной. Одиннадцать стихотворений –

одиннадцать сцен симфонии, представляющие многоликий и изменчивый мир: испанскую таверну; одинокую скалу в излучине Рейна; камеру французской тюрьмы; пушкинский Петербург; военные траншеи, над которыми свистят пули... Многолики ее герои – Лорелея, епископ, рыцари, самоубийца, запорожцы, женщина, потерявшая возлюбленного, узник в одиночной камере, Смерть. Симфония Шостаковича – одна из ярчайших страниц музыки XX в.

**ОВЕЩЕСТВЛЕНИЕ ЭМОЦИЙ:
ХОРРОР КАК ТЕХНОЛОГИЯ
(на примере книг Л. Харрисон о монстрах
и линейки фэшн-кукол «Monster High»)**

Теоретизируя социальные аспекты развития науки, Бруно Латур отмечает, что ни одно событие «лаборатории», под которой понимается условно-закрытое «священное» пространство сотворения научного знания, не может быть актуализовано без трансфера в публичность, «профанность», где это научное открытие должно пройти сложные этапы «принятия», и одновременно без утраты своей сути, подмены ее «нужными» (для успешной акцепции) смыслами¹. Мысль французского философа и социолога науки может быть продуктивно транслирована и в сферу искусства, в частности – в литературу, и стать основой новой точки зрения на природу эстетических явлений.

Перевод любых эмоций в сферу искусства нередко понимается как собственно суть искусства вообще: запечатление эмоций разными средствами и создание «механизмов», направленных на вызывание соответствующего отклика в воспринимающем сознании. Тем не менее, возможно рассмотреть «работу» произведения искусства с точки зрения потребления, – это в большей мере характерно для современного состояния культуры, когда от статусов «читателя», «зрителя», «слушателя» аудитория перемещается к полюсу «пользователя». Такую тенденцию следует рассматривать как усиление интерактивных практик в культуре и размывания границы между эстетическими и прагматическими функциями искусства. При этом прагматика здесь понимается не только как «польза», о которой идет речь, скажем, в пушкинском стихотворении 1829 г. «Поэт и толпа» («Как ветер, песнь его свободна, / Зато как ветер и бесплодна: / Какая польза нам от ней?»), но как материа-

¹ *Латур Б.* Нового Времени не было. Эссе по симметричной антропологии / Пер. с фр. Д. Я. Калугина. СПб., 2006. (Прагматический поворот. Вып. 1).

лизация «нематериального» (подобно тому, как эмоции, передаваемые при живом общении, обрели свои симулякры в общении электронном, превратившись в эмотиконы). Параллельный процесс в сфере искусства – отвердевание форм и превращение жанров, типов произведений искусства в «вещи» с заданными свойствами. Это своеобразные «параметры», обязательные элементы «хорошо сделанных вещей», подобные стандартам – ГОСТ или ISO.

В этом аспекте мы могли бы смотреть на жанровую систему литературы как на готовый образец такого «пользовательского продукта», особенно в сфере массового потребления. Что касается литературы, претендующей на открытие нового в искусстве, то ее особенностью как раз и является попытка создания новых чертежей будущих шаблонов, пригодных для массового тиражирования.

Применительно к «хоррору» следует говорить о его устойчивой «параметризации» в литературе и кинематографии, а в современной культурной ситуации – об «овеществлении» хоррор-фантазий в виде производственных линеек (книга – фильм – сериал – мультфильм – детские игрушки). Примером может служить, например, линия Дракулы или Франкенштейна; в статье мы остановимся на детских игрушках как «венце» производственной линейки овеществленного «хоррора» (линия кукол «Monster High», одноименный сериал и полнометражный мультфильм, книги и предметы повседневного спроса с символикой).

Предварительно заметим, что перевод «хоррора» в сферу потребления и овеществление эмоции ужаса, распадающейся на «terror» (ужас в ожидании события) и «horror» (отвращение после события, терминология Анны Радклиф¹), ведет к сознательному дезавуированию самой сути приема и выводит ужасное за рамки горизонта ожидания.

Серия книг Лизи Харрисон «Школа Монстров»² легла в основу производственной линейки фэшн-кукол «Monster

¹ Radcliffe A. On the Supernatural in Poetry // The New Monthly Magazine. 1826. № 7. P. 145–152.

² Харрисон Л. 1) Школа Монстров / Пер. с англ. А. С. Хромовой. М., 2011; 2) Мой сосед вурдалак / Пер. с англ. А. С. Хромовой. М., 2011; 3) Монстр лазейку найдет! / Пер. с англ. А. С. Хромовой. М., 2012.

High». Сам «перевод» литературного произведения на язык потребительской культуры многократно рассматривался в культурологии. В данном случае нас интересует содержательная сторона, а именно эстетизация «хоррора».

Сюжеты Лизи Харрисон довольно серьезные и жестки. Герои книги – так называемые ЛОТСы («люди, отвергающие традиционные свойства»).

– Что-о?! – руки у Фрэнки снова заискрились. – Так вы всегда были зеленые?

Они гордо кивнули.

– Зачем же вы это скрывали?!

– Затем, что, – Виктор вытер палец о штанину, – мы все живем в мире нормалов. И многие из них боятся непохожих людей.

– Непохожих? На кого? – вслух удивилась Фрэнки.

Виктор опустил глаза.

– Непохожих на них.

– Мы – часть весьма специфической группы, являющейся потомками тех, кого нормалы зовут монстрами, – объяснила Вивека. – Однако мы предпочитаем говорить о себе как о ЛОТСах.

– Людях, отвергающих традиционные свойства, – пояснил Виктор¹.

Это самообозначение чрезвычайно значимо, поскольку утверждает активную позицию героев в отстаивании своей необычности. Здесь мы обнаруживаем интересный поворот самой «идеологии хоррора»: «монстр» не ощущает себя «ниже нормы», он – «другая норма». Основной конфликт разворачивается между «нормалами» и детьми-монстрами, причем конфликт этот весьма драматичен, он ведет к противостоянию и войне. Локальная война показана как «расовая» – нормалы ненавидят ЛОТСов за их особенности (non-humanism): например, шерсть по всему телу или клыки. Монстры не несут никакой угрозы «нормалам», но те все время «предчувствуют» опасность, исходящую от физически странных ЛОТСов. «Ужасная» составляющая как раз

¹ Харрисон Л. Школа монстров. URL: http://loveread.ws/read_book.php?id=8420&p=1 (дата обращения: 17.08.2014).

и оказывается объектом авторского сочувствия и персональной ненависти.

– Мне сделалось интересно, – сказал Бо. – Звонили подростки. Спрашивали, могу ли я сделать им клыки, рога, волосы... что угодно. Им всем хотелось выглядеть, как...

Он щелкнул пальцами, пытаясь припомнить нужное слово, потом сдался и продолжал:

– Как бы то ни было, поначалу мы с доктором Крамером решили, будто это очередная детская шалость, вроде той, что школьники из Мерстона устроили бедному Бретту. Но потом мы узнали про передачу по второму каналу, и...

– Вся власть КРУТу! – провозгласила Кандис, вскинув стиснутый кулак.

– Что еще за «КРУТ»? – переспросила Глория сквозь писк микроволновки.

– «Крепи Расово Угнетенных Товарищей!» – пояснила Кандис. – Мелли, оно сработало! Нормалы хотят быть ЛОТ-Сами! Наше послание дошло!¹

В книгах тема толерантности и установления взаимного согласия между «этносомами» становится ведущей. Причем если расовое противостояние (в прямом смысле) является темой литературной рефлексии уже на протяжении столетий, то сюжеты Харрисон переводят понятие «расовое» в более широкое понятие «инаковое». Монстры в книге – это прежде всего обычные подростки, которым нравится модная одежда и стильная музыка, у которых жизнь полна «отношений» и всевозможных очарований-разочарований. Но им приходится тщательно скрывать свою непохожесть на «обычных». Так, родители Фрэнки Штейн пользуются сложнейшим гримом, маскирующим зеленый цвет их мертвой кожи. Когда Фрэнки – по наивности – пытается продемонстрировать в школе себя «в естественном виде», не скрывая свои «особенности», она вызывает шок и вынуждена бежать.

«Ужасное» задается как физический недостаток и оценивается в рамках сравнения с «нормальным», в категориях отклонения. Ни «нормалам», ни «монстрам» не приходит

¹ Харрисон Л. Монстр лазейку найдет! URL: <http://www.litmir.net/br/?b=151165&p=6> (дата обращения: 17.08.2014).

в голову, что всё могло быть наоборот: монстры как норма и нормалы как «не-норма» – это исключительно проблема точки зрения. Однако Харрисон демонстрирует невозможность такого поворота и «переворота»: «норма» имеет исторические корни и «культурную защиту», реализованную на уровне организации общества.

«Мир» между нормалами и монстрами, устанавливаемый в пространстве романа «Школа Монстров», несомненно иллюзорен и непрочен, и книга в целом полна драматизма (несмотря на обязательный для жанра подросткового романа хэппи-энд).

Однако «материализация» ужасного, осуществляемая в рамках потребительской линейки «Monster High», утверждает два главных принципа: эстетизацию собственно «отвратительного» и перекодирование «ужасного» как «инакового».

Зимой 2014 г. в российских СМИ появилась информация о том, что нарастает недовольствие родителей и общественных организаций линейкой кукол «Monster High»: речь шла о немедленном запрете продаж «кукол-покойниц»:

Когда я увидел этих размалеванных в неестественные цвета кукол, у которых то глаз нет, то клыки с рогами торчат, то шрамы по всему телу, аж передернуло всего. Понял: молчать нельзя, – признался «РГ» президент родительского комитета Евгений Жабреев¹.

Как видим, реакция президента родительского комитета исполнена в стилистике «нормалов» из книги Харрисон.

В ответ на это представительство компании «Mattel» в России распространило информационное письмо с изложением концепции линейки:

Мы знаем, что продукция Monster High очень нравится девочкам, поскольку утверждает абсолютный жизненный постулат – не стесняться быть непохожими на других. Ведь недостатки есть у каждого, и это нормально, что все мы та-

¹ Добрынина С. Бедный Йорик в колыбели: Родители требуют запретить продажу кукол-монстров // Российская газета. 2014. 30 января.

кие разные. Важно помнить, что компания «Маттел» придумала мир монстров-подростков для того, чтобы, играя, девочки позитивно воспринимали недостатки – как свои, так и окружающих их людей. Monster High – очень оптимистичная, немного ироничная и жизнеутверждающая торговая марка. Куклы «Monster High» путешествуют по миру, снимаются в кино, постоянно примеряют оригинальные наряды, живут в удивительных домах и т. п.¹

Удивительным образом сюжет книги Л. Харрисон переместился в реальность: «нормалы» (родители) ополчились против «монстров» (в данном случае – против игрушек). «Миролюбие» и «толерантность» при этом стали прерогативой именно «ответчика», и компания «Mattel» выступила в качестве «защитника» не только кукол (что можно рассматривать как простой коммерческий ход), но и самой концепции – права разработчика линейки на создание продукта, продвигающего идеи толерантности к «иным». Очевидно, что выступление родителей исполнено в расовой стилистике: нетрудно представить, что объектом нападок могут быть, например, игрушки, изображающие темнокожих красавиц или что-либо подобное. По терминологии Б. Латура, возникает подлинный гибрид – смесь искусственного и природного, где «работа» агентов каждой стороны не противопоставлена, а соположена. Б. Латур считает, что всякая отвлеченность в культуре тяготеет к материализации и превращению в вещь, а любая вещь легко демонстрирует свое социальное содержание:

...рассматривается не природа или знание, не вещи-в-себе, но то, как эти вещи вовлечены в наши коллективы и в наши субъекты. Мы ведем речь не об инструментальном мышлении, но о самой материи наших обществ².

При анализе этой «вовлеченности» вещей в социальную жизнь особое значение имеет способ поиска «близнеца» идеи (то есть принцип симметрии). Анализ симметриче-

¹ Из личного архива автора статьи. Письмо распространялось рассылкой заинтересованным лицам.

² Латур Б. Нового Времени не было. С. 62.

ских отношений как раз и выявляет принципы и механизмы «овеществления отвлеченностей», из которых нам интересна эмоция ужаса.

По «легенде ЛОТСов» в книге Л. Харрисон, отверженными они были не всегда. Причиной ненависти «нормалов» к ним стали фильмы, изображавшие ЛОТСов «врагами всего живого»:

– Нас, ЛОТСов, снимали в главных ролях в разных фильмах, таких как «Дракула», «Призрак Оперы», «Доктор Джекил и мистер Хайд». А те, кто не мог играть в кино...

– Как твой прадедушка Вик! – встала Вивека.

– Ну да, как наш милый старый Виктор Франкенштейн, – папа улыбнулся своим воспоминаниям. – Он никак не мог заучить свои реплики и, по правде говоря, был довольно нескладен. Так вот, его играл актер-нормал, по имени Борис Карлофф.

– Ну, звучит прикольно... – Фрэнки водила пальцем по шелковой петельке своего халата, жалея, что не родилась на сто лет раньше.

– Да, это и в самом деле было... прикольно. – Виктор остановился и посмотрел на нее в упор. Его улыбка таяла, точно утренний туман. – Пока фильмы не вышли на экран.

– А что? – спросила Фрэнки.

– Потому что в фильмах нас изображали ужасающими, злобными, кровожадными, врагами всего живого!

Виктор снова принялся рассказывать взад-вперед.

– Дети нормалов, увидев нас, визжали от ужаса! Их родители перестали приглашать нас в гости! Никто не желал иметь с нами дела! Мы в одночасье сделались отверженными. ЛОТСы подверглись насилию и вандализму. Нашей прежней жизни настал конец¹.

В «реальной жизни» представители Уральского родительского комитета «овеществляют» это отношение. Если в линейке кукол «Monster High» реализуются принципы эстетизации ужасного и перекодирования его в «инаковое» (с утверждением необходимости толерантного отношения к «другому»), то в протестах против продаж этих кукол детям материализуется принцип неустранимой ненависти «жи-

¹ Харрисон Л. Школа монстров. URL: http://loveread.ws/read_book.php?id=8420&p=3 (дата обращения: 17.08.2014).

вых» к «врагам всего живого» (нормалов к монстрам). Символическая симметрия здесь осложняется и многократно умножается: «ужасное», зафиксированное в литературе прошлого (тема Дракулы, Франкенштейна, Верфюльфа и т. п.), – а, следовательно, уже «снятое» эстетически, – вторично эстетизируется в книге для подростков и материализуется в виде вполне симпатичных кукол. Однако реакция на игрушки родителей «возвращает» ужасное (снятие снятого), провозглашая, что сам факт материализации ужасного несет опасность психологических травм для детей. Так как такие утверждения не материализованы в прямом смысле слова, а остаются в мире «идей», то создается основа для гибридного овеществления эмоции ужаса: сам факт ее использования для «противоположных» целей (куклы-монстры как способ утвердить право на непохожесть) объявляется «ужасным». Сквозь призму такого заявления взгляд на «технологию ужасного» может измениться: символическое пространство влияет на восприятие и искажает его (точно так же, как фильмы ужасов изменили отношение «нормалов» к монстрам в книге Харрисон).

Важно, что бурные обсуждения новой линейки строились сразу на конфликте тех, кто был вовлечен в саму «фабулу» кукол-монстров (то есть смотрел мультфильмы, «вебизоды», читал книги Харрисон – чаще всего это подростки в возрасте старше 10 лет), и тех, кто имел возможность только созерцать «овеществленный хоррор» – то есть видеть дорогих красиво упакованных кукол, совершенно не вписывающихся в «стандарт», более полувека назад заданный линейкой кукол Барби. Впрочем, и Барби постоянно находится в центре внимания психологов как далеко не самый «безопасный» объект игры для девочек¹. Мнения психологов разделились, и мы можем обнаружить, в основном, вы-

¹ Лидин К. К вопросу о психологической экспертизе игрушек (на примере куклы Барби) // Музей культуры мифа. URL: <http://www.inexti.com/theory/image/barby/barby4.php> (дата обращения: 17.08.2014).

ражение уверенности в том, что игра в кукол с «гробиками» и «черепами» явно доведет детей до психического срыва¹.

В исследовании К. Лидина и предложенном им методе психологической экспертизы игрушек уже есть некоторая натяжка: обосновывая повышенную агрессивность образа Барби 2004 г. по сравнению с 1960-ми гг., он не учитывает, что оценка тех же кукол 1960 и 1968 гг. могла быть совершенно иной в момент их появления на рынке «в свое время», и вполне возможно, что для той поры они тоже были достаточно агрессивны по отношению к «средней» культурной линии. Однако вывод ученого кажется вполне заслуживающим внимания и намечает некий выход из «гибридного тупика»:

Нам представляется, что экспертная служба, которая проводит освидетельствование игрушек, не должна выносить решения в ключе «плохая игрушка» – «хорошая игрушка». Скорее следовало бы выпускать игрушки на рынок с пометками: «Рекомендуется для детей с повышенной агрессивностью» или «Для детей с признаками аутизма». Детям с высокой тревожностью должны предлагаться совсем не такие игрушки, как детям с элементами невроза навязчивых состояний, и так далее. В массовом порядке такое освидетельствование возможно с использованием быстродействующих методов компьютерного распознавания образов. Процедура распознавания эмоционально-образного содержания игрушки уже достаточно отработана и алгоритмизована, чтобы ставить задачу компьютерной экспертизы. Создание соответствующего программного обеспечения мы планируем в ближайшем будущем².

Однако важно, что психолог предлагает экспертизу игрушек без привязки к «контексту» – книгам, мультфильмам и другим, ставшим сегодня уже привычными, формам существования коммерчески успешных проектов. Анализ ряда выступлений в электронных СМИ против кукол «Monster High» вызвал волну возмущения со стороны «вовлеченных»;

¹ Конькина Е. В. Психолого-педагогические риски современного игрового пространства (на примере куклы Monsterhigh) // Мир психологии. 2014. № 1. С. 219–230.

² Лидин К. К вопросу о психологической экспертизе игрушек.

в культурном срезе это выглядит как конфликт посвященных и «варваров» (невежд), где «варварами» выступают взрослые, анализирующие гибрид как цельное образование (овеществленный «хоррор» и даже «террор»).

В качестве примера можно привести статью «Гроб и кровать пыток для любимой куклы»:

Я беру упаковку и начинаю пристально разглядывать детали – коробка запечатана, открывать, если не собиравшись покупать, нельзя. Разглядываю и прихожу в состояние близкое к шоковому: передо мной кровать пыток, аккуратно заправленная симпатичным одеяльцем. Собственно, это не кровать даже, а целая конструкция, ее можно опускать, поднимать, устанавливать в вертикальное положение, для чего предусмотрен механизм с ручками. Металлическая плоскость кровати, судя по рисунку, выполнена по типу овощной терки. Предусмотрен также зажим для головы, чтобы с этого прокрустового ложа бедная куколка уже никуда. К кровати прикреплен емкий мусорник. Для чего он здесь, раздумываю я и с ужасом догадываюсь... А вот еще дизайнерская находка: если кровать установить в вертикальное положение, то с обратной ее стороны явится зеркало. Рядом с кроватью на коробке изображена кукла, видимо, она только что проснулась, потягивается. Но что у куклы с руками?.. Они же все в швах! Цена спального набора с прилагающимися в том числе и режущими принадлежностями – 32 лата¹.

Переживание ужаса в этом опыте автора статьи объяснимо: ведь речь идет не об эпизоде фильма-хоррора, а об игрушке для ребенка. Автору статьи невдомек, что кровать Фрэнки «обигрывает» сюжет «подзарядки» ее тела, поскольку энергия девочки-монстра – электричество. Не случайно в книге Фрэнки вместо привычного подросткового словечка «круто» или «клево» использует свое собственное «высоковольтно». Однако именно переживание овеществленного сюжета как «пустого» (поверхностного) и становится объектом возмущения «посвященных» (сохранена орфография и пунктуация):

¹ URL: www.grani.lv 05.07.2012, автор не указан (дата обращения: 17.08.2014).

Прежде чем писать такую негативную и невежественную статью, прочтите книгу или хотя бы мультфильм посмотрите, чтобы понять, что это за гробики и «столы пыток». Суть этого *Monster High* в том, что сложно быть не такими как все. Девочка в шрамах, которая только что проснулась, это не та над которой пытки производились, а ее изобрели ее любящие родители, такие же монстры. Такие куклолки учат состраданию и уважению к людям не таким как все: к примеру главная героиня книги страшенькая и больная астмой девочка нашла понимания не среди красивых и лощенных людей, а среди вот таких монстриков, деток всех известных оборотней, вампиров, франкиштейнов и т.д. И серия этих игрушек тем и интересна, что не для поверхностных обывателей, а тех кто в теме. Я сама с удовольствием книгу прочитала и дочку в ее увлечении поддерживаю. А гробы и столы это не для похорон и пыток, а это их спальные места» (автор «Ольга»);

Автор, ну чем тебе не нравятся *Monster high*??? Мы с подругами (а нам всем по 15) уважаем этот бренд, а младшая сестра моей подруги тоже хочет куклу как у нас. Мы то их коллекционируем. Неужели не понятно, что так называемая кровать пыток служит спальным местом для дочери Франкенштейна???!!! Прежде, чем писать такой коммент, хотя бы книжку про них почитайте! (автор «Вивелда»)¹.

Столкновение представлений о рисках и вызове, какой кидают стандартным представлениям о детской игрушке куклы «*Monster High*», находится в противостоянии базовым элементам детской социализации, закрепленным в фольклорных практиках и народной педагогике, где страшное и пугающее было обязательной частью «закаливания личности». Впрочем, к линейке «*Monster High*» это не относится: речь идет не о страшном (как в быличках и историях о мертвецах, например, в рассказе «Бежин луг» Тургенева), а именно об эстетизации иного. Один из комментариев к упомянутой выше статье таков:

¹ URL: http://www.novaja.lv/news/article.html?xml_id=16354 (дата обращения: 17.08.2014).

Автор – дура. тчк. Как мама говорю. Монстры чудесная игрушка, развивающая толерантность, уверенность в себе и принятие особенностей окружающих. Когда выяснилось, что с дочкой будет учиться ребенок с дцп, весь класс смотрел мультфильмы о монстрах, а потом обсуждали, что дети (люди) разные и если кто-то не может ходить без костылей или бегать, не значит что он хуже, просто он особенный, что это не мешает дружить (автор «Елена», там же).

Из этого комментария мы видим, что конфликт развивается между теми, кто знает не только означающее (сами куклы), но и означаемое (сюжет – текст книги и основанных на ней мультфильмов). В таком случае сексуальность, агрессивность, но одновременно и уязвимость «Monster High» среди «нормалов» оказываются основой личностной борьбы за признание в обществе.

Множество выступлений-возмущений основаны именно на стремлении защитить детей от страха и насилия, предотвратить негативный сценарий их развития. Но социализация под лозунгами признания «других» – вполне адекватное явление, если неизменными остаются такие ценности, как доброта, самопожертвование во имя других, чувство справедливости и ответственности. Именно на утверждении этих моральных норм и построены книги Л. Харрисон, равно как и мультфильмы о «Monster High».

Впрочем, симметрия живого и мертвого (утраченного живому) оказывается неустранимой. Сквозь эту неустранимость мы можем говорить и о неустранимости врожденной ксенофобии (когда толерантность – лишь кажущаяся система отношений, существующая под каким-либо давлением ограничений и запретов, но при малейшем ослабевании «культурного давления» исчезающая без следа). Это задает «вечность» культурного механизма «ужасного» в социуме и искусстве: овеществление «хоррора» (например, в линейке кукол) с целью «перекодирования» смыслов никогда не будет «окончательным» и в определенный момент времени все равно вернет ужасному его изначальные аспекты.

**ТЕМА СТРАХА И УЖАСА
В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ФОЛЬКЛОРА:
МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ (1981–2014)**

Составитель Е. О. Кудина
(Санкт-Петербург)

Приведенные ниже материалы не являются результатом длительной и детальной проработки темы, но даже поверхностный взгляд, без глубокого погружения в тему, позволяют судить об особенностях и закономерностях изучения вопроса в отечественном литературоведении. В данном случае картина скорее отражает ситуацию, связанную с библиографированием, поэтому для нас важно показать, как эта тема представлена в доступных библиографических источниках.

Было решено дать материалы только на русском языке и относящиеся только к русской литературе и фольклору, но с привлечением тех работ, которые касаются взаимосвязей русской и зарубежных литератур в свете данной темы.

Были исследованы источники — библиографии и библиографические базы данных, отражающие литературоведческие исследования за период с конца 1980-х гг. до 2014 г. В первую очередь поиск велся по заглавию исследования, подзаголовку, аннотации или ключевым словам, где тема страха и ужаса была названа прямо. Дальнейшие наблюдения и работа с полученным материалом показали, насколько обширной может быть тема.

Оказалось, что так или иначе в область исследования или как минимум в поле зрения исследователя попадают темы и персонажи литературы и фольклора, которые напрямую с темой страха и ужаса не связаны или связаны опосредованно. Например, тема ужасного и страшного почти всегда граничит с темами фантастического, удивительного, чудесного, мистического, потустороннего, сверхъестественного, inferнального, дьявольского и пр. Неизбежно появляется тема страха смерти и смерти вообще, кладбищенские, эсхатологические и апокалипсические мотивы, а также то, что относится к ряду магических практик — гаданиям, колдовству, вызыванию духов и т. п.

То же касается разного рода нечисти в литературе и фольклоре: это вампиры (упыри, вурдалаки), оборотни, монстры, зомби, чудовища, ведьмы, колдуны, привидения, живые мертвецы и т. д., появление которых, как правило, сопровождается «ужасом». Если же рассматривать тему широко, то все исследования, имеющие отношение к вышеперечисленным темам и персонажам, нужно включать в данные материалы к библиографии, что не представляется возможным.

Стоит отметить, что нередко в область результатов поиска попадали материалы, относящиеся к смежным гуманитарным наукам – искусствоведению, культурологии, социологии, психологии, но в данную работу они не включаются. Тем не менее, все вышеперечисленное — и смежные темы, и материалы по теме страха и ужаса в зарубежной литературе, и работы, относящиеся с другим гуманитарным наукам, — так или иначе попали в поле нашего исследования и были выборочно просмотрены. В определенной мере они оказали влияние на формирование представлений о теме, но не вошли в итоговую версию, остались как материалы для подготовки.

Исследовательские работы можно разделить как минимум на две группы: в первой рассматриваются художественные тексты или группы текстов, в которых так или иначе представлена «страшная» тематика (например, «Вий», «Страшная месть» и другие тексты Гоголя, «Упырь» А. К. Толстого, «Страшное гаданье» Бестужева-Марлинского и т. д.). В других работах исследуются темы, концепты, мотивы ужаса и страха в конкретном произведении или в творчестве конкретного писателя. Что касается фольклора, то в первую очередь в поле зрения попали, конечно, работы, где «страшное» репрезентируется в самом названии жанра — страшилки, страшные истории, садистские стишки (детский фольклор).

Очень хорошо как в зарубежном, так и в отечественном литературоведении разработана тема истоков жанра «хоррор», то есть готического романа, «романа ужасов и тайн». Сюда относятся, в частности, статьи В. Э. Вацуро и его книга «Готический роман в России». История вопроса, типология жанра подробно изложены в коллективной моно-

графии 2008 г. «Готическая традиция в русской литературе», которая снабжена обширной библиографией по теме.

Источниками для данной работы служат материалы указателя ИНИОН, серия «Литературоведение», за период с 1986 г. по настоящее время; «Российской книжной палаты» за 1979–1999 гг., а также баз данных информационно-поисковой системы «Русская словесность» ИРЛИ РАН: «Русская литература XVIII-XIX вв.», «История русской литературы. Personalia: Первая половина XIX века», «История русской литературы XIX века» (на основе библиогр. указ. под ред. К. Д. Муратовой: М.; Л.: АН СССР, 1962), «История русской литературы XIX — начала XX века» (на основе библиогр. указ. под ред. К. Д. Муратовой: СПб.: Наука, 1993). Поиск также осуществлялся по каталогам ведущих российских библиотек, в частности, электронным каталогам Российской национальной библиотеки. Кроме поиска и просмотра научной литературы в печатном варианте, был произведен контекстный расширенный поиск по авторитетным электронным источникам — Фундаментальной электронной библиотеке (ФЭБ), Русской виртуальной библиотеке (РВБ), материалам интернет-проекта Ruthenia, научной электронной библиотеки eLibrary.ru и др.

1981

Мамонтова Г. И. Культурно-исторические и психологические основы жанра страшилок // Сибирский фольклор. Новосибирск, 1981. С. 55–62.

1988

Коровин В. И. Фантастический мир русской романтической повести // Сильфида: Фантастические повести русских романтиков. М., 1988. С. 3–14.

1989

Варшавская К. О. Стилистика воплощения «феномена страха» у Мопассана и Чехова // Функционирование жанровых систем: (Рассказ, новелла). Якутск, 1989. С. 135–144.

Греков В. Н. [Предисловие] // Русская и советская фантастика: Повести и рассказы. М., 1989. С. 3–18.

Манн Ю. В. «Ужас оковал всех...»: (О немой сцене в «Ревизоре» Гоголя) // Вопросы литературы. 1989. № 8. С. 223–235.

Немзер А. С. Тринадцать таинственных историй // Русская романтическая новелла. М., 1989. С. 3–7.

Рублев К. А. «Страшный» фольклор детей и научная фантастика: (К постановке вопроса) // Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1989. С. 122–133.

1990

Маркович В. М. Дыхание фантазии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840-е гг.). Л., 1990. С. 5–47.

Медведев Ю. М. «Между чудес и чудовищ...» // Звездочет: Русская фантастика XVII в. М., 1990. Т. 2. С. 468–473.

1991

Козинец Л. П. Страсти по страху // Концерт бесов: Книга для полуночников. Повести и рассказы. М., 1991. С. 3–5.

1992

Лосев Л. «Страшный пейзаж»: Маргиналии к теме Ахматова / Достоевский // Звезда. 1992. № 8. С. 148–155.

Мотивы страха и ужаса в творчестве А. А. Ахматовой и Ф. М. Достоевского.

Ланин Б. А. Мотивы страха и смерти в романе Е. Замятина «Мы» // Воронежский край и зарубежье: А. Платонов, И. Бунин, Е. Замятин, О. Мандельштам и другие в культуре XX века. Воронеж, 1992. С. 68–71.

Хансен-Лёве А. Поэтика ужаса и теория «большого искусства» в русском символизме // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 322–337.

1993

Баран Х. Некоторые реминисценции у Блока: Вампиризм и его источники // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 264–283.

Давыдов Ю. Н. Страх смерти и смысл жизни // Толстой Л. Н. Путь жизни. М., 1993. С. 415–421.

Николеску Т. Первая русская пьеса ужасов: Андрей Белый в работе над драмой «Москва» // Московский наблюдатель. М., 1993. № 2/3. С. 73–80.

1994

Антипенко А. Послесловие // Страшные сказки: Сб. русского городского демонологического фольклора последней четверти XX в. М., 1994. С. 150–155.

Белоусов А. Ф. Из истории русской «кладбищенской поэзии»: Стихотворение К. Случевского «На кладбище» // Смерть как феномен культуры: Межвуз. сб. науч. тр. Сыктывкар, 1994. С. 4–23.

Коровин В. И. Увлекательный жанр // Нежданные гости: русская фантастическая повесть эпохи романтизма. М., 1994. С. 5–22.

Ланин Б. А. Страх и псевдокарнавал в русской антиутопии // Культурное наследие российской эмиграции, 1917–1940: В 2 кн. М., 1994. Кн. 2. С. 88–97.

Страх как основа псевдокарнавала в романе Е. И. Замятина «Мы».

Семибратова И. В. «Чудесные рассказывающая тайны...» // Оборотень: Русские фантазмагии. М., 1994. С. 327–335.

Смирнов И. П. Эволюция чудовищного // Смирнов И. П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 331–336.

О «чудовищном» в произведениях Ю. Мамлеева, В. Сорокина, В. Ерофеева, Д. Пригова, Саши Соколова и др.

1995

Долженков П. Н. Тема страха перед жизнью в прозе Чехова // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 66–70.

Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб., 1995.

Жолковский А. К. К реинтерпретации поэтики Михаила Зощенко: («Энциклопедия страха» и идейная структура рассказа «Душевная простота») // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. М., 1995. Т. 54. № 5. С. 50–60.

Жолковский А. К. Страх, тяжесть, мрамор: (Из материалов к жизнетворческой биографии Ахматовой) // Wiener Slawistischer Almanach. 1995. В. 36. С. 119–154.

Маслов В. П. Скрытый лейтмотив романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Изв. АН. Сер. лит. и яз. М., 1995. Т. 54. № 6. С. 52–55.

О скрытом мотиве всеобщего страха перед НКВД в романе.

Мухлынин М. А. Пародирование страшных рассказов в современном русском детском фольклоре // Мир детства и традиционная культура. М., 1995. Вып. 1. С. 27–59.

Лойтер С. М. Указатель типов и сюжетов-мотивов детских страшных историй («страшилок») // Фольклористика Карелии. Петрозаводск, 1995. Вып. 9. С. 80–108.

Седнев В. Страшные истории детей: символизация необходимости // Философская и социологическая мысль. Киев, 1995. № 9/10. С. 205–215.

Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

В частности, мотивы страха и ужаса в произведениях Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, А. Белого, А. А. Блока, З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковского и др.

1996

Мир детства и традиционная культура. М., 1996. Вып. 2.

Из содержания: *Кулагина А. В.* Современная детская проза: (Обыденное, смешное, страшное). С. 63–69; *Кузьмина М. Ю.* Детский «страшный» фольклор в сказке К. Чуковского «Крокодил». С. 113–138; *Мухлынин М. А.* Детская игра «Комната страха». С. 105–112; *Лойтер С. М.* Детские страшные истории (страшилки) как мифологические рассказы. С. 91–99.

Вакуленко А. Г. Эволюция «страшной» баллады в творчестве русских поэтов-романтиков XIX – начала XX веков (от В. А. Жуковского до Н. С. Гумилева): Дис... канд. филол. наук. М., 1996.

Васильев С. Ф. В поисках инобытия: А. Пушкин и Ю. Мамлеев // Концепция и смысл: Сб. ст. в честь 60-летия В. М. Марковича. СПб., 1996. С. 346–353.

Понятия чудовищного и прекрасного в творчестве Пушкина и Мамлеева.

1997

Майорова Т. А. «Веселое» и «страшное» в творчестве Е. И. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Тамбов, 1997. Кн. 3. С. 86–96.

Марченя П. П. Традиции готической литературы в повести Карамзина «Остров Борнгольм» и новелле Э. По «Падение дома Ашероу» // Карамзинский сборник. Ульяновск, 1997. Ч. 1. С. 109–118.

Цивьян Т. В. «Рассказали страшное, дали точный адрес...»: (К мифологической топографии Москвы) // Лотмановский сборник. М., 1997. 2. С. 599–614.

«Лафертовская маковница» А. Погорельского, «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина...» Чаянова.

Шалпегин О. Н. «Готический» пейзаж в романах А. Ф. Вельтмана // Актуальные проблемы современного литературоведения. М., 1997. С. 100–102.

Шатин Ю. В. Мотив и жанр: приход ожившего мертвеца за жертвой: (От «Леноры» Бюргера до «Революционной казачки» Пригова) // Литература и фольклорная традиция. Волгоград, 1997. С. 52–63.

1998

Русский школьный фольклор: От вызываний Пиковой дамы до семейных рассказов. М., 1998.

Из содержания: *Белусов А. Ф.* От составителя. С. 5–14; *Топорков А. А.* Пиковая дама в детском фольклоре. С. 15–37; *Лойтер С. М.* Детские страшные истории («страшилки»). С. 57–66; *Лойтер С. М.* Указатель типов и сюжетов-мотивов детских страшных историй («страшилок»). С. 122–134; *Белусов А. Ф.* «Садистские стишки». С. 545–557.

Болух Е. И. Природа фантастического в повести Н. А. Дуровой «Ярчук. Собака-духовидец»: (К вопросу о взаимодействии романтической и готической традиций) // Романтизм и его исторические судьбы: Материалы междунар.

науч. конф. (7 Гуляевских чтений), 13–16 мая 1998 г. Тверь, 1998. Ч. 2. С. 41–45.

Лившиц Е. Гоголь и готическая традиция: (Еще раз об английском контексте «Портрета») // Русская филология. Тарту, 1998. № 9. С. 86–93.

Олина Н. В. «Страшный мир» в поэзии А. Блока, С. Есенина и В. Маяковского: (К проблеме философско-эстетических исканий) // История. Филология. Педагогика. СПб., 1998. С. 132–138.

Пуля И. И. «Событие» В. Набокова как новая видовая форма драмы: «кошмарный балаган» // Неординарные формы русской драмы XX столетия. Вологда, 1998. С. 49–56.

Шмид В. Дом-гроб, живые мертвецы и православие Адриана Прохорова. О поэтичности «Гробовщика» // Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998. С. 36–61.

Ямпольский М. Беспмятство как исток: (Читая Хармса). М., 1998.

В частности, тема страха и ужаса в творчестве Д. Хармса и Л. Липавского.

1999

Будур Н. Русская готика? // Русская готическая проза. М., 1999. Т. 1. С. 5–14.

Кибальниченко С. А. Метафизика вселенского ужаса: (Сборник Андрея Белого «Пепел») // Русская литература и эстетика конца XIX — начала XX в.: Проблема человека. Липецк, 1999. 1. С. 83–89.

Миц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999.

Из содержания: «Страшный мир» — «Возмездие». С. 180–206; «Страшный мир» (Общая характеристика). С. 246–291; «Страшный мир» (Пути лирического героя). С. 292–332.

Рагозина И. Ф. Страх и бесстрашие: ценности и модели поведения: (На материале русских и французских сказок) // Логический анализ языка: Образ человека в культуре и языке. М., 1999. С. 281–294.

Фигур Р. Страх перед телом у Толстого // Логос. М., 1999. Вып. 2. С. 50–56.

2000

Земляная С. В. Феномен страха у А. П. Чехова в свете философии фрейдизма и экзистенциализма // Актуальные проблемы филологии: Сб. науч. тр. Якутск: ЯГУ, 2000. С. 144–152.

Лотман Ю. М. О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 664–666.

Никольская Т. А. Фольклорные мотивы в повестях А. А. Бестужева-Марлинского «Вечер на Кавказских водах в 1824 году» и «Страшное гадание» // Фольклор народов России. Уфа, 2000. С. 110–129.

2001

Русская литература в XX веке: Имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 3: Проблемы страха в русской литературе XX века. Томск, 2001.

Содержание: *Губайдуллина А. Н.* Психологические и мифологические аспекты комплекса «стыд–страх–страсть» в малой прозе Ф. Сологуба; С. 5–13; *Бражников С. Н.* Мотивы страха и мести в рассказе Л. Андреева «Губернатор». С. 14–28; *Сваровская А. С.* Страх как составляющая индивидуального и национального сознания в повестях Е. Замятина 1910-х годов. С. 29–43; *Хатямова М. А.* Способы изображения страха в позднем творчестве Е. И. Замятина. С. 44–55; *Колесникова Ж. Р.* Страх и уход из жизни: Гностицистская традиция в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 56–62; *Чубракова З. А.* «Страх жизни» в пьесах Л. Леонова 1930-х годов. С. 63–73; *Дашевская О. А.* Проблема метафизического страха в «Розе Мира» Д. Андреева. С. 74–86; *Красовская Е. Н.* Государство и проблема страха в поэтическом ансамбле «Русские боги» Д. Андреева. С. 87–97; *Глушкова А. С.* Тема страха в повести С. Довлатова «Зона». С. 98–107; *Суханов В. А.* Феномен страха в романах Ю. Трифонова. С. 108–115; *Рыбальченко Т. Л.* Русская реалистическая проза 1950–1980-х годов о культуре страха в самоопределении личности. С. 116–148; *Чурляева Т. Н.* Проблема преодоления страха в повести В. Маканина «Утрата». С. 149–161; *Букаты Е. М.* Категория страха в этико-философской концепции романа В. Астафьева «Прокляты и убиты». С. 162–171; *Рытова Т. А.* Мемуарность как способ

преодоления страха перед исчезновением реальности (постмодернистская «мемуарная» проза). С. 172–187.

Аверинцев С. С. Страх как инициация: одна тематическая константа поэзии Манделштама // *Смерть и бессмертие поэта: Материалы междунар. науч. конф., посвященной 60-летию гибели О. Э. Манделштама* (Москва, 28–29 декабря 1998 г.). М., 2001. С. 17–23.

Зотов С. Н. Страх смерти и страх влияния как источники поэтического творчества // *Зотов С. Н. Художественное пространство – мир Лермонтова*. Таганрог, 2001. С. 13–18.

Канунова Ф. З. Трансформация сюжетного мотива возвращения жениха-мертвеца за своей невестой в балладах В. А. Жуковского // *Интерпретация текста: сюжет и мотив*. Новосибирск, 2001. Вып. 4. С. 77–89.

Путролайнен А. Кошмарные сновидения героев как знак их духовного падения в творчестве Ф. М. Достоевского // *Studia Slavica*. Таллинн, 2001. 2. С. 49–64.

Савина Л. Н. Эмоция страха смерти и ее отражение в автобиографической повести С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» // *Рациональное и эмоциональное в литературе и в фольклоре*. Волгоград, 2001. С. 83–89.

Цивьян Т. В. Леонид Липавский: «Исследование ужаса» (опыт медленного чтения) // *Цивьян Т. В. Семиотические путешествия*. СПб., 2001. С. 102–118.

Шехватова А. Н. «...Я болен боязнью жизни...»: (Мотив страха в прозе А. П. Чехова) // *Вестник СПбГУ. Сер. 2: История, языкознание, литературоведение*. СПб., 2001. Вып. 4. С. 89–98.

2002

Барский О. В. Творчество А. С. Пушкина 1813–1824 гг. и английский «готический» роман. Дис... канд. филол. наук. Томск, 2002.

Вацуро В. Э. Готический роман в России. М., 2002.

Рец.: Бугославская О. «Страшно, страшно поневоле...» // *Знамя*. М., 2003. № 7. С. 224–226.

Иванова О. Ю. Вяч. Иванов и Ин. Анненский: две точки зрения на картину Л. Бакста «Теттор antiquus» (версия) //

Вячеслав Иванов — творчество и судьба. М., 2002. С. 128-135.

Послания И. Ф. Анненского «Древний ужас» и Вяч. И. Иванова «Другому».

Климова Д. Сказка-«страшилка» как этнографический феномен // Живая старина. М., 2002. № 4. С. 16–18.

Ланская Ю. С. Художественное пространство в русских «страшных историях» и американских «urban legends» («городских легендах») // Седьмая нижегородская сессия молодых ученых (гуманитарные науки): Тезисы, 20–24 октября 2002 г. Н. Новгород, 2002. С. 185–187.

Минибаева С. В. Текстовое представление эмоционального состояния «страх»: На материале малой прозы А. П. Чехова: Дис... канд. филол. наук. Уфа, 2002.

Никитин М. В. Реализация концепта «страх» в сценариях городской легенды: Дис... канд. филол. наук. Челябинск, 2002.

Чередникова М. П. «Голос детства из дальней дали...»: (Игра, магия, миф в детской культуре). М., 2002.

В частности, о «садистских стишках», «страшных рассказах», «пугалках», «жутких историях» и других жанрах детского фольклора.

2003

Иванова-Алленова Т. Ю. О роли философско-эстетической категории ужасного в произведениях Н. В. Гоголя (филологический аспект) // Русский язык в системе славянских языков: история и современность. М., 2003. С. 19–22.

Эпштейн М. Жуткое и странное. О теоретической встрече З. Фрейда и В. Шкловского // Русский журнал. 2003. URL: http://old.russ.ru/krug/razbor/20030314_ep.html

Теория жуткого З. Фрейда и концепция остранения В. Шкловского.

2004

Языки страха: женские и мужские стратегии поведения. СПб., 2004.

Из содержания: *Абалакина А. В., Гуторова О. М.* Страшилки новых русских детей. С. 10–14; *Большев А. О.* Страх несвободы как основа «творческого» конфликта в произведениях В. Набокова. С. 33–39; *Жаворонок С. И.* Сглаз и порча как сюжетопорождающий мотив современного мифологического рассказа: (На примере коммерческих заговорных сборников XX–XXI вв.). С. 66–76; *Мадлевская Е. А.* Преодоление страха в русской народной традиции: (На материале мифологических и бытовых рассказов и повести Н. В. Гоголя «Вий»). С. 109–120; *Смирнова М. В.* Страх власти тела в прозе В. Сорокина. С. 196–201; *Степанов А. Д.* Об отношении к мертвым словам (Чехов и Сорокин). С. 221–235; *Титаренко С. Д.* «Поэзия ужаса»: метафизика страха у К. Бальмонта. С. 241–252.

Анпилова Л. Н. Лики рока и поэтика ужасного: «Повесть непогашенной луны» Б. Пильняка // Анализ литературного произведения в системе филологического образования. Екатеринбург, 2004. С. 134–140.

Бычкова Т. А. Репрезентация концепта «Страх» в текстах произведений Михаила Зощенко // Русская и сопоставительная филология: Лингвокультурологический аспект. Казань, 2004. С. 56–63.

Клименко Е. А. Страшилка как жанр детского фольклора // Региональные культурные ландшафты: история и современность. Тюмень, 2004. С. 85–96.

Спивак М. «Не насильник ли ты?»: (Об одной фобии Андрея Белого и ее отражении в романе «Москва») // Лотмановский сборник. М., 2004. 3. С. 458–472.

Старченко М. С. Современное состояние детского фольклора (на примере страшилок и «садистских стишков») // Народная культура Сибири. Омск, 2004. С. 264–268.

2005

Семиотика страха: Сб. ст. / Под ред. Н. Букс, Ф. Конта. Париж; М., 2005.

Из содержания: *Лотман М.* О семиотике страха в русской культуре. С. 13–35; *Курганов Е.* О необходимости страха. С. 36–43; *Песков А.* Памятник Петру Первому работы Фальконе: Прообразы Страшного суда. С. 44–62; *Брейар Ж.* Париж, город страха в «Письмах русского путешественника» Николая Карамзина. С. 65–80; *Строев А.* Женобо-

язнь: Образ русской женщины в культуре Просвещения. С. 81–101; *Паперный В.* Свобода и страх в поэтическом мире Пушкина. С. 102–123; *Виролайнен М.* Страх и смех в эстетике Гоголя. С. 124–135; *Монье А.* Страх живого у Гоголя. С. 136–143; *Окутюрье М.* Страх как критерий подлинности в военных рассказах Льва Толстого. С. 144–149. *Букс Н.* От «Иванова» к «Дяде Ване»: Две попытки избавления от страха. С. 150–157; *Нике М.* Страх и желание в русском романе. С. 158–167; *Рале С.* Страх в творчестве Леонида Андреева. С. 168–171; *Аверин Б.* Страх прямого высказывания (Лев Шестов, Серен Кьеркегор, Гумберт Гумберт). С. 172–184; *Сконечная О.* К вопросу о русском «параноидальном» романе: От «Петербурга» к «Приглашению на казнь». С. 185–203; *Смирнов И.* О гротеске и родственных ему категориях. С. 204–221; *Буренина О.* «И опять я вижу свой страх...»: О порождении *genus absurdum* в русской литературе. С. 222–248; *Жолковский А.* Две версии страха: Ахматова и Зощенко. С. 249–260; *Серман И.* Афиногенов и его «Страх». С. 261–272; *Кольдефи-Фокар А.* Страх в творчестве Бориса Пильняка: Причины и противодействие. С. 273–279; *Хазан В.* О некоторых метафорах страха в русской эмигрантской литературе. С. 280–308; *Геллер Л.* Страх страшнее страха: Об одном рассказе Варлама Шаламова. С. 309–319; *Токер Л.* Страх и толпа: Пересмотр некоторых мотивов лагерной литературы. С. 320–328; *Юргенсон Л.* Двойничество в рассказах Шаламова. С. 329–336; *Ямпольский М.* Форма страха. С. 339–355; *Кабакова Г.* «Придет серенький волчок»: О формулах устрашения детей. С. 356–372; *Конт Ф.* Страх в зеркале политической частушки: (Важный исторический источник, недооцененный на Западе). С. 373–391; *Дезер М.* Страх как социологический объект в постсоветский период. С. 392–399. *Геллер М.* Страх (Из архива историка). С. 400–404; *Емцова Н., Поливанов К.* К некоторым особенностям темы страха в поэзии Бориса Пастернака. С. 405–407. *Пенская Е.* «Страшный суд» как политический проект в историко-культурной ситуации второй половине XIX века (На примере творчества А. В. Сухова-Кобылина). С. 408–414.

Заломкина Г. В. Полумир, розенкрейцеры и госужас: Готическая интерпретация советской действительности в романе А. Солженицына «В круге первом» // Вестник Са-

мар. гос. ун-та. Гуманит. выпуск. Философия. Социология. История. Литературоведение. Унив. жизнь. Самара, 2005. № 4. С. 104–110.

Киреев Р. Лев Толстой. Арзамасский ужас // Наука и религия. М., 2005. № 9. С. 40–45.

О страхе смерти в художественном мире Л. Н. Толстого.

Козлова Н. Н. «Ужасное» в произведениях А. П. Чехова и Л. Н. Андреева // Вестник Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филология. Журналистика. Воронеж, 2005. № 1. С. 61–62.

Чиркова И. Н. Страх перед женщиной как основная тема повести А. И. Куприна «Олеся» // Мужчина и женщина в современном изменяющемся мире: психоаналитические концепции. М., 2005. С. 306–308.

Шарова Е. Поэтика «страшного» в романтических повестях М. Н. Загоскина: (На основе произведений «Нежданные гости» и «Ночной поезд») // Проблемы филологии и преподавания филологических дисциплин. Пермь, 2005. С. 137–139.

2006

Житарь А. А. Страх субъектности: творческий субъект на границе реального и воображаемого миров: (На материале романа В. В. Набокова «Отчаяние») // Вестник Самар. гос. ун-та. Сер.: Философия. Филология. Самара, 2006. № 1. С. 301–307.

Мотив страха в романе Набокова «Отчаяние» в свете философии С. Кьеркегора.

Иванова О. Ю. «Страх и Ужас» И. Анненского: (К вопросу о «ключевых словах» творчества поэта) // Experimenta Lucifera: Сб. материалов IV Поволжского науч.-методич. семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин классического цикла. Н. Новгород, 2006. Вып. 3. С. 67–72. См. также: *Иванова О. Ю.* «Страх и Ужас» И. Анненского (продолжение темы) // Россия и Греция: диалоги культур. Петрозаводск, 2007. Ч. 2. С. 309–315.

Ким Джун Сок. «Стыд» и «Страх» в романе Л. Толстого «Анна Каренина» // Русская классика: проблемы интерпретации. Липецк, 2006. С. 124–127.

Полякова А. А., Федунина О. В. Готическая традиция в прозе А. К. Толстого («Упырь») // Новый филологический вестник. 2006. № 2. С. 47–61.

Шестакова Н. Л. К вопросу о новых явлениях в детской несказочной прозе // Народная культура Сибири. Омск, 2006. С. 148–151.

Об эволюции жанра страшилок в детском фольклоре.

2007

Бутенко Е. Ю. Концептуализация понятия «страх» в русской художественной литературе // Научный вестник Воронеж. гос. архитектурно-строительного ун-та. Сер.: Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. 2007. № 7. С. 24–31.

Варзин А. В. Ассоциативное поле «страх–ужас–испуг» и различные типы страха в произведениях Ф. М. Достоевского // Русский язык в Центральном регионе России. Иваново, 2007. С. 26–33.

Гоголева С. А. Влияние готического романа на жанр фэнтези и его роль в становлении жанра // Наука и образование. 2007. № 3. С. 166–167.

Жилияков А. С. Эстетика и поэтика таинственного в сказке А. М. Ремизова «Ночь темная» (Сюжет о «мертвом женихе») // Вестник Том. гос. ун-та. 2007. № 294. С. 11–16.

Жуков А. С. Поэтика трагического и ужасного в повестях Н. В. Гоголя: Дис... канд. филол. наук. Самара, 2007.

Лурье М. Л. Садистский стишок в контексте городской фольклорной традиции: Детское и взрослое, общее и специфическое // Антропологический форум. 2007. № 6. С. 287–313.

Муллинова О. А. Функционально-семантический анализ микрополя страха в романе А. Белого «Котик Летаев» // Общественный научный журнал. М., 2007. № 6. С. 41–42.

Панкова Е. С. Рассказ Л. Андреева «Защита»: античные параллели // Вестник Тамбов. ун-та. Сер.: Гуманит. науки. Тамбов, 2007. Вып. 12. С. 475–477.

Миф о Зевсе и Семеле и панический страх–ужас в рассказе Л. Н. Андреева «Защита. История одного дня».

Пинженина Е. И. «Обломов» И. А. Гончарова: роман страхов // Школа и личность. Красноярск, 2007. С. 130–140.

Самородницкая Е. И. «Роман ужаса и тайны»: Рецепция «Исповеди англичанина, употреблявшего опиум» Т. де Квинси в России // Новый филологический вестник. 2007. Т. 5. № 2. С. 189–200.

Слышкин Г. Г. Лингвокультурный концепт «страшное» в смеховой картине мира // Логический анализ языка: Языковые механизмы комизма. М., 2007. С. 454–464.

Концепт «страшное» в русских анекдотах.

Стефанский Е. Е. «Побежденное смехом страшное...» в романах М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и Е. Сосновского «Апокриф Аглаи» // Вестник Самар. гос. ун-та. Гуманит. выпуск. Самара, 2007. № 5/2(55). С. 187–203.

Стефанский Е. Е. Концепт иррационального страха в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Альманах современной науки и образования. Тамбов, 2007. № 3. Ч. 1. С. 227–229.

Троценко И. А. Гипербола как способ языковой репрезентации эмоции «страх» в произведениях М. А. Булгакова // Вестник СГПИ. Славянск-на-Кубани, 2007. № 2. С. 8–15.

Фатеева Н. А. Смешное/серьезное/страшное в текстах современной русской поэзии // Логический анализ языка: Языковые механизмы комизма. М., 2007. С. 444–453.

О поэзии Г Сапгира и В. Мельникова.

Хапаева Д. Готическое общество: Морфология кошмара. М., 2007.

2008

Готическая традиция в русской литературе. М., 2008.

Из содержания: Тмарченко Н. Д., Зусева В. Б. «Роман на старый лад» и «британской музы небылицы» (отклики на готический роман в «Евгении Онегине» и «Барышне-крестьянке»). С. 57–67; Самородницкая Е. И. Н. В. Гоголь и Ч. Р. Метьюрин. С. 86–105; Михалева А. А. «Преступление и наказание» и «Эликсиры сатаны» Э.-Т.-А. Гофмана. С. 164–199; Полякова А. А., Тмарченко Н. Д. «Черный мо-

нах» А. П. Чехова и судьбы готической традиции. С. 239–249; Федунина О. В. «Мельмот Скиталец» Ч. Р. Метьюрина и «Приглашение на казнь» В. В. Набокова: форма сна и картина мира. С. 267–296.

Иванова Т. Г. От былички — к легендарной сказке: (Мотив «покойник, встающий из гроба» в русском фольклоре) // Русский фольклор. СПб., 2008. Т. 33. С. 3–27.

Колпакова А. В. Мотив страха в сборнике Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Филологические этюды. Саратов, 2008. Вып. 11. Ч. 1–2. С. 41–46.

Мехралиева Г. А. Сказки Л. Петрушевской и детский страшный рассказ // Уч. зап. Петрозав. гос. ун-та. Сер.: Обществ. и гуманитарные науки. 2008. № 3. С. 87–90.

Носырина О. А. «Люди» М. М. Зощенко и «Бедные люди» Ф. М. Достоевского: к вопросу о литературных связях // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. С. 233–238.

Феномен страха как основа для сопоставления повести М. М. Зощенко и романа Ф. М. Достоевского.

Пережелкин М. А. Морфология страха в ранней лирике И. Бродского: («В деревянном доме, в ночи...») // Вестник Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филология. Журналистика. 2008. № 2. С. 87–94.

Тышкова-Каспшак Э. Страх смерти хуже самой смерти: Страх смерти в прозе Сергея Довлатова // Рациональное и эмоциональное в литературе и в фольклоре. Волгоград, 2008. Ч. 1. С. 369–376.

2009

Варзин А. В. Еще раз «о жестоком таланте»: Изображение состояния страха и концепт «страх» в произведениях Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах. СПб., 2009. № 25. С. 203–226.

Зайцева Т. Б. Концепт «страх» в рассказах А. П. Чехова: (К антологии «Художественные константы русской литературы») // Проблемы истории, филологии, культуры. 2009. № 24. С. 856–861.

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: Труды XIV междунар. науч.-практ. конф. Бийск, 2009. С. 145–154.

Корбут Г. С. О специфике вербализации эмоции «страх» в художественном тексте (на материале рассказов Н. Берберовой, А. Грина, А. Платонова) // Русский язык: система и функционирование: (К 70-летию филологического факультета). Сб. материалов. Минск, 2009. Ч. 2. С. 76–79.

Петрова А. А. Частушка и садистский стишок: Память жанра. Вербальное, виртуальное, визуальное // Антропологический форум. 2009. № 11. С. 408–426.

Шейдаева С. Г. «Страшно и обаятельно жить»: (Эволюция лингвоконцепта «опасность» в очерках И. А. Гончарова «Фрегат «Паллада») // Вестник Удмурт. ун-та. Ижевск, 2009. № 1. С. 194–202.

О понятиях «опасность», «страх», «страшное».

2010

Андреева О. С. Цикл А. Блока «Черная кровь» как рецепция романа Б. Стокера «Вампир (граф Дракула)» // Филологические штудии. Иваново, 2010. Вып. 14. С. 23–26.

Веселова И. С., Мариничева Ю. Ю. «Жаба тебе в рот» и «фига в кармане»: Фантомы страха в пространстве колдовства // Пространство колдовства. М., 2010. С. 156–170.

Одесский М. Вампиры в ранней прозе А. К. Толстого: Опыт построения сюжетной топики // Вопросы литературы. М., 2010. Вып. 6. С. 207–241.

Источники темы вампиров в повестях «Семья вурдалака» и «Упырь».

Петракова Л. Г. «Страшное» и «непонятное» в контексте рассказов А. П. Чехова «Страхи», «Страх» и «Дом с мезонином» // Вестник Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филология. Журналистика. 2010. № 2. С. 79–81.

2011

Климова Т. Ю., Симон Г. А. Эстетическая категория ужасного в «гоголевском» тексте Н. Садур // Филология и культура. 2011. № 23. С. 253–258.

Эстетика ужасного в пьесах Н. Садур «Панночка» и «Брат Чичиков».

Колесников С. А. Письмо и насилие: Формирование антидеструктивной концепции личности писателя в литературе XVIII века // Научные ведомости Белгород. гос. ун-та. Сер.: Гуманит. науки. 2011. № 6. Вып. 9. С. 13–20.

В частности, о литературных формах преодоления страха (С. Яворский, М. В. Ломоносов).

Костионова М. Ю. К проблеме исследования концепта «страх» в идиолекте А. П. Чехова // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. 2011. № 16. С. 74–80.

Красикова Е. В. Страх как мироощущение в прозе А. П. Чехова // Долг и любовь: Сб. филол. работ в честь 65-летия проф. М. В. Михайловой. М., 2011. С. 102–110.

Куликова Е. Ю. Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов. Новосибирск, 2011.

Темы страха и ужаса в творчестве Н. Гумилева («Ужас», «Венеция»), А. Ахматовой, В. Ходасевича (очерк «Помпейский ужас»), О. Мандельштама и др.

Маркина П. В. Дискурс страха в жизни и творчестве М. М. Зощенко // Сибирский филологический журнал. 2011. № 2. С. 52–59.

Одесский М. П. Вампирическая топика в ранней прозе А. К. Толстого // Одесский М. П. Четвертое измерение литературы: Статьи о поэтике. М., 2011. С. 275–316.

Одесский М. П. Упыри в древней книжности: Из комментария к словарю И. И. Срезневского // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2011. № 1. С. 53–60.

Одесский М. П. Дракула Брэма Стокера: От персонажа романа к герою масскульта // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель. М., 2011. С. 178–192.

В частности, о Дракуле в лирике А. А. Блока, романах А. А. Богданова.

Севастьянова В. С. «Весь ужас переставшей пустоты...»: Трагедия творения в художественном пространстве русской поэзии 1920-х гг. // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2011. № 131. С. 146–153.

Талалаева О. Г. Развитие русской готической традиции в рассказе И. А. Бунина «Сказки» // Вестник Тамбовского ун-та. Серия: Гуманитарные науки. 2011. Т. 102. № 10. С. 215–220.

«Сказки» И. А. Бунина и «Страшное гаданье» А. А. Бестужева-Марлинского в контексте русской готической традиции.

Терехова Г. Х. Специфика игрового начала в творчестве позднего А. П. Чехова // Известия Юж. федер. ун-та. Филологические науки. 2011. № 4. С. 32–40.

Мотивы «страха», «порядка» и «смеха» в прозе А. П. Чехова.

2012

Байрамова К. В. Сон как социальный и инфернальный фон картины бытия в цикле А. Блока «Страшный мир» (1909–1916) // Язык. Словесность. Культура, (2012), 2–3. С. 105–120.

Комм Д. Е. Формулы страха: введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб., 2012. (Лаборатория творчества).

В частности, о литературных источниках фильмов ужасов.

Петрушкова Е. С. Мотив ужаса в прозе Леонида Андреева // Вестник Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 3. С. 90–98.

Саенко Н. Р. Соотношение фантастического и «готического» в русском романтизме: Учебное пособие на материале цикла повестей М. Н. Загоскина «Вечер на Хопре». Palmarium Academic Publishing [электронное издательство], 2012.

Сулемина О. В. Универсалия «страшного» и самоидентификация пушкинского лирического субъекта // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2012. № 7. Ч. 1. С. 196–200.

2013

Соколинский Е. К. Введение в практическую вампирологию: Оборотни, вурдалаки, упыри и все, все, все // Библиотечное дело. 2003. № 18. С. 11.

Вампиры в пьесе Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина».

Сидельникова М. Л. Мотив «ожившего» изображения в художественном мире А. К. Толстого: Неклассическое содержание классической формы // Вестник Бурят. гос. ун-та. 2013. № 10. С. 103–106.

Мотив «ожившего» портрета в произведениях «Встреча через 300 лет», «Упырь», «Портрет».

Хатова А. В. Функции страха в повести Н. В. Гоголя «Вий» // Филологос. 2013. № 16 (1). С. 76–82.

2014

Горелов А. А. Экзистенциальные основы «духовного рождения» Л. Н. Толстого // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 1. С. 142–152.

Экзистенциальный ужас и страх смерти в творчестве Л. Н. Толстого, в частности, в «Исповеди» и «Записках сумасшедшего».

Кудреватых А. Н. Традиции готического стиля в повести Н. М. Карамзина «Остров Борнгольм» // Вестник Пятигор. гос. лингв. ун-та. 2014. № 1. С. 117–123.

Атмосфера таинственности и ужаса в повести Карамзина.

Содержание

От редколлегии	3
А. Ю. Сорочан (<i>Тверь</i>) Дискурсы ужасного: к постановке проблемы	5
«УЖАСНОЕ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ	
М. Ю. Перзек (Кировоград, Украина) Образы восточнославянских колыбельных песен в дискурсивном пространстве "хоррора"	22
Л. А. Ткачук (Санкт-Петербург) «Безликие» ритуальные маскивосточных славян: опыт анти-мира	32
Ю. М. Прозоров (Санкт-Петербург) «Ужасное» в эстетике и в поэзии В. А. Жуковского	39
В. А. Кошелев (Великий Новгород) «Мне стало страшно...»: Пушкин и поэтика «ужаса»	54
О. Н. Гринбаум (Санкт-Петербург) Ужас Татьяны Лариной в свете гармонии	65
О. В. Червинская (<i>Черновцы, Украина</i>) «Мертвые души» Н. В. Гоголя в метажанровой перспективе «хоррора»	72
Ю. А. Долгих (Санкт-Петербург)	
«Ходячие» мертвецы в русском страшном повествовании 1810-1840-х гг.	84

А. С. Степанова (*Санкт-Петербург*)
«Страшное» у Ф. В. Булгарина: Заметки к портрету автора ... 100

С. Ю. Чвертко (*Новосибирск*)
«Живые мертвецы» в фантастических новеллах
символистов 112

А. А. Ильясова (*Новосибирск*)
Демоническое пространство в балладах акмеистов 122

С. А. Фомичев (*Санкт-Петербург*)
Повесть Даниила Хармса «Старуха»:
«петербургский миф» в обэриутской интерпретации 134

HORROR В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

С. А. Антонов (*Санкт-Петербург*)
Из ранней истории одного литературного образа: «Роковая»
живопись в повести И. А. Апеля «Фамильные портреты»..... 146

А. О. Дёмин (*Санкт-Петербург*)
Рассказ «Ух! волки!» из архива Леси Украинки:
оригинал и его автор 162

Е. А. Налитова (*Тамбов*)
Темы воскрешения мертвых в творчестве Г. Ф. Лавкрафта:
специфика интерпретации 169

А. А. Липинская (*Санкт-Петербург*)
«Вегетарианская готика» Э. Г. Суэйна 178

Е. А. Семенова (*Москва*)

Традиции «литературы ужасов» в американском романе 1960-х:
«Я не обещала вам райской жизни» Ханны Грин и
«Сверхъестественный ужас в литературе» Г. Ф. Лавкрафта ... 187

А. В. Волошина (*Краснодар*)

Архетип страха в раннем творчестве Иэна Макьюэна..... 196

И. Б. Сазеева (*Арзамас*)

Неведомое как архетип страха в произведениях Стивена Кинга
«Крауч Энд» и «Н.» 202

А. С. Абдуллаева (*Самарканд, Узбекистан*)

Художественный мира в романе Стивена Кинга "Оно" 213

Лейла Шенер (*Ескишехир, Турция*)

Развенчание страха в рассказе
«В ожидании страха» Огуза Атая 217

HORROR В КИНЕМАТОГРАФЕ

С. В. Денисенко (*Санкт-Петербург*)

«Пиковая дама» в кинематографе..... 226

С. Н. Еланская (*Тверь*)

Своеобразие «ужасного» и способы его репрезентации
в отечественном кинематографе 233

Д. Г. Литинская (*Москва*)

Визуализация вытесненных культурных представлений в
фильмах ужасов с действием в пространстве сна..... 246

В. А. Аманацкий (<i>Минск, Белоруссия</i>)	
Психологические факторы привлекательности фильмов ужасов	256

HORROR В ДРУГИХ ВИДАХ ИСКУССТВ

Т. А. Адмакина (<i>Санкт-Петербург</i>)	
«Ужасное» в музыке как тоска по проглоту (палеолитические корни «музыкального хоррора»).....	268

О. В. Субботина (<i>Санкт-Петербург</i>)	
Трактат «Ars moriendi» и визуализация «ужасного» в гравюрах европейских первопечатных книг XV века.....	275

А. А. Егорова (<i>Санкт-Петербург</i>)	
«Ужас телесности»: секс и страх в традиционной японской гравюре эпохи Эдо (1603–1868).....	284

Ю. Н. Белова (<i>Санкт-Петербург</i>)	
Memento mori: ужас смерти в ювелирных украшениях барокко	301

Ю. П. Шапченко (<i>Санкт-Петербург</i>)	
Тема смерти в русском провинциальном искусстве конца XVIII – II-й половины XIX вв.	308

О. А. Кузнецова (<i>Санкт-Петербург</i>)	
«Страшное» на балетной сцене в XIX, XX и XXI столетиях.....	319

П. М. Федотова (<i>Екатеринбург</i>)	
Китайцы глазами европейских фотографов конца XIX – начала XX века	327

Н. А. Ръжкова (<i>Санкт-Петербург</i>)	
Элементы «хоррора» в музыке: ведьмы, призраки, «пляски смерти»	333
М. В. Загидуллина (<i>Челябинск</i>)	
Овеществление эмоций: хоррор как технология (на примере книг Л. Харрисон о монстрах и линейки фэшн-кукол «Monster High»)	345
Тема страха и ужаса в истории русской литературы и фольклора: Материалы к библиографии (1981–2014) (Составитель Е. О. Кудина).....	357

Научное издание

**Все страхи мира:
Норрог в литературе и искусстве:
Сб. статей**

Составители:

С. В. Денисенко, И. В. Мотеюнайте

Подписано в печать 30.12.2014

Формат 60x84 1/16

Бумага типографская. Объем 22,3 п. л.

Тираж 200 экз.

Изд-во Марины Батасовой

(4822) 450–459, 8 920 684 6879

