

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
ИММАНУИЛА КАНТА»**

На правах рукописи



НИКИФОРОВА Алина Александровна
ПОЭТИКА ГОТИЧЕСКИХ НОВЕЛЛ М.Р. ДЖЕЙМСА

5.9.2. Литературы народов мира

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор Н.Г. Владимирова

Калининград

2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ГЕНЕЗИС И РАЗВИТИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КАТЕГОРИИ «УЖАСНОГО» В ЛИТЕРАТУРЕ.....	19
1.1. Формирование готической традиции в историко-литературном ракур- се.....	19
1.2. Истоки и развитие готического романа.....	30
1.3. Готические образы и мотивы в литературе XVIII века.....	33
1.4. Трансформация и развитие литературных образов, порожденных готи- ческой традицией.....	42
1.5. Национальное своеобразие английского готического рома- на.....	55
1.6. Жанровая вариативность готической новеллы: возникновение и разви- тие историй о призраках (ghost story).....	70
Выводы.....	80
ГЛАВА 2. ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НОВЕЛЛИСТИКИ М.Р. ДЖЕЙМСА.....	82
2.1. Творческое формирование Джеймса-новеллиста.....	82
2.2. Англоязычная пресса о сборниках новелл Джеймса и его литературной технике.....	85
2.3. Персонажная система новеллистики Джеймса и инфернальные образы в ее структуре.....	91
2.4. «Текст в тексте» как смысло- и сюжетообразующий элемент поэтики новелл Джеймса.....	100
2.5. Симбиоз живописных, документальных и драматологических включе- ний в повествования об истории семейного рода; приемы создания достовер- ности и художественный вымысел.....	107
2.6. Мифологемы и сказочный код в новеллах Джеймса.....	148
2.7. Способы изображения страшного в новеллистике М.Р. Джеймса.....	162
Выводы	174

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	176
БИБЛИОГРАФИЯ.....	181

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее исследование посвящено анализу новелл Монтегю Родса Джеймса. Автор работал в жанре готической новеллы и является родоначальником особой его разновидности – «антикварной» готики. М. Р. Джеймс, как чаще всего он подписывал свои работы – британский прозаик, родившийся в Викторианскую эпоху, заставший Эдвардианскую и Первую мировую войну. Как беллетрист Джеймс сформировался уже в XX столетии. За свою достаточно долгую для той эпохи жизнь (1862-1936) Джеймс опубликовал более 30 произведений готической прозы, составивших 4 авторских сборника: «Ghost Stories of an Antiquary» («Истории антиквария о привидениях», 1904), «More Ghost Stories» («Новые истории антиквария о привидениях», 1911), «A Thin Ghost and Others» («Тощий призрак и другие», 1919), «A Warning to the Curious and Other Ghost Stories» («Предостережение любопытным и другие рассказы о привидениях», 1925). Существуют отдельные рассказы: «Wailing Well» («Стенающий колодец», 1928) и «The Fenstanton Witch» («Фенстантонская ведьма»), а также полное собрание сочинений автора «The Collected Ghost Stories of M. R. James» («Собрание рассказов о привидениях», 1931), изданное лондонским издателем Эдвардом Арнольдом. Редкая антология рассказов о привидениях обходится без новелл М. Р. Джеймса. Его творчество составляет важную часть культурного кода Великобритании и англоговорящего мира в целом [Антонов 2023:377– 381].

Новеллы Джеймса отличаются удивительной для его эпохи кинематографичностью, что, в свою очередь, породило многочисленные их экранизации. Первая попытка телеадаптации была предпринята в Америке в 1951 году. Режиссер Лесли Нельсон выбрал для этого новеллу «The Tractate Middoth» («Трактат Миддот»). Позже эстафету приняло британское телевидение, и в 1971 телеканал ВВС под руководством режиссера Л. Г. Кларка выпустил видео-адаптацию новеллы Джеймса «The Stalls of Barchester Cathedral» («Алтарь Барчестерского собора»). Впервые фильм транслировал-

ся в канун католического Рождества (23.00 24 декабря 1971). Экранизация новелл Джеймса стала своеобразной традицией в 1970-е. Последовала экранизация новеллы «A Warning to the Curious» («Предупреждение любопытным») в 1972 году, затем – Lost Hearts («Потерянные сердца», 1973), The Treasure of Abbot Thomas («Сокровища аббата Фомы» (1974) и The Ash-tree («Ясень» 1975). В итоге к настоящему моменту практически каждая новелла Джеймса имеет свою видеовersion. К числу самых последних относится экранизация рассказа «The Mezzotint» («Меццо-тинто») 2021 года и «Count Magnus» («Граф Магнус») в 2022 году. Упоминание об экранизациях новелл представляется уместным ввиду опережающей время кинематографичности новелл М. Р. Джеймса, выделенной нами в качестве одной из доминирующих характеристик его творчества.

Существуют и многочисленные радиоспектакли. Их начали транслировать еще при жизни автора. В 1932 году на радио впервые была зачитана новелла Джеймса «Школьная история».

С творчеством Джеймса связан, например, подкаст «Shadows at the door» («Тени в дверях») и «A Podcast to the Curious» («Подкаст для любопытных»). Лексема *curious* присутствующая в сильной позиции текста – в его названии – создает отсылку к третьему авторскому сборнику, озаглавленному идентично входящей в него новелле «A Warning to the Curious» («Предостережение любопытным»). В силу значительности новеллистического наследия М.Р. Джеймса более полное и глубинное понимание современной британской литературы невозможно без учета достижений созданной им малой прозы.

Обращение в настоящем исследовании к поэтике новелл Джеймса вызвано малой степенью ее изученности как в отечественном, так и англоязычном литературоведении. Ее исследованность остается фрагментарной.

Н.В. Водолажченко [Водолажченко 2008] в своем диссертационном исследовании обращалась к творчеству Джеймса как к продолжателю литературной традиции, заложенной Дж. Ш. Ле Фаню. А. А. Липинская анализировала отдельные мотивы в творчестве Джеймса: фигуры умолчания, неопреде-

ленность информации [Липинская 2017], христианские мотивы [Липинская 2013], роль сновидений [Липинская 2021], мотив «случайно найденного» предмета [Липинская 2019], отражение времени в антикварной готике [Липинская 2023]; Заломкина Г. В. рассматривала роль текста как поэтической доминанты в новеллах Джеймса [Заломкина 2006]; М. А. Бурцева анализировала своеобразие фабулы в рассказе Джеймса «Фенстантонская ведьма» [Бурцева 2021], М. А. Краснова обращалась к «страшным» мотивам в творчестве Джеймса, рассматривая их через призму «детского» фольклора [Краснова 2002].

Из зарубежных исследований особого внимания, на наш взгляд, заслуживает в первую очередь библиографическое исследование Майкла Кокса «Неформальный портрет М. Р. Джеймса» (перевод названия наш – А.Н.) [Cox 1983] и его статья «М. Р. Джеймс и Ливермер» (перевод названия наш. – А. Н.) [Cox 2007: 42–46]. Важнейшие особенности творчества исследуемого нами автора были отмечены Лавкрафтом в статье «Сверхъестественный ужас в литературе» [Лавкрафт 2021], М. Батт «Искусство М. Р. Джеймса» (перевод наш – А. Н.) [Butt 2007], а также в статьях Л. Дж. Ллойда [Lloyd 2007], С. Маккалоха [MacCulloch 2007]. К концепции морали в новеллах обращался М. Мэйзон [Mason 2007], «фольклорные правила» в новеллах исследовала Ж. Сипсон [Simpson 2007], Б. Коулишоу [Cowlshaw 2007] обращался к концепту «бессознательного» в новеллах, М. Пинкомб анализировал новеллы с точки зрения возможной гомосексуальности автора, стараясь найти в них скрытые намеки на гендерную ориентацию автора [Pincombe 2007] и др. Отдельные новеллы анализировали Грант Х. («Альбом каноника Альберика») [Grant 2007], Пардо Р. («Граф Магнус»)[Pardoe 2007], Хагхис М. («Мистер Хамфриз и его наследство»)[Hughes 2007], Эрни Л. («Два доктора»)[Arney 2007] и др.

Готическая новелла, с которой принято связывать творчество Джеймса, является весьма самобытным феноменом, однако она возникла не в отрыве от основной парадигмы развития мировой цивилизации и литературы в целом. Корни ее глубоки. Фольклорные, сказочные, былинные, мифологические и

другие древние формы нарративов неизменно содержат в себе элементы, призванные вызвать эмоцию страха, жути и ужаса у реципиента. Их функция в разные века варьировалась от назидательной до развлекательной, поскольку иногда особенности новеллистики Джеймса низводилась до оценки сюжетной техники, призванной создать нужную автору атмосферу кошмара и хаоса.

Б. Р. Напцок полагает, что предпосылки возникновения готической традиции можно наблюдать еще в долитературную эпоху. Пример тому – англосаксонский эпос «Беовульф». Исследовательница делает вывод о том, что даже лексема *призрак* пришла в готику частично благодаря «Беовульфу», ведь «по-древнеанглийски слова *gāst* и *gæst* – «гость» и «призрак», «дух» – звучали очень похоже, а Грендель часто называется злым и проклятым духом, призраком, но он же и незванный гость» [Напцок 2010: 97]. Грендель стал своеобразным прототипом inferнального интервента, сочетающего в себе черты человека и хтонического монстра. В дальнейшем авторы, варьируя соотношения человечности и монструозности, создавали своих «инфернальных гостей». Важнейшие для романтической и готической литературы темы рока, проклятья и возмездия фигурируют в эпосе «Беовульф» в качестве сюжетообразующих [Там же].

Древнегреческая мифология также изобилует пугающими сюжетами. В качестве примера можно привести мифы о Кроносе, Сатурне, Медее, Эдипе и др. Этим обусловлены интертекстуальные включения из системы античной мифологии в новеллистике Джеймса, присутствующей в тексте в качестве литературных аллюзий. Так, в новелле «Mr. Humphreys and His Inheritance» («Мистер Хамфриз и его наследство») фигурирует лабиринт, который отсылает читателя к мифу о Минотавре.

К другим предпосылкам возникновения готической литературы, по нашему мнению, относится мотив «Danse Macabre» («пляска смерти»). В средневековом искусстве популярным являлся аллегорический сюжет, напоминающий о бренности бытия, мотив *memento mori*, анонсирующий равенство всех людей перед смертью, которая победит и бедняка, и богача.

Колдовство, ведовство и ведьмы неизменно завораживали, пленяли и продолжают пленять человеческие умы. Любопытно, что булла Иннокентия VII «Молот ведьм» издается до сих пор [Крамер, Шпренгер 2023] и теперь она, разумеется, воспринимается как развлекательная литература, а не руководство к действию, как это было в далекие средневековые времена.

Свою роль сыграла и популярность в эпоху романтизма готической архитектуры, которая словно призвана была подчеркивать ничтожность человека перед силами, более мощными, намного превосходящими его размерами и грандиозностью, вызывать чувство первобытного ужаса перед охраняющими вход в храм, будто в иной мир, гаргульями. Удивительную популярность приобретают и руины. В сознании людей они также ассоциируются с бренностью, наглядно демонстрируя, что даже каменное изваяние рано или поздно обратится в ничто, что уж говорить о хрупком человеке.

Мы видим, что эстетический потенциал страшного и ужасного осознавался на протяжении всей человеческой культуры. Фрагментарно это проявлялось в устных народных сказаниях, древнейших литературных памятниках, в живописи, скульптуре и архитектуре, но самобытное литературное направление, напрямую апеллирующее к эмоции страха, окутанное особой атмосферой тайны и ужаса, еще не сформировалось.

Тем временем не только художественная литература, но и научная мысль вела мировую историю своим путем. Под влиянием идей Ньютона и Локка в умах образованного слоя общества вселенная стала мыслиться как нечто постижимое, подчиняемое определенным законам и, безусловно, познаваемое.

Иммануил Кант говорил об этом периоде как о выходе «человека из состояния несовершеннолетия» [Кант 1994: 29] и обретения способности, а главное, смелости пользоваться разумом для объяснения окружающего мира.

Например, Вольтер открыто заявлял, что верит в Бога только как в творца, а не как в вершителя судеб. Человек виделся вовсе не жалкой игрушкой в руках фатума, а мыслящим индивидом, наделенным естественными

правами на жизнь, свободу и собственность. Судьба индивида складывается из совокупности его ежедневных усилий и рациональных предпочтений, а не творится некой всевластной невидимой рукой.

В повседневную жизнь людей начинают проникать ранее непривычные вещи такие, как, например, лекарства, изготовленные не на основе доступных средств деревенской ведуньей, а с привлечением новейших открытий в области химии. Популярными становятся такие стимулирующие напитки, как чай и кофе. Распространение получают зеркала. Будучи порождением эпохи Просвещения, самые разнообразные и ставшие привычными в повседневной жизни явления обретают новое значение в готической прозе. Например, зеленый чай в одноименной новелле Дж. Ш. Ле Фаню станет вероятной причиной преследования героя призраком.

Химические опыты приведут к появлению в конце XIX века у добропорядочного доктора Джекила злобного двойника Эдварда Хайда (герои новеллы Р. Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда») [Стивенсон 2011: 225–315]. Зеркало начнет выступать в роли портала для иномирных существ. Но все это будет значительно позже.

Художественная литература предшествующей эпохи Просвещения отличалась значительным дидактизмом. Авторы, творившие в эпоху сентиментализма и романтизма, детально разрабатывают приемы описания человеческих чувств и переживаний.

Это окажется бесценным подспорьем в будущем освоении готической литературой новых приемов изображения страха, ужаса и связанного с ними панического состояния. Популярный жанр семейной драмы обретет в эпоху господства готики мистический флер, появятся многовариантные описания «скелетов в шкафу» и древнего семейного проклятья. Такие знаковые произведения, как «Путешествие Гулливера» Джонатана Свифта и «Робинзон Крузо» Даниэля Дефо, создадут прецеденты локализации основных событий в далеких странах – чужеродных и непременно враждебных для главного героя местах, воспринятые и разработанные в готических новеллах.

Доподлинно известно, что интерес к мистике, оккультным наукам и различного рода тайнам резко обостряется в сложные, переломные моменты истории. Даже в современном мире, например, в период распада СССР, в 1990-е годы, на территории нашей страны активизировались различные маги, эзотерики и псевдоцелители. Что же говорить о человеке XVIII века, гораздо менее искушенном, чем наши современники! Англия этого периода, с одной стороны, переживала промышленную революцию, нарастание военной и политической мощи, а с другой – усиление разрыва между богатыми и бедными. Простые люди ощущали свою беспомощность и незащищенность не только перед фатумом, но и перед более богатым и могущественным соседом или работодателем. Память поколений еще сохранила ужасы «охоты на ведьм», поэтому тяга к потустороннему выплеснулась не в реальную жизнь, а на страницы литературных произведений.

В рамках сентиментализма формируется отдельное ответвление «кладбищенской поэзии». Поэты этого направления в качестве фона для своих произведений выбирают кладбища, развалины монастырей, заброшенные церкви и погосты. Позже готическая литература типологически освоит эти локации, непременно локализуя inferнальные события в старых, полуразрушенных замках, подвалах монастырей, в непосредственном соседстве от кладбищ, издревле поднимающим из глубин подсознания самые потаенные страхи человека.

Интерес к ужасу и страху наряду с писателями стали проявлять философы восемнадцатого века. И, прежде всего, английские сенсуалисты – Аддисон, Джерард, Джон Деннис, Джон Бейли, Генри Хоум. В числе выделявшихся в этом ряду Эдмунд Бёрк. В 1757 году было опубликовано его сочинение «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» [Бёрк 1979]. Однако исследовательский вектор в его труде был направлен *не столько на ужасное или страшное, сколько на категорию возвышенного*. Ужас и страх, которые употреблялись в качестве синонимов, трактовались как нечто угрожающее, различаясь лишь с точки зрения интен-

сивности переживаемого человеком чувства. Эти понятия рассматривались не сами по себе, а скорее как оппозиция приоритетной философской категории прекрасного и возвышенного, внимание к ним питала полемика просветителей с эстетическими принципами классицизма. «Все, что в какой-либо степени является ужасным или связано с предметами, внушающими ужас или подобие ужаса, является источником возвышенного...», — писал Бёрк [Бёрк 1979: 72].

Понимание Берком возвышенного как сложного, двойственного чувства удовольствия и неудовольствия воспринимает Кант, но считает это чувство возвышающим человека, тогда как Берк писал лишь об интенсивности чувства, связывая его с трепетом. В эпоху романтизма, придававшего возвышенному доминирующее значение в искусстве, в теоретическое философское его осмысление ничего принципиально нового не добавляется. Это же можно констатировать и применительно к феноменам страха и ужаса, дальнейшая разработка которых, оставаясь важным предметом внимания сферы искусства, в эстетической теории предпринимается уже в рамках неклассической философии в трудах Хайдеггера, а также в психоаналитической теории, в частности, в трудах Фрейда, который останавливает внимание на терминологическом спектре таких понятий, как *жуткое*, *ужасное*, *зловещее*, *пугающее*, *чужое*.

Тем не менее понятие «ужасное», как и синонимически родственные ему номинации, остается все-таки маргинальным. Л. Лишаев отмечает, что статьи об «Ужасном» отсутствуют в «Философской энциклопедии», в «Философском энциклопедическом словаре» за 1984 год и в «Кратком словаре по эстетике» (1983). В качестве исключения исследователь справедливо называет — словарь «Эстетика» (1989), приводя определение «ужасного», с которым нельзя не согласиться: «Ужасное — эстетическое понятие, охватывающее явления действительности, которыми человек свободно не владеет и которые несут несчастья и гибель, непреодолимые даже на историческом уровне. Ужасное, ассоциируясь с бедствиями, страшными событиями, гибелью пре-

красного, уничтожением доброго, не содержит в себе ничего просветляющего, не оставляет никакой надежды на освобождение от несчастий. В отличие от трагического, которое всегда имеет разрешение в будущем, ужасное безысходно и безнадежно...» [Лишаев 2012 <https://fil.wikireading.ru/hdo1FRkBnL>]

Опираясь на приведенные выше данные, можно констатировать, что, несмотря на фрагментарную разработку категории ужасного и близких к нему понятий, произошел сдвиг центральных эстетических категорий, поименованных выше, к понятиям страшного и ужасного. Бёрк показал, что наиболее сильные эффекты достигаются с помощью чего-то гигантского, мощного, неистового и необузданного. Это и поражающие своей громадой и крутизной горы, и обрывы, и бурные моря, и реки, и темные, непроходимые леса. Архитектура демонстрирует устремленность в небеса, ориентацию на гигантские размеры и, возможно, даже созданную искусственно, старину и обветшалость. Впоследствии данные характеристики станут доминирующими чертами готической спациопоэтики.

Смерть воспринимается как наивысшая, неуправляемая сила, властвующая над всем – от величественных замков до ничтожной хижины. Бёрк в своем эссе не упоминает о сверхъестественных и иррациональных явлениях, но его учение было активно воспринято зарождающимся готическим направлением.

Еще со времен античности «страшное» и «ужасное» привлекало широкое и последовательное внимание деятелей искусств, что привело к возникновению особенного, эстетически своеобразного направления готической литературы. Первые готические романы (а зачастую и современные готические новеллы) представляют собой словно ожившие иллюстрации к исследованиям Берка.

В 1764 году вышел первый роман с подзаголовком «готический» - «Замок Отранто» Горация Уолпола [Уолпол 1967]. Успех превзошел все ожидания. За ним последовала череда подражаний, что постепенно сформировало

отдельный самобытный пласт литературы, которую, вслед за Уолполом, стали называть «готической».

Ближе к концу XVIII века книжный рынок был настолько перегружен готической литературой, что некоторые авторы начали реагировать на этот бум публикацией пародий. С одной стороны, появление пародий знаменовало устойчивые позиции готики как нового литературного жанра, с другой – анонсировало ее начавшую проявляться клишированность, что было признаком некой исчерпанности жанра. Классику сложившегося жанра определили знаменитые готические романы: «Нортенгерское аббатство» Джейн Остин [Остин 1988], «Аббатство кошмаров» Томаса Лав Пиккока [Пиккок 1999] и др.

Стало очевидно, что готике, чтобы не исчезнуть, с одной стороны, нужны трансформации, с другой – важно было сохранить узнаваемые типологические черты, особый готический колорит и атмосферу. Поиски новых художественных решений не случайно продемонстрировал именно жанр новеллы. Являясь оперативным, этот жанр малой прозы стал своего рода творческой мастерской готики, ощущавшей необходимость обновления. Таким образом, многостраничные готические романы редуцировались до емких новелл, представлявших собой подвижный, более адаптированный к изменениям, чем крупная романная форма, жанр.

Благодаря малым жанровым формам готика вновь обрела былую популярность, среди готических авторов появились новые, ранее не известные имена. Жанровая палитра малой эпической прозы расширяется: появляется «святочный рассказ» с обязательными мистическими элементами, а также ghost story, так называемые «антикварные рассказы».

Готика дополняется детективными элементами, поэтика готических новелл приобретает свойства кинематографичности. Изменения затрагивают образ повествователя (это любознательный автор-повествователь, чаще всего историк, охотящийся за древними рукописями, нередко ученый-медиевист, изучающий старинную рукопись); спациопоэтику (она дополняется урбани-

ческими мотивами); темпоральные отношения (любопытного ученого интересуют не столько конкретные факты истории, сколько то, что было ранее, прошлое, которое открывают раскопки, старинные гробницы или ветхие фолианты) и др.

Эти и другие новации отличают малую прозу исследуемого нами М. Р. Джеймса, в разных соотношениях эти черты можно обнаружить и в произведениях Диккенса, Уилки Коллинза, Элизабет Гаскелл и др.

Материалом исследования послужили сборники новелл Монтегю Родса Джеймса «Ghost Stories of an Antiquary» («Истории антиквария о привидениях») (1904), «More Ghost Stories» (1911) («Новые истории антиквария о привидениях»), «A Thin Ghost and Others» (1919) («Тощий призрак и другие»), «A Warning to the Curious and Other Ghost Stories» (1925) («Предостережение любопытным и другие рассказы о привидениях»). Для выявления типологических характеристик литературной готики привлекался и обширный пласт готических романов, начиная с самого первого, вышедшего в 1764 году, и до условно считающегося последним романа «Мельмот Скиталец» Метьюрина (1820 год) [Метьюрин 2021]. Анализировался выборочно и материал готических новелл и страшных рассказов конца XVIII – начала XIX века.

Объектом настоящего исследования являются тексты новелл М. Р. Джеймса, объединенные в вышеуказанные сборники.

Предметом исследования стала поэтика готической новеллистики М. Р. Джеймса.

Актуальность исследования определяется, прежде всего, устойчивым вниманием литературоведов к жанру готической литературы, а также недостаточной изученностью феномена «антикварной» готики в творчестве М. Р. Джеймса как наиболее яркого ее представителя. Комплексное исследование творческого метода автора выявило особые приемы, во многом опередившие эпоху создания новеллистики Джеймса и ставшими основой для развития традиций последующей макабрической литературы.

Цель данной работы – анализ поэтологических особенностей новелл М. Р. Джеймса, а также использованных автором художественных приемов изображения страшного и ужасного.

Для достижения сформулированной цели решаются следующие **задачи**:

- выявление динамики исторического развития литературы от дотекстового периода до готической новеллистики;
- структурирование особенностей авторской мифопоэтики;
- классификация разновидностей аллюзий в новеллах и их функции;
- анализ функционала вставных текстов в новеллах;
- исследование роли использованных Джеймсом иноязычных (главным образом на латинском языке) вербальных включений в текст новелл;
- изучение трансформационных особенностей готического локуса;
- установление особенностей введения в повествование «ненадежного рассказчика»;
- выявление своеобразия способов создания готической атмосферы;
- определение авторских приемов изображения пугающего;
- формулирование выводов о значении творчества М. Р. Джеймса для дальнейшего развития английской прозы.

Цель и задачи настоящей работы определили выбор комплексной методики исследования, включающей **методы** компаративного, структурно-семантического и интертекстуального анализа.

Научная новизна исследования состоит в том, что поэтика готических новелл М. Р. Джеймса впервые анализируется комплексно, в связи с чем выявлены корни готической новеллистики, ее развитие, начиная с дописьменного периода, типологические и инновационные черты готики, характеризующие особенности новеллистики М. Р. Джеймса. Поэтика новелл М. Р. Джеймса ранее рассматривалась лишь фрагментарно, чаще всего в отдельных статьях. Творческие приемы не были классифицированы. В представленном ис-

следовании, в частности, впервые проведена типологизация вставных текстов и функций аллюзий.

Теоретической базой диссертации являются исследования отечественных и зарубежных ученых, посвященные истории развития литературы, формирования жанра новеллы, вопросам соотношения и взаимодействия мифа и литературы, интермедийности, интердискурсивности и интертекстуальности. К ним относятся научные труды Н. Г. Владимировой, Н. В. Водолажченко, О. В. Лебедевой, Б. Р. Напцок, В. Е. Хализева, Е. Фарино Е. М. Мелетинского, М. Б. Ладыгина, М. Саммерса, У. Эко, Д. П. Варма, Й. Хейзинга, В. Я. Проппа, Дж. Кэмпбэлла и др.

Теоретическая значимость представленной диссертации состоит в типологизации авторских художественных приемов и методов, направленных на создание пугающей атмосферы и реализацию готических сюжетов в малой прозе, а также в определении роли мифопоэтики, интертекстуальности и интермедийности, а также своеобразия спациопоэтики в готических текстах. Выбранный ракурс исследования вносит вклад в системное освещение художественных достижений новеллистики М. Р. Джеймса, а также процесса развития малой прозы Великобритании.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использовать полученные результаты в вузовской практике – при проведении практических и семинарских занятий, подготовке общих и специальных курсов по истории зарубежной литературы XIX–XX веков, готической прозе и новеллистике в целом.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Определенная исчерпанность готической романной прозы, подтверждаемая появлением пародий, стала предпосылкой для поиска новых жанровых форм, вследствие чего возникла готическая новелла как малый оперативный жанр, своего рода творческая лаборатория, в которой были представлены художественные новации.

2. Английская готическая новелла впитала в себя устоявшиеся типологические принципы готики, относящиеся главным образом к спациопэтике и неизменному присутствию в тексте, персонажной системе и сюжетике новелл инфернального компонента.

3. В новеллах М. Р. Джеймса наблюдается сдвиг пространственной доминанты в сторону урбанистических локусов.

4. Джеймс адаптирует фольклорно-мифологические архетипы к сюжетике готической новеллы.

5. Приемы изображения пугающих событий отличаются фрагментарностью и опережающей своё время кинематографичностью.

6. Роль вставных текстов в творчестве Джеймса определяется как доминирующая в движении сюжета новелл.

7. «Тексты в тексте» вступают в художественный симбиоз с живописными и музыкальными включениями, образуя палимпсестную аллюзивность.

8. Латинские цитаты, неизменно присутствующие в новеллистике Джеймса, призваны создавать загадочную атмосферу, интенсифицировать внимание читателей к древним источникам и разгадке феномена необычайного.

Апробация работы. Основные положения диссертации были изложены в виде докладов на международной научно-практической конференции «Мировые научные исследования: пути совершенствования, разработки и практические внедрения» (Ростов-на-Дону, 2022), международных конференциях XXXIV, XXXV Пуришевские чтения (Москва, 2022, 2023), международной научной конференции «Лиминальные пространства» в «Калининградском областном музее Янтаря» (Калининград, 2021), а также на международных научных конференциях «Дни науки в БФУ им. И. Канта» (Калининград, 2022, 2023 гг.).

Основные положения диссертации отражены в 8 статьях, 3 из которых опубликованы в рецензируемых журналах, включенных в перечень ВАК РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии.

ГЛАВА 1. ГЕНЕЗИС И РАЗВИТИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КАТЕГОРИИ «УЖАСНОГО» В ЛИТЕРАТУРЕ

1. 1. Формирование готической традиции в историко-литературном ракурсе

Искусство рассказывать страшные истории совершенствовалось веками, постепенно сформировав обширный пласт западноевропейской культуры, представленный широким набором жанров и форм, от фольклорной былички до мистического триллера.

Рассуждая о феномене сверхъестественного, Вальтер Скотт отмечал, что ни один жанр не является столь феноменально притягательным, как жанр историй о сверхъестественном. Этой тяге подвластны представители всех общественных слоев, в том числе и те, кто, в силу своей образованности, привык скептически относиться к подобным вещам [Скотт 1965]. Страх является базовой человеческой эмоцией, данной человеку для увеличения его шансов на выживание. Казалось бы, в комфортном современном обществе проблема выживания не стоит так остро и умение «бояться» должно было бы редуцироваться, однако, как ни парадоксально, людям нравится, чтобы их пугали.

Источником страха служат различные элементы массовой культуры: фильмы ужасов и триллеры, передачи на телевидении, телешоу, экстремальные виды спорта, опасные аттракционы, «комнаты страха», а также квесты на сюжеты популярных хорроров, компьютерные игры.

Литературе тайн и ужасов уже более 260 лет. За прошедшие столетия жанр претерпел множество трансформаций и не утрачивает актуальности в настоящем. У психологов есть множество теорий на этот счет. В целом, все они сводятся к тому, что в рафинированных условиях современного мира человек редко сталкивается с реальными физическими опасностями. Однако с годами при встрече с ними уровень стресса возрастает. Пугающие фильмы и

книги способны парадоксальным образом предоставить возможность снизить уровень нервного напряжения путем контролируемого столкновения с опасностью, в результате чего происходит высвобождение эмоций (своеобразный катарсис).

Казалось бы, у наших предков было более чем достаточно стрессовых ситуаций: войны, охота на диких зверей, болезни. Людей прошлого пугали даже такие природные явления, как грозы, лунные и солнечные затмения. В культуре также присутствовали пугающие и болезненные обряды инициации. Именно на интерпретации обрядов посвящения строятся многие сказочные сюжеты [см. Пропп 2021: 216].

В своей работе, посвященной готической традиции, Б. Р. Напцок выдвигает созвучную нашей точку зрения, в соответствии с которой корни готической традиции следует искать еще в долитературной эпохе. По мнению исследовательницы, первым письменным источником может считаться англосаксонский эпос – поэма «Беовульф». В упорядоченную жизнь людей вмешивается сверхъестественное чудовище – мотив, который в будущем станет жанрообразующим для литературной готики. Грендель – существо, соединившее в себе черты человека со сверхъестественной силой и чудовища. Люди считают, что на нем лежит древнее проклятье. Он мыслится некой концентрацией зла, как и отрицательные герои готических романов (иногда это откровенно inferнальное существо (монстр или призрак), а иногда просто очень злой человек. «В трех начальных эпизодах поэмы представлены натуралистические описания нападений Гренделя на Хеорот. Эти отрывки сходны по содержанию: они создают атмосферу напряженного ожидания и впечатление неотвратимости будущей смертельной схватки» [Напцок 2016:13]. Упомянутые эпизоды мыслятся прототипом будущей техники саспенса, нагнетания жуткой атмосферы, конфликта привычного, упорядоченного мира с миром, чуждым ему: Грендель, обитающий на болотах, вторгается в упорядоченную жизнь конунга и дружинников в чертоге Хеорот.

Эстетический потенциал «ужасного», «пугающего», «отталкивающего» и «безобразного» повсеместно осознавался деятелями искусств во все времена. Плутарх в своем труде «Как юноше слушать поэтические произведения» отмечал, что безобразное в искусстве приобретает свои эстетические черты благодаря таланту изобразившего его мастера [Плутарх 1964]. Таким образом, мы имеем богатый античный и средневековый bestiary, готические соборы с гаргульями, изображение мук преисподней и многое другое.

Во многом опережая время, Аристотель анализировал эстетический потенциал страха в «Поэтике». Он методично описал не только формы и функции искусства, но и механизм воздействия жанра трагедии на душу зрителей, которой он отводил особую роль. Благодаря широкому функционалу такой эмоции, как страх, человек способен достичь катарсиса, что и является целью античной трагедии. При этом Аристотель призывал авторов воздержаться от чрезмерного изображения кровавых сцен, предлагая оповещать зрителей о произошедших событиях опосредованно, устами свидетелей. Этот принцип унаследовала и дала ему развитие романная литературная готическая традиция. Читатель узнаёт о событиях благодаря найденным рукописям, дневниковым записям, рассказам очевидцев и т. д.

Древнегреческая мифология перенасыщена разнообразными видами уродств, перверсий и злодейств. Достаточно вспомнить миф о Сатурне, пожирающем своих детей, или о Медее, которая убивает своих чад в отмщение неверному мужу. Для испытания прозорливости богов Тантал кормит их мясом своего сына Пелопа. Агамемнон приносит в жертву свою дочь Ифигению, Клитемнестра убита своим сыном Орестом, Эдип вступает в инцестуальные отношения со своей матерью и убивает отца. Кроме прочего, в мире немало ужасающих существ и гибридов, нарушающих законы естественных форм: сирены Сцилла и Харибда у Гомера напоминают кровожадных птиц (изображение их в виде прекрасных дев с рыбьими хвостами распространилось гораздо позже), Пролифем, Химера; сфинкс, представляющий собой гибрид человека и льва, кентавры, Эринии, Медуза-Горгона, Минотавр (человек

с бычьей головой) и многие другие монструозные создания. Напрашивается вывод, что и в век калокагатии люди находились под притягательным влиянием разнообразных проявлений ужасного.

Если посмотреть на проблему с богословско-метафизической точки зрения, то весь мир – это божественное творение, а значит, он априори прекрасен. Прекрасно и то, что кажется нам злым и уродливым. Оно существует и имеет на это такие же права, как и условно-прекрасное [История уродства: 34, 43].

Как же примирить факт очевидного существования зла, ужаса, уродства и боли с тем, что мир прекрасен? Святой Августин в трактате «О порядке» попытался найти ответ на этот вопрос. Он оправдывает зло как угодное Богу для поддержания порядка. «Кто, например, может быть гнуснее палача? Что грубее и жестче его души? Однако законами роль палача признается необходимой и входит в порядок благоустроенной жизни» [Августин].

Ученые-схоластики поддержали и развили до определенных пределов учение Августина: их трудами было синтезировано множество примеров, вписывающих «безобразное» в рамки всеобъемлющей божественной красоты. Зло, на их взгляд, есть вариант светотени при изображении прекрасного [История уродства 2019: 46].

Позже, в эпоху средневековья, пугающие образы продолжали преследовать людей. Крупнейший французский историк-религиовед Жан Делюмо, отмечал, что человек прошлого постоянно находился во враждебном окружении [Делюмо 1994].

Страх вызывали и многие привычные для современных людей объекты. Например, море воспринималось как место разочарования и страха. Во все времена в разных уголках мира бытовали поговорки, предостерегавшие людей от опасностей, таящихся в морских глубинах. Латиняне говорили: «Хоть в море и хорошо, да на берегу лучше». Существует и русская поговорка: «Море хвалить, сидя на печи, да есть калачи». Такое отношение вполне объяснимо: кораблекрушения, уносившие огромные количества жизней, были

частым явлением, прибывшие морем привозили неизлечимые болезни, по морю приплывали корабли воинов-захватчиков. Древние люди искренне верили, что в водной стихии или вблизи нее обитает множество опасных существ: Полифем, Сцилла, Сирены, Стригоны, Левиафан, Лорелей. Все эти существа мыслились как злонамеренные и приносящие погибель. К условному окончанию эпохи средневековья жители Европы были в достаточной мере напуганы морскими трагедиями. Упоминания о них можно встретить не только в исторических хрониках и рассказах путешественников, но и на страницах литературных произведений [Там же].

Образ бушующего моря стал неотъемлемой частью пейзажной оркестровки готического романа, подобным образом и жизнь главного героя такого рода произведений оказывается игрушкой в руках гораздо более мощных inferнальных сил.

Человек средневековья пребывал в вечном страхе перед адскими муками. Не только писатели, но и художники эпохи средневековья не обходили тему мук и страданий в своих картинах: Ганс Мемлинг «Христос у столба» (1485), Ганс Гольбейн «Поругание Христа» (1495), Беато Анджелико «Поругание Христа» (1440), Стефан Лохнер «Мученичество апостолов» (XV век), Беато Анджелико «Триптих святого Петра Мученика» (ок.1425). Примеров можно привести великое множество.

Тема триумфа смерти появилась в литературе в XII веке в «Стихах о смерти» Элиана из Фруамона. Этой теме посвящены многие фрески того времени, например, «Встреча трех живых и трех мертвых» (XIV в.) в аббатстве Святой Марии в Веццолано, «Спор трех живых с тремя мертвыми» (XV в.) в ризнице церкви Святого Луки в Кремоне.

Известно, что в Древнем Риме во время празднования победы рядом с полководцем должен был находиться раб, периодически повторяющий «Помни, ты человек» (мотив «memento mori»). Эта фраза была призвана убедить победителей от гордыни и напомнить им о том, что они смертны [История уродства 2019: 62]. Именно этим мотивом пронизан жанр «триумфа

смерти» в написанной в 1374 г. терцинами на итальянском языке аллегорической поэме Петрарки «Триумфы» («Триумф смерти») [Петрарка 2000]. Популярны были иллюстрированные истории о трех рыцарях, повстречавших в лесу три скелета, являющих собой отражение их близкого будущего. Скелет вообще представлял собой некую квинтэссенцию ужасного – останки человеческого тела без плоти и души (вероятно, захваченной дьяволом) воспринимался как проявление торжества смерти.

В иконографии, согласно описанию выдающегося французского историка Ж. Делюмо, смерть изображалась в виде скелета, размахивавшего косой, или трех парок, в частности Атропос, в повозку которой были запряжены черные быки, могли представляться и демоны, хватающие обреченных [Делюмо 2003: 92–147]. Вместе с тем образ ожившего скелета являл собой попытку преодолеть страх смерти. Пляшущие фигурки скелетов могли появляться на праздничном столе в качестве своеобразного *memento mori*.

«В Египте, – замечает О. М. Фрейденберг, – был обычай подавать за столом, после пира, фигурку мертвеца в гробу...; в Риме, при таком же точно случае кукла-мертвец поет печальную песню о смерти» [Фрейденберг 1997: 185]. На некоторых средневековых изображениях скелеты пируют, танцуют, флиртуют с барышнями. Выдающийся российский ученый М. М. Бахтин писал, что человек в эпоху средневековья пытался преодолеть свои страхи при помощи ряда культурных форм, вызывающих смех (пародии, лицедейства, карнавалы) [Бахтин 1990].

Одним из способов прославления смерти считается «пляска смерти» (*Danza Macabra* – ит., *Danse Macabre* – фр.). Обряд, вероятно, возник из страха перед свирепствовавшей в Европе в 15 веке эпидемией чумы («черной смертью»), которая являлась своеобразным «лицом средневековья». В пляске изображались императоры, монахи, папы, простые юноши и девицы, танцующие вместе со скелетами, что символизировало всеобщее равенство перед смертью и бренность всего сущего [История уродства 2019: 67].

Именно скелеты были избраны темой многих ранних картинок для «волшебных фонарей» (XVIII в.). Вероятно, один из новейших и наиболее известных образов Пляски Смерти мы находим в фильме Ингмара Бергмана «Седьмая печать» [История уродства 2019: 67]. Позже к теме пляски смерти обращался Шарль Бодлер в одноименном стихотворении, вошедшем в сборник «Цветы зла» («Весь мир качается под пляшущей пятою, То – пляска смерти вас несет в безвестный мрак») [Бодлер 2005: 176].

Вероятно, самой пугающей фигурой был «враг рода человеческого» Сатана. Образ Сатаны с течением времени претерпевает определенные трансформации. Христианская традиция предпочитала не вспоминать, что Сатана был падшим ангелом и, соответственно, должен обладать ослепительной красотой. Однако к XVII веку образ Сатаны начинает трансформироваться. Шекспир в трагедии «Гамлет» обмолвился, что дьявол может являться и в прекрасном облике, а Марино в «Избиение младенцев» (1632) изобразил Сатану изнывающим под гнетом неизбежной печали – и тем самым в какой-то мере пробудил у читателей сострадание к нему.

Однако полное переосмысление образа Сатаны было ознаменовано поэмой Джона Мильтона «Потерянный рай» (1667). Автор изображает низвержение Люцифера в преисподнюю и создание Пандемониума, населенного падшими ангелами, превратившимися в демонов. Сатана в поэме изображен настолько ярко, что своей харизмой затмевает даже такого протагониста, как Иисус. Известна политическая подоплека позиции Мильтона. Он принимал участие в пуританской революции, разгромленной монархистами-реставраторами, поэтому он вывел Сатану воплощением сопротивления власти» [История уродства 2019: 179]. Позже Шелли в эссе «Защита поэзии» напишет, что демон Мильтона выше Бога, которому противостоит [Шелли 1998].

Очевидна тенденция профанации образа Сатаны. Если в «Докторе Фаустусе» К. Марло (1604) Мефистофель еще безобиден, а во «Влюбленном дьяволе» Ж. Казота появляется в облике верблюда, то в «Фаусте» И. В. Гете

он принимает облик порядочного господина. К Фаусту он является под видом черной собаки, потом начинается жуткое превращение, в ходе которого он оборачивается гиппопотамом с горящими, как угли, глазами и страшными клыками, но, в конце концов, принимает обличие странствующего клирика, изрядного умника. Только и есть в нем демонического, что вкрадчивое, диалектически неопровержимое красноречие и то, что он играет с Фаустом, «как кошка с мышью». С другой стороны, ему не так уж трудно соблазнить Фауста, ибо тот готов иметь дело с духами, и кажется, будто это он захотел пойти навстречу дьяволу, а не наоборот.

Таким образом, Мефистофель предвещает третью метаморфозу дьявола. В 20 веке он становится совершенно «светским» персонажем (у Ф. М. Достоевского, Дж. Папини и Т. Манна), не устрашающим, не завораживающим, инфернальным в своей серости. В своем кажущемся мелкобуржуазном ничтожестве дьявол становится куда опаснее и страшнее, поскольку не выглядит более столь наивно уродливым и пугающим, как раньше [История уродства 2019: 182].

Яркое подтверждение этому находим в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: «Это был какой-то господин или, лучше сказать, известного сорта русский джентльмен, лет уже не молодых, «qui frisait la cinquantaine», как говорят французы, с не очень сильной проседью в темных, довольно длинных и густых еще волосах и в стриженной бородке». [Достоевский]. Похожий облик дьявола присутствует и в рассказе Джованни Папини «Дьявол сказал мне»: «Он очень долговяз и чрезвычайно бледен, достаточно молод, правда, той видавшей виды молодостью, что производит впечатление более унылое, нежели старость. На его белом как мел продолговатом лице выделяются лишь тонкий рот с поджатыми губами и одна единственная глубокая складка между бровями, достигающая почти корней волос» [Джованни Папини «Дьявол сказал мне» (цит. по:]История уродства 2019: 183)].

Говоря о предпосылках зарождения готического жанра, нельзя обойти вниманием и тему колдовства. В средние века вследствие глубоко укоренив-

шегося женоненавистничества считалось, что черной магией занимаются в основном женщины. Разумеется, легенды и предрассудки не могли родиться из ничего. Так называемые «ведьмы» зачастую были лишь старые знахарки, умевшие врачевать с помощью отваров трав. Среди них, разумеется, встречались и обычные шарлатанки, но были и те, которые действительно верили, что состоят в родстве или в некоей иной связи с дьяволом. В целом же ведьмы принадлежали к одной из форм народной субкультуры. В 1484 году появилась булла Иннокентия VII против колдовства, а позже «Молот ведьм» (*Malleus Maleficarum*) – трактат, где объяснялось, как вычислить ведьму, как общаться с ней, как допрашивать и как пытаться, и охота на ведьм началась. [Чижевский 1995: 380–381]

Наибольший масштаб эта трагедия приобрела в XVI–XVII веках (особо печально известны Салемские процессы 1692 года). Образы ведьм активно фигурируют и в литературе. Достаточно вспомнить «трех сестер», которые появляются в пьесах Шекспира «Макбет», «Буря», а также описание Вальпургиевой ночи в Фаусте Гете» [История уродства 2019: 207]. С окончанием преследования образ ведьмы не исчез из литературы, а продолжает активно использоваться в творчестве таких авторов готической прозы, как М. Р. Джеймс, Г. Лавкрафт и др.

В Англии во второй половине 19 века готическая архитектура набирает популярность, несмотря на то что по неоклассическим меркам она представляется диспропорциональной, «неправильной». Общество того времени иррациональным образом начинает тяготеть ко всему чужеродному, бесформенному и загадочному. Подобные тенденции формируют совершенно новый взгляд на руины, в изобилии присутствующие на британских островах [Там же: 285].

Руины ценились именно за фрагментарность, разросшиеся вокруг дикие растения, мох и трещины. Недостатка в развалинах, как в свидетельстве многочисленных войн на территории Британских островов, не было. К середине столетия руины и развалины настолько прочно закрепились как элемент

топографии, что многие собственники земель, которым не посчастливилось унаследовать хоть что-нибудь относительно древнее и разрушенное, стали возводить конструкции, искусно замаскированные под руины силами мастерства архитекторов. Появилась мода на руины, вписанные в садово-парковый ландшафт [Разумовская 2019: 24].

С XV века при строительстве замков, дворцов, особняков, а иногда даже простых домов заранее предусматривались различные потайные комнаты за скрытыми дверями, отдаленные коридоры и подземные ходы. Мотивом служила беспокойная политическая обстановка, различные гонения. Популярностью пользовались и различные тайники, о которых порой забывали. [Там же]. Позже эти тайные ходы замуровывали, и они оставались неизвестными для новых владельцев. Спустя время новые хозяева обнаруживали в них множество исторических реликвий и артефактов, которые порождали различные домыслы и легенды, что, в свою очередь, стало предметом вдохновения для писателей, работавших в жанре литературы тайны и ужаса.

Руины сыграли огромную роль в формировании готической традиции. М. Саммерс отмечает, что руины были своеобразным признаком хорошего вкуса [Summers 1969: 405]. Их описание в литературном произведении мгновенно настраивает читателя на необходимую волну, создает подлинно готическую атмосферу. Многие авторы даже выносили само слово *ruin* в сильную позицию текста – название произведения: «The Ruins of Avondale Priory» Isabella Kelly (1796), «Montrose, or The gothic ruin» The author of "The mystic cottages (1799), «The Ruins of Rigonda» Helen St. Victor (1808), «The Ruins of Tivoli» Frances Clifford (1810), «The Ruins of Ruthvale Abbe» C.D. Golland (1826). В своей книге «The Gothic quest» Монтегю Саммерс приводит цитату Майкла Садлиера, которая, на наш взгляд, убедительно объясняет, почему готических авторов так восхищали руины: «они выражают триумф хаоса над порядком» [Summers 1969: 406] Лейтмотив всех готических произведений – вторжение ирреальных сил в упорядоченное течение жизни. Нежданные гости из потусторонних миров всегда приносят хаос и разрушение, что как нельзя лучше

подчеркивается описанием руин. Полуразрушенные замки, башни и храмы представляют собой некую метафору господства разрушительных сил над стабильным существованием.

Источником вдохновения для Анны Радклиф в процессе замысла и написания романа «Гасто де Блондвиль» была ее поездка в замок Кенилуэрт. [Там же] В «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» Эдмунд Бёрк рассуждает о привлекательности руин и отмечает их принадлежность к эстетической категории возвышенного. Опыт встречи с возвышенным заставляет людей осознать быстротечность жизни и своё бессилие перед более могущественными силами мира [Бёрк 1979: 80]. Дени Дидро схож с Бёрком в своих рассуждениях о руинах, утверждая, что созерцание руин позволяет человеку как бы преодолеть границу между прошлым, настоящим и будущим. Руины напоминают о равенстве всего земного перед смертью и разрушением: такие мощные и дорогостоящие постройки, как замки и дворцы, со временем обращались в ничто. Их некогда пышные залы стали прибежищем для бездомных бедняков. [Дидро 1989: 142]

Руины, наряду с замками и старинными усадьбами, стали типологически утвердившимся топосом готики. В дальнейшем она осваивает вариативность пространственной организации произведения, расширяя и осовременивая систему соответствующих образов, включая в текст названные выше ранее не привычные для литературы новые пространственные образы, сохраняя, однако, в качестве их неперменной особенности доминирующую атмосферу тайны и ужаса.

Можно сделать вывод, что корни литературы ужаса уходят в самую глубину человеческой истории. Древние мифы обязаны своим появлением желанию людей объяснить пугающие их явления окружающего мира.

Пугающие мотивы укоренились в древних балладах, сказках и легендах задолго до появления письменной литературы, а позже продолжили параллельное сосуществование, питая и обогащая ее. Мы установили, что «пугающее», «уродливое», «жуткое» являлось неотъемлемой частью человеческой

культуры. Образы «пляски смерти», сатаны, скелета, ведьмы и др. были важной частью культурного кода и нашли своё отражение как в культуре и живописи, так и в литературе, сформировав обширный пласт готического искусства.

1.2. Истоки и развитие готического романа

Шиллер выделял «неизменное свойство нашей природы», поясняя, что «все печальное, страшное, ужасное непреодолимыми чарами влечет нас к себе, так что мы сами чувствуем, как явления страдания и ужаса с одинаковой силой одновременно привлекают и отталкивают нас» [Шиллер 1957: 41], люди с жадностью поглощают сказки о монстрах и привидениях, которые их, безусловно, пугают. Описание ужаса как человеческой эмоции, возникающей при встрече с непознанным и пугающим и ужасного как эстетической категории обнаруживает себя в литературных произведениях самых разнообразных жанров. Из мифа и сказки они проникают в авторскую художественную прозу и поэзию.

Со временем сформировался и выделился отдельный пласт произведений, относящихся к готической прозе, отличающейся вариативностью, но характеризующейся в качестве константы и неизменным присутствием атмосферы тайн и ужаса, спецификой хронотопа.

Местом действия подобных произведений становились в первую очередь мрачные замки и монастыри, заброшенные старинные дома и аббатства. Позднее локализация inferнальных событий переместилась в более современные урбанистические пространства: гостиницы, магазины, городские дома. Тем не менее важнейшей константой оставалась ориентация на древность строений и пугающую необычность происходящих в них событий. Главенствующей характеристикой топоса также является его отдаленность, обособленность, но и пограничность с обыденным, привычным миром. Персонажи вступают в контакт, а иногда и в открытое противостояние со сверхъестественным миром. В этой связи для готики характерно использование онейри-

ческой поэтики, открывающей пространство для присутствия в художественном мире произведений галлюцинаций, видений, ночных кошмаров или состояний транса. Доминирующим, однако не единственным, жанром готической прозы стал роман [Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий 2008: 49].

Готический роман возник в границах английского предромантизма, который впервые заявил о себе в 60-е годы XVIII столетия. Предромантизм занимал так называемую “пограничную” зону между отжившим свой век и нарождающимися новыми эстетическими системами, такими как Просвещение и романтизм. Эта пограничность и определила то, что английский предромантизм, с одной стороны, еще сохранял в себе некоторые черты Просвещения, а с другой — в нем наиболее ярко проявились принципы, предвосхищавшие романтизм. Д. П. Варма указывал, что готический роман, возникший из слияния различных «бурных потоков», пришел, как новое смелое направление, на смену классическим литературным образчикам [Varma 1957: 3].

Во многом в полемике с Просвещением предромантики своим творчеством демонстрировали полное разочарование в возможности человека хоть как-то повлиять на окружающий мир, который отныне воспринимался с еще большей враждебностью [Жаринов 2018]. Благодаря английским предромантикам очень модным становится агностицизм, который находит своё воплощение в ярких и увлекательных образах. Ведущей проблемой в творчестве писателей этого времени и литературного направления становится враждебность мира по отношению к обывателям, господству хаоса, ощущению ничтожности человеческой жизни перед лицом сил, превосходящих его могуществом. Мистицизм и активная позиция героя, динамизм повествования сделали подобные романы крайне привлекательными для читателей. Вероятно, успеху готического романа способствовал и отказ его авторов от надоевшего просветительского дидактизма. Тем не менее, несмотря на очевидность

развлекательной функции подобных произведений, нельзя недооценивать их вклад в развитие литературы.

Авторы готических романов апеллировали к человеческим эмоциям, что способствовало психологизации повествования, а также доказали неподконтрольность литературы разуму [Wagenknecht 1944: 133].

Английские предромантики, стремясь разрушить просветительскую концепцию, вводили в искусство новые категории, направленные на эстетизацию «Вселенского Зла». К таким новым категориям относились категории «романтического» (от англ. *romance*— в значении героической любовной истории, пришедшей еще из рыцарских романов), «готического», «живописного» и «ужасного». Категория «романтического» подразумевала включение в сферу искусства авантюристичности и фантастики. Под «живописным» понималось описание бурь, потрясений, жестоких сражений, преступлений, то есть всего того, что, с этической точки зрения, должно рассматриваться как «безобразное, ибо связано со злом, но в художественном произведении способно доставить эстетическое наслаждение» [Жаринов 2018]. В дальнейшем эта категория «живописного» воплотится в так называемой «неистовой» школе романтизма, которая ставила перед собой цель поразить читателей различными пугающими описаниями [Калугин 1989: 9].

Готические тексты активно включали в себя средневековый материал, причем он присутствовал не только в сюжете. Важнейшим элементом повествовательной канвы становились средневековые предания и суеверия. Интерес к фольклору стал одной из важнейших особенностей европейского романтизма, противопоставлявшего «высокому» классицизму обращение к народному творчеству [Там же: 8]. Исходные принципы английского предромантизма были сформированы Томасом Уортером в работе «Замечания о «Королеве фей» Спенсера» (1754). В его фундаментальном труде «История английской поэзии» (1774–1781) изложены не только основы фольклористики, но присутствует и реабилитация наследия средневековья. В «Письмах о рыцарстве и рыцарском романе» Р. Херда предпринимается попытка изме-

нить просветительское отношение к так называемому «темному» средневековью, а также сформулировать принципы романтического историзма.

Как отмечает Г. Келли, автор книги «English Fiction of the Romantic Period 1779–1830» («Английская художественная литература в период романтизма»), корни готического романа уходят в самые разнообразные жанры. Особо выделяются «героические драмы», куртуазные и рыцарские романы, а также «женские трагедии» (описание несчастий и приключений, выпавших на долю главной героини) [Kelly 1988: 49–50]. Из них готическая литература восприняла отдаленные, чужеродные и даже экзотические локации, ориентир на древность топоса, а также частично заимствовала и персонажную систему (начиная с Уолпола попавшая в беду прекрасная дама становится популярным действующим лицом готических романов).

Дефо, Ричардсон, Филдинг, Смоллет и другие представители просветительского направления в литературе намеренно не допускали на страницы своих романов фантастическое и неправдоподобное. Эта тенденция постепенно «сдает позиции», уступая место диаметрально противоположным течениям, призванным вывести романное повествование за пределы прямого «отзеркаливания» повседневности [Елистратова 1945: 592].

1.3. Готические образы и мотивы в литературе XVIII века

Период XVIII века был временем подготовки промышленной революции в Англии, с которой был связан экономический и политический рост, повышение общего уровня благосостояния населения. Вместе с тем резко увеличился разрыв между богатыми и бедными, что вело к общему недовольству населения. Литература откликнулась на эти процессы появлением мистических образов и загробной тематики в произведениях современных авторов. В Англии возникает школа «кладбищенской поэзии».

Последователи этого течения оплакивают быстротечность и бренность человеческой жизни, используя в качестве архитектурно-пейзажной оркест-

ровки древние развалины, заброшенные погосты и старые церкви. Своеобразным манифестом школы считается «Эллегия, написанная на сельском кладбище» Томаса Грея (1749) [Зарубежные писатели 1997: 225–226]. Яркими представителями этого направления являются также Эдвард Юнг «Ночные думы» (1746), Т. Парнелл «Ноктюрн смерти» (1721), Р. Блэр «Могила» (1743). [Путеводитель по английской литературе: 335]. С момента своего появления в 1740-х кладбищенская поэзия сыграла роль своеобразного вектора, направленного на обновление литературного процесса. Этот жанр стал настоящим вызовом рационализму, отражая невербализованные ранее эмоции, что, в свою очередь, оказало значительное влияние на авторов готической прозы [Punter 1980: 33].

К началу XVIII века интерес общества к мистике вырос настолько, что даже авторы, работавшие в жанре просветительского романа, знаменитые создатели остросоциальных произведений, как, например, Даниель Дефо, уделили ей внимание. Из-под пера прозаика вышли «Эссе о реальности произведений» (1727), трактат «Система магии» (1727), книга «Политическая история дьявола». Вместе с тем в полудокументальном романе «Дневник чумного города» Дефо демонстрирует умение напугать читателя, не обращаясь к готической тематике. На страницах романа автор живописует охваченный чумой Лондон 1665 года. «Мрачные картины, наблюдаемые на улице, куда бы я ни шел, переполняли меня ужасом и страхом заразы, который и сам по себе был ужасен, особенно вот в каком отношении. <...> Некоторые, не в силах выносить мучения, выбрасывались из окон или стрелялись, или кончали с собой еще каким-нибудь способом; я видел несколько таких трупов; <...> матери в припадке безумия убивали своих детей. <...> Столь громкие и жалобные крики раздавались на улицах, что кровь стыла в жилах, особенно если учесть, что та же кара могла в любой момент пасть и на твою голову...» [Дефо 1997: 122–123]. Мысль о том, что некая «кара» может настичь человека в любую минуту, сквозным мотивом проходит через всю литературу тайны и ужаса и демонстрирует, что человек жалок и беззащитен перед лицом inferнального.

Возникновение подобной литературы мыслится как некое переосмысление окружающей реальности. Несмотря на рост научных и медицинских познаний, человек все еще оставался беспомощным и одиноким перед лицом инфекционных заболеваний. Ситуация усугублялась царившей повсюду антисанитарией и большим скоплением людей в бедных районах. В 1700 году в Лондон пришла оспа, в 1705 – корь.

Европейское Просвещение поклонялось образцам классического искусства античного мира, так как видело в них воплощение разумной ясности. Такие понятия как «разум», «рационализм» были основополагающими. Литературные произведения мыслились инструментом для преобразования общества. Романы того времени сочетали в себе идейную насыщенность и нравоописания. В Англии второй половины XVIII века появились сомнения во всемогуществе разума и возник бурный интерес к сильным страстям, ко всему неправдоподобному, преувеличенному, варварскому. Как оппозиция к господству разума внезапно возникает абсолютно новое литературное течение, которое феноменальным образом становится важнейшим событием литературной жизни Европы. В 1764 году свет увидел роман Горация Уолпола «Замок Отранто», который был признан первым образцом готического романа. Тем самым было отмечено начало периода литературной готики, когда были разработаны традиционные сюжетно-фабульные модели, ставшие устойчивыми композиционные приемы и другие характерные элементы поэтики. Подзаголовок книги Уолпола — «готическая повесть» — был призван продемонстрировать эстетические пристрастия автора, соотнесенность произведения с определенной эпохой, стремление дополнить современный роман, ограниченный рациональными «рамками обыденной жизни», элементами романа средневекового, где «все было фантастичным и неправдоподобным» [Уолпол 1991: 28].

Исследователь английской готической традиции М. Б. Ладыгин писал, что изначально готика не являлась литературным направлением, но представляла собой совершенно особое, наделенное уникальными чертами, течение,

которое одновременно сохраняло в себе просветительские черты, но в то же время формировало собственные эстетические принципы, ставшие впоследствии опорными точками романтизма [Ладыгин 1978: 9].

Готический роман стал первым и наиболее ярким свидетельством дисгармонии, обнаружившей себя в просветительском «царстве разума». [Иванов 1993: 18] В своем отношении к понятию «готический» как к чему-то дикому и грубому просветители следовали традиции, заложенной еще Джорджо Вазари (1511 – 1574), итальянским писателем, критиком и архитектором. Выдвинутые им догмы приняты за основу в современном искусствоведении. Он определил границу между средневековым и примитивным (к чему он относил искусство северных народов) и эталонным стилем итальянского Ренессанса. Средневековое искусство он считал чудовищным и просил у Бога защиты от распространения этого безобразия по миру.

Кроме прочего, XVIII век в Англии стал периодом возобновления активного интереса к национальному фольклору. Этот процесс оказал мощнейшее влияние на формирующуюся готическую традицию, обогатив и значительно разнообразив ее поэтологический потенциал фольклорно-мифологическими образами, которые зачастую были в определенной степени переосмыслены авторами. Постпросветительская жажда чего-то необычного породила интерес к эстетике руин и замков, старинным преданиям, древним легендам, сказкам и сверхъестественным нарративам.

Само слово *gothic* («готический») восходит к готам – северогерманским племенам, совершавшим набеги на Европу в IV–VI веках н. э. Оккупировав значительные территории Западной Европы, эти племена нанесли значительный урон античной культуре. Но эти народы принесли и свое собственное, «варварское» искусство, вступившее в симбиоз с остатками античного.

Философ эпохи Просвещения Шефтсбери описывал искусство готиков как «ложное, чудовищное, совершенно невозможное в природе и возникшее из убогого наследия рыцарских времен» [Зарубежные писатели о литературе и искусстве 1990: 99]. Таким образом, словом “*gothic*” характеризовалось всё

варварское и связанное с веком их процветания – средневековьем [Напцок 2001]. Таким образом, слово «gothic» имело крайне негативную коннотацию, как нечто уродливое, насильно привнесённое дикарями-захватчиками. Позднее слово «gothic» стало использоваться искусствоведами эпохи Ренессанса и означать один из стилей средневековой архитектуры, получивший развитие в XIII веке.

В 1754 году Т. Уортон в «Замечаниях о «Королеве Фей» Спенсера» пересматривает традиционную просветительскую традицию и реабилитирует эстетические свойства «готической» литературы. Подобная поэтическая мощь, дающая сильнейшее духовное наслаждение, ранее встречалась только в поэзии. Готические произведения для достижения этой цели синтезировали сказочные, таинственные, ужасные и пугающие описания, апеллируя к самым глубоким слоям человеческого подсознания, неизменно рождая в нем будоражащие воображение образы [Бурова 2014]. Возможность взаимодействия с читательским воображением провозглашается Уортоном в качестве одной из главных задач литературы.

Подобное переосмысление стало отправной точкой создания новой оппозиционной концепции художественного восприятия, таких объектов, как «готические» руины, замки, монастыри. Обостренная чувствительность, развитое воображение, тяготение к таинственному, окутанному духом мистицизма, появление эстетических идей о природе страха, ужаса и других негативных эмоций позволило создать в английской эстетике и литературе систему художественного восприятия, основанную на признании непознаваемости бытия, а главное – представить новую концепцию литературной традиции. Закрепление литературного феномена готической литературы объяснимо не только появлением новой эстетики, ставшей ответной реакцией на рационализм и прагматизм эпохи Просвещения, но в большей степени определяется ее генезисом, происхождением из фольклорных, а затем средневековых источников, связанных с самыми древними и сильными человеческими эмоциями – страхом и ужасом перед неизведанным. Одновременно с ее появлением

закрепились такие ключевые для этого жанра концепты как «ужас» и «страх» [Напцок 2008]. Недаром М. Саммерс в своём исследовании назвал готику «ренессансом чудесного» [Summers 1969: 34]. Писатели-просветители той эпохи, такие как Дефо, Ричарсон, Филдинг, Смоллет намеренно не допускали в свои произведения элементы неправдоподобия, преувеличения и фантастики, стараясь отразить жизнь максимально реалистично. Тем не менее, как и любое новое слово в литературе, готический роман не возник на пустом месте, он «стоит на плечах» предшествующих произведений, вбирая в себя и преобразовывая разработанные ранее традиции. Об этом в своем «Читательском путеводителе по английскому роману XVIII века» пишет Ф. Р. Карл. К источникам литературной готики он относит народные баллады с фантастическими элементами, елизаветинскую драму, «Поэмы Оссиана» Дж. Макферсона, ориентальные сказки, английскую «кладбищенскую» лирику, идеи Ж.-Ж. Руссо, категорию Возвышенного эстетики Э. Бёрка [Karl 1975: 237].

В это же время популярность приобретает сочинение Эдмунда Бёрка «Философское исследование о происхождении наших идей» (1757) [Бёрк 1979]. «Все, что каким-либо образом устроено так, что возбуждает идеи не удовольствия и опасности, другими словами, все, что в какой-либо степени является ужасным или связано с предметами, внушающими ужас или подобие ужаса, является источником возвышенного; то есть вызывает самую сильную эмоцию, которую душа способна испытать. Я говорю: самую сильную эмоцию, так как убежден, что идеи не удовольствия гораздо сильнее идей, возбуждаемых удовольствием» [Бёрк 1979: 72]. Сравним с эстетикой Аристотеля: в его модели мира понятие «прекрасного» было центральной категорией. Под «прекрасным» понималось нечто гармоничное и целостное. Берк же считает подобные объекты не вполне эффектными. По его убеждению, они недостаточно действенны «в плане пробуждения наших аффектов», мыслитель формулирует новую эстетическую программу, построенную вокруг понятия возвышенного. Он переосмысливает аристотелевское представление о катарсисе как о рассудочном, «головном» проживании сильных стра-

стей, выдвигая ему на замену понятие восторга, вызванного созерцанием возвышенных объектов и нахождением в возвышенных состояниях [Разумовская 2019: 33]. Примерами понятий, вызывающих состояние «возвышенного», Бёрк называет тьму, огромные размеры, неизвестность – мотивы, составившие основной пласт художественных средств создания готической реальности в произведении.

Произведения представителей готического направления в литературе можно рассматривать как иллюстрации к тезисам Бёрка. Например, в прозе Анны Радклиф перед читателем открываются непреступные горные массивы, бездонные овраги и обрывы, мрачные леса, жуткие развалины, темные монастыри, описания которых чередуются с ласкающими взор безмятежными картинками зеленых лугов и полей. Бёрк отмечал, что именно чередование аффектов способствует наилучшему достижению «возвышенного». «На юге простор окаймляли величественные Пиренеи, чьи вершины, лишенные растительности, просвечивали сквозь голубую воздушную дымку и то парили в облаках, принимая пугающие формы, то пропадали за облаками, а местами хмурились, сползая к подножию темными сосновыми лесами. Глубокие пропасти соседствовали с мягкими зелеными пастбищами, обрамленными кудрявыми рощами, где, спустившись с грозных вершин, глаз отдыхал на мирных стадах и простых хижинах.» [Радклиф <https://knizhnik.org/anna-radklif/udolfskie-tajny/1>].

Особенно ценный вклад в развитие литературы тайн и ужасов Бёрк сделал, введя понятие эстетического саспенса – некоего предчувствия, связанного с неотвратимостью грядущей катастрофы. При этом психологическом состоянии особую важность представляет неосведомленность о характере предстоящей угрозы, ее размерах, форме и сущности. Следуя принципам Бёрка, любая вещь может оказаться страшной, если окутать ее происхождение мраком неизвестности. Ужас, описанный детально и красочно, никогда не сравнится с ужасами, которые способно нарисовать воображение каждого конкретного индивида, насытив картинку именно теми потаенными страха-

ми, которые теснятся в самых дальних уголках подсознания. Последователи готической литературной традиции подтверждают это суждение рядом богатых визуальных иллюстраций. Читатель практически никогда не сталкивается с призраком «лицом к лицу». Мы видим лишь деталь: его руку или край одеяния, иногда достаточно лишь шороха или дуновения ветра в зловещей полутьме. Современный кинематограф также щедро использует прием каспенса: пустые детские качели, которые внезапно начинают со скрипом раскачиваться, поворачивающаяся дверная ручка, медленно открывающаяся дверь воздействуют на зрителя гораздо более эффективно, чем появление самого отвратительного монстра.

Вальтер Скотт в своем эссе «О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана» выражает полную солидарность с Бёрком: «...крупница здесь иной раз действует сильнее целого. Чудесное скорее, чем какой-либо иной из элементов художественного вымысла, утрачивает силу воздействия от слишком яркого света рампы. <...> Писатель советует вводить в текст сверхъестественные явления «редко, кратко, неотчетливо», оставляя описываемое привидение непостижимым и непохожим на реальных людей, оставляя читателя в неведении о происхождении отчетливых свойств явления [Скотт 1965].

Э. Берк связывает потенциал возвышенного не только со сверхъестественным. Потенциал возвышенного видится ему не в самом предмете, а в том, как именно он описывается. Так, он восхищается мастерскими метафорами Мильтона для описания «царя ужасов» в поэме «Потерянный рай». Милтон оказал огромное влияние на всех авторов, работавших в жанре готики. Лавкрафт, например, утверждал, что его «крылатые твари» («мверзи») впервые возникли в его сне, навеянном этой поэмой Мильтона. Дань вкладу этого знаменитого писателя в развитие традиции изображения inferнального Лавкрафт отдает, включая бюст Мильтона в одно из своих произведений (его находит рассказчик в доме своего друга, похищенного инопланетянами), а созданные пейзажи вызывают ассоциации с «Потерянным раем» Мильтона.

Подобное проделывает и Кинг – в романе «Воспламеняющая взглядом» у главного героя в машине лежит томик с поэмой Мильтона.

Идеология Бёрка противопоставляется неоклассической идеологии, являющейся адептом полезности, здравого смысла, правдоподобия и утилитарности. Приверженцы теории Бёрка боролись с ограничениями свободы чувствования. Литература и искусство должны дарить человеку новый экзистенциальный и чувственный опыт, затрагивать самые потаенные струны души. Именно этот механизм применяют писатели, работающие в жанре литературы тайны и ужаса.

Социокультурная почва для возникновения готического романа была готова давно. Интерес к готической прозе ощущался абсолютно во всех слоях общества, ибо она предлагала читателю чудесное бегство из реального мира, волнующее путешествие по далеким странам, таинственные приключения, среди которых встреча с неизвестным, возможность сделать шаг в темноту и ощутить, как учащается биение сердца, или просто увлекательное чтение на ночь глядя [Haining 1983: 11]. Теория Берка была воспринята как детально разработанное практическое руководство для авторов, работавших в этом жанре.

Появление готического романа принято связывать с разрывом с традициями классицизма и кризисом просветительского мышления. Н. А. Соловьева отмечает, что возросший интерес к готическому роману не случайно возник в то время, когда в социуме наблюдался рост образованности, укрепления сфер промышленности, в период, когда праздные размышления и чтение развлекательной (а не познавательной) литературы считались пустой тратой времени [Соловьева 1991: 6]. Чрезмерная рациональность и упорядоченность предыдущей эпохи нуждалась в компенсации, выраженной в неклассических иррациональных формах. Как следствие, возникла новая, отличающаяся от просветительской, концепция жизни и искусства.

К устойчивым признакам для классификации произведения как образца «готики» принято относить таинственную атмосферу, фантастическую фабу-

лу или ярко выраженную необычность сюжета, временную отдаленность (зачастую локализацию событий в средневековье), особую меланхоличность с изрядной долей драматизма, гигантизм и гиперболизацию, проявленные как в пейзажном, так и в эмоциональном плане, тяготение к экзотическому колориту, новаторские взгляды на философию и эстетику.

«Протест романистов «готической школы» против чрезмерной рассудочности и нормативности классицистской эстетики – протест еще во многом стихийный и не всегда последовательный – так или иначе, расчищал почву для романтического искусства, а предпринятый ими пересмотр просветительской концепции романа ознаменовал собой возникновение новой и, как показало время, исключительно продуктивной отрасли беллетристики», каковой стала готическая проза [Чамеев 2011: 6].

За «Замком Отранто» последовала череда готических романов, таких, как «Старый английский барон» Клары Рив (1777), «Убежище» (1783) Софии Ли, романы Анны Радклиф «Роман в лесу» (1791), «Удольфские тайны» (1794), «Итальянец» (1797), «Ватек» Бэкфорда (1786), «Монах» Льюиса (1796), «Мельмонт Скиталец» Чарльза Роберта Метьюрина и другие.

1.4. Трансформация и развитие литературных образов, порожденных готической традицией

Историко-теоретический метод, заложенный в трудах таких исследователей, как Ю.Б. Виппер, В. А. Луков, позволяет нам представить ход литературного процесса не линейно, а как диалектическую смену периодов, отличающихся различной степенью устойчивости и переходности. Для периодов стабильности присуще доминирование центральных идей, систематизация литературных тенденций, некая степень замкнутости границ, в то время как для переходных периодов характерно разнообразие течений, отсутствие границ, эксперименты с формой и содержанием. На протяжении всей истории культуры можно наблюдать чередование таких периодов. Переходный период

обычно приходится на смену веков и литературных систем [Савельев 2008: 7]. Такие периоды формируют благодатную почву для новых идей, которые проникают в общественную, научную и художественную мысль, способствуют переоценке устоявшихся парадигм. И. В. Вершинин излагает любопытный принцип «тени», суть которого состоит в том, что стабильные и переходные периоды неизбежно чередуются, переходные явления (такие, как, например, декаданс) могут долгое время находиться в тени более устойчивых явлений (таких как, например, романтизм и реализм). На рубеже веков теневые направления вытесняют устойчивые и занимают доминирующую позицию [Вершинин 2001: 34]. Дополняя эту теорию, В. А. Луков отмечает, что «тень» романтизма явно различима в эстетике декаданса [Вершинин, Луков 2003: 9]. Это явление мыслится как некая квинтэссенция романтизма, ей также близок по духу образ одинокого разочарованного героя.

Когда одна эпоха исчерпала свои эстетические возможности, а приходящая ей на смену еще не сформировала новые, в литературу начинают просачиваться инновационные образы. Так, в произведениях начала XIX века широко прорабатывается тема «проклятого героя». Такой герой встречается за пределами готического течения, в произведениях романтизма, реализма и декаданса: Гяур у Байрона (поэма «Гяур») [Байрон 1981], Хайд у Р. Стивенсона («Странная история Доктора Джекила и мистера Хайда») [Стивенсон 2011], Флорез дез Эссент у Гюисманса («Наоборот») [Гюисман 1995], Андреа Сперелли у Г. Д'Аннунцо (роман «Наслаждение») [Д'Аннунцо], Дориан Грей у Уайльда («Портрет Дориана Грея») [Уайльд 1999] и множество других примеров вплоть до современной литературы).

Волна декаданса в конце XIX века прокатилась практически по всем европейским странам, затронув в том числе Россию и Англию. После рационалистических литературных течений обостряется тяга ко всему иррациональному, не поддающемуся логическому объяснению, исчезает гармония в восприятии мира. Изначально термин «декаданс» использовался в исторической литературе в отношении «римского декаданса», то есть периода упадка

Римской империи. Постепенно, в первой половине XIX века, во Франции начинает формироваться литературный декаданс. Своеобразной точкой отсчета можно считать работы Д. Низара «Этюды о нравах и критика латинских поэтов декаданса» и «Г-н Виктор Гюго в 1836». Автор прослеживает связь современных ему литературных процессов с тем, что происходило на закате Римской империи. С точки зрения Низара, свойство декаданса – «творить ради творчества» – активно способствовало развитию литературы. Ближе к концу XIX века дискуссия о декадансе становится более острой. П. Буже в своей книге «Очерки современной психологии. Этюды о выдающихся писателях нашего времени» попытался связать распространение декаданса с волной пессимистичных настроений, накрывшей общество. Он рассматривает это явление как болезнь, когда индивид мыслится одной из клеток общества, которая отказывается служить некой общей благой цели, что, в конечном итоге, порождает дисгармонию и распад. Широкому распространению декаданса во Франции способствовал журнал «Le decadent» (1886–1889), который хоть и просуществовал недолго, но повлиял на тиражирование самого понятия.

Ф. Ницше рассматривал декаданс как эстетизацию процессов упадка и вырождения. В контексте его философии проблема восходит к противостоянию дионисийского и аполлонического начал в искусстве. Христианство Ницше также считал религией декаданса. А. Саймонс в своем трактате «Декадентское движение в литературе» (1893) представил декаданс не только как французский феномен, но и как мощное европейское движение, нашедшее сторонников и в Англии. По его мнению, декаданс является некой завершающей фазой в развитии исторических эпох. Анализируя работы Гюисманса, Верлена, Малларме, братьев Гонкуров, Саймонс выделяет в качестве тенденции стремление к необычности, уникальности, а также к ненормальному и патологическому [Савельев 2008].

Декаданс в Англии как литературное движение оформляется в 1890-х годах. Многие авторы создавали декадентские по духу и тематике произведения, но не причисляли себя к сторонникам этого движения, так называемые

«декаденты вне декадентства» (Россетти «Небесная подруга», «Дом жизни», Суинберн «Поэмы и баллады», Пейтер «Очерки по истории ренессанса», Бирбом, Ла Галльенн, Йейтс, Хенли, Де Квинси). Доминирующими в их произведениях выступают темы упадка, пресыщенности жизнью, дряхлеющей и разлагающейся цивилизации. Заявленные в поэзии Кольриджа, Вордсворта, Саути темы меланхоличной усталости, стремления уйти от реальной жизни в мир красоты и искусства проявляется под новым углом в творчестве Суинберна, Даусона, Уайльда.

Томас Де Квинси, автор «Исповеди Англичанина, любителя опиума» [Де Квинси], наследует традиции романтизма, перенося их в свое декадентское произведение. К моменту публикации «Исповеди...» публика была пресыщена традиционными готическими романами, они перестали пугать, в воздухе витала потребность в новых ощущениях. Де Квинси удалось «заново испугать» читателей. Читатель, привыкший к скрипам половиц в старых особняках, к темным коридорам замков, стомам и вскрикам, осознает, что пугаться стоит не бестелесных существ, а демонической темноты человеческого подсознания. Окунуться в эти глубины представляется возможным лишь в пограничных состояниях, таких, как сны или галлюцинации. Такой стимулятор как опиум, к которому пристрастился главный герой произведения, помогает проникнуть в самые глубокие чертоги человеческого подсознания. Читателю, чаще всего не знакомому с состояниями измененного сознания, предоставляется возможность проникнуть в опиумные грёзы главного героя, узреть возникающие в его сознании образы дворцов, городов, водных пространств, увидеть скрытое за пеленой видимой реальности. Пласт сновидений, приведенных в «Исповеди», образует отдельное онейрическое пространство со своей особой структурой, законами, логикой и образной системой.

Новаторской прозу Де Квинси делает то, что он вывел психотропное вещество в качестве действующего лица. С готической традицией роман связывают переосмысленные автором мотивы ужасного [Самородницкая 2007: 195]. Главный герой претерпевает в жизни немало горестей и невзгод, кото-

рые и приводят его к опиуму. В отличие от традиционных, уже ставших привычными к тому времени готических локусов, автор переносит события в урбанистическое пространство современного ему Лондона, в подворотни Оксфорд-стрит. Выбор такого топоса декларирует достоверность, чему способствует и заявленное в сильной позиции текста название – слово *исповедь*, предполагающее изложение абсолютно правдивой информации. Кроме того, повествование начинается словами: «Я представляю тебе, благосклонный читатель, рассказ об удивительной поре моей жизни» [Де Квинси]. Употребление опиума, приносившее вначале облегчение боли и радость, в дальнейшем ведет к ужасающим сновидениям, приносящим тяжелые страдания, погружая героя в сверхъестественные миры. Любопытно отметить, что онейрическое пространство сна зачастую открывается музыкой «предчувствий и нарастающих ожиданий» [Там же]. Подобный мотив встречается в романе «Мельмот Скиталец», когда его предполагаемые жертвы перед появлением Мельмота слышат тревожную музыку. Таким образом, в обоих произведениях музыка, используемая в произведении в качестве интермедиальной оркестровки, предваряет появления ужасного. Ужасные мотивы в «Исповеди» пугают сильнее кладбищенских призраков, потому что воспринимаются читателем как реальные, ведь пространство сна легко вмещает в себя мотив сверхъестественного. Сверхъестественное теряет свой фантастический характер и приобретает форму реальной угрозы, особенно в условиях свободной продажи опиума в аптеках в описываемый автором период времени.

Готическая традиция будет питать и вдохновлять и другие, не связанные с ней напрямую литературные направления. Параллельно с классической готикой в литературе развивается близкая ей по духу тема уродства, темноты души и разврата. Ярким примером может служить роман Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея», содержащий в себе элементы мистики, но не встраивающийся в рамки традиционной готики.

Таков и роман Мери Шелли (1818) «Франкенштейн» [Шелли 2016] об искусственно созданном уродливом человеке, вышедший анонимно. Все га-

дали, кто же его автор. Полагали, что им был супруг Мери Шелли, прославленный поэт Перси Биши Шелли, поскольку книга вышла с его предисловием. Никто и подумать не мог, что роман могла написать такая юная и никому не известная девушка. Некоторые критики накинулись на роман, обвиняя автора в мрачных воззрениях на природу человека, богохульстве, оскорблении возвышенных чувств читателей, в употреблении слова «творец» применительно к обычному человеку, а кто-то, напротив, отмечал новые черты романа. Образ чудовища, созданного Виктором Франкенштейном, стал олицетворять невероятную силу, которая выходит из-под контроля. Произведение оказалось настолько успешным, что монстр доктора Франкенштейна встал в один ряд с привидениями, духами, призраками и культовой фигурой Дракулы. Сила образа монстра, созданного Виктором Франкенштейном, усугубляется также и тем, что чудовище не бестелесный полупрозрачный дух, а вполне осязаемое существо, наделенное способностью испытывать чувства и эмоции, подобие страсти, но не имеющее души. Вальтер Скотт писал об этом: «Хотя создание мыслящего и чувствующего существа с помощью технической выдумки относится к области фантастики, все же главный интерес обращен не на чудесное сотворение Франкенштейна, а на те переживания и чувства, которые должны быть этому чудовищу, естественно, присущи, если только это слово уместно при столь противоестественном происхождении и образе жизни героя» [Скотт 1965].

Таким образом, характерной чертой литературы ужасов романтического периода является обращение к мыслительным и духовным процессам иррационального существа. В классической готической традиции образ героя-антагониста был клишировано однообразен. Автор не позволял читателю ни на долю секунды усомниться в злонамеренности всех его действий, мотивом же было банальное потакание страстям и низменным интересам. В качестве примера можно привести Манфреда (героя романа Г. Уолпола), Амброзио (героя романа М. Г. Льюиса) и др. Роман М. Шелли «Франкенштейн» можно считать готическим лишь отчасти.

Готический конфликт в этом произведении отходит на второй план, уступая место идейно-философским вопросам, которые волновали человечество всегда: как происходит сотворение жизни на земле, может ли человек вмешиваться в таинство природы и выступать в роли творца, создавая себе подобного, какова ответственность ученого перед его творением, существуют ли границы познания. В итоге мастер-творец ужасается собственному успеху и бежит от своего создания.

Мэри Шелли было, очевидно, тесно в рамках готического романа. Она была воспитана в просветительских традициях, опиралась на эстетику предромантизма, но принадлежала уже не к предромантическому времени XVIII века, а романтическому XIX веку. Таким образом, произведение стоит на стыке эстетических систем: просвещения, готики и романтизма. События романа описываются несколькими рассказчиками, что напрямую коррелирует с готической традицией. Начинается роман с писем некоего Роберта Уолтона, отправившегося к полярному кругу. В этом опасном путешествии его ждут две необыкновенные встречи: со странным чудовищем и его создателем, Виктором Франкенштейном, который и рассказывает Уолтону свою трагическую историю. Талантливый ученый познал великую тайну природы и научился создавать жизнь, но его творение оказывается монстром, который убивает людей. Создание же обращается к своему создателю и рассказывает, как его отталкивали все, кого он жаждал любить, как он оказался совершенно одиноким, как жажда любви сменилась в его сердце ненавистью и жаждой мести. В итоге мы наблюдаем несостоятельность союза «учитель-ученик», крах просветительских идеалов. Доктор Франкенштейн сумел сотворить жизнь, но не сумел обучить своё создание, как использовать этот дар.

Полное название произведения «Франкенштейн или современный Прометей» анонсирует мифологическую архетипичность, свойственную романтизму, и богоборческие мотивы. Происходит переосмысление мифа о Прометее. Как отмечает Н. Г. Владимирова, смысл мифа «редуцирован до смыслового ядра», а потому «в отсутствии фабульного развертывания <...>

трудно узнаваем без специального маркирования», чем мотивируется выделение его в заглавии, которое помогает глубже понять замысел автора [Владимирова 2012: 47–52]. От классического литературного образа автор оставляет мотив творчества в муках и бунта. Так же, как Прометей похитил у богов огонь, чтобы отдать его человечеству, Франкенштейн бросает вызов самому Творцу. Он пытается «похитить» у Бога его величайшую тайну – тайну создания жизни. Более того, он хочет, чтобы его создание было лучше и прекраснее, чем все творения Бога, но он создает монстра, от которого сам приходит в ужас. В итоге, стремясь создать жизнь, он лишь приносит смерть, боль и горе. Овладев знанием, он не только не в силах творить подобно Богу, то есть творить прекрасное, он оказывается не в силах помериться с Богом и в прощении и любви к собственному творению. Не так ужасен сам монстр, как факт, что ни люди, ни даже его создатель не готовы любить и принимать его. Монстр ощущает себя отверженным, одиноким, хочет любви, но его никто не понимает. Он ополчился против всего мира и своего творца. Таким образом, создание становится воплощением одиночества романтического героя и находит убежище в горах и ледниках (топосы, воспетые романтической и готической традицией).

Мери Шелли ломает устои готического романа. Например, кладбище (еще один типологический готический топос) описано как место исследования трупов, а не мистических переживаний. Процесс описан педантично и спокойно, без намека на саспенс, призраков и напряженную атмосферу страха и ужаса. Тем не менее произведение принято относить к готическому жанру, хотя оно полижанровое и обладает признаками философского романа, романа-притчи, романа-аллегии, а также прокладывает дорогу еще не зародившемуся жанру научно-фантастической литературы.

За монстром Франкенштейна следуют внешне чудовищный Квазимодо, герой романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», и Гуинплен («Человек, который смеется»). В контексте проблемы темной стороны души и уродства можно обратиться к более позднему образцу малой прозы – рассказу Э.

Золя «Приманки» (1891). Главный герой замечает, что, когда по улице идут две женщины, одна из которых явно уродлива, все находят ее спутницу очень красивой. Он решает открыть агентство, где можно взять напрокат уродливую женщину и выйти с ней в свет, дабы выгодно оттенить свое великолепие. Сама эта идея чудовищна по своей жестокости, как и описанный ритуал приема на работу, когда женщина понимает, для чего ее нанимают. Их душевные страдания наедине с зеркалом выглядят еще более жуткими на контрасте с днем, проведенным в роскоши.

В литературу ужаса продолжают проникать новые образы. Появляется такой персонаж, как вампир, фигурировавший ранее лишь в устном народном творчестве. Существует спорное мнение, что Джордж Гордон Байрон первым ввел в западноевропейскую литературу тему и образ вампира в эпической поэме «Гяур» (1813), тогда как Джон Полидори написал первое литературное произведение, полностью посвященное идее вампиризма в наиболее классической ее трактовке (повесть «Вампир»). Это произведение, как известно, было создано во время «соревнования в историях о призраках», которое побудило Мэри Шелли написать роман «Франкенштейн, или Современный Прометей». Полидори был личным доктором лорда Байрона, и вампир из рассказа, лорд Рутвен, в основном списан с него. Таким образом, Полидори создал первого привычного и приятного современному читателю вампира, наделенного чертами романтизма и аристократизма. Напомним, что его фольклорный предшественник был крайне уродлив и не мог вызывать симпатии. Подобное переосмысление образа, безусловно, явилось отражением романтических настроений в культуре XIX-го века [Мариньи 2002: 69]. Черда подражаний Полидори и модификаций образа вампира прочно укоренила его в западноевропейской литературе. В романе «Дракула» Брэм Стокер представил читателю квинтэссенцию образа вампира. Стокер первым изобразил идею вампиризма как болезнь. Принципы распространения таких печально известных заболеваний, как туберкулез и астма, были хорошо знакомы жителям викторианской Англии, поэтому идея была с легкостью воспринята со-

знанием читателей, создавая даже некую мнимую достоверность, «вероятность» происходящих событий. Отметим, что граф не случайно изображён экзотическим иностранцем, в чем можно уловить проявление имперских взглядов самого Стокера, для которого всё небританское, чужеземное представлялось подозрительным или опасным. Внешним поводом для таких настроений стал возросший поток эмигрантов в Англию из Восточной Европы в конце XIX в., что вызвало резонанс в английском обществе. Однако инонациональные мотивы можно обнаружить и в классическом «готическом романе». Например, замок Отранто из одноименного произведения, написанного английским писателем Хорасом Уолполом еще в 1764 г., не случайно выбран главным персонажем и местом странных, мистических событий.

Замок находится на юге Италии и представляет для английского читателя незнакомый и враждебный топос. Заглавный герой знаменитого «готического романа» А. Радклифф «Итальянец» также представляет инонациональную, чужую для англичан итальянскую ментальность, а герой «Монаха» М. Г. Льюиса – испанскую. Во всех случаях срабатывает контраст южной и северной культуры, религиозный конфликт по линии «католичество – протестантизм (англиканство).

В эпоху декаданса притягательной силой наделяется болезнь, в особенности получивший распространение туберкулез («Волшебная гора» Томаса Манна). Болезнь с ее предсмертной, в какой-то степени надмирной красотой служила вдохновением для стихотворений Перси Биши Шелли, Барбе д'Оревиля («Леа» 1832), Рене Вивьен («Любимой женщине» 1883), побуждая создавать эфемерные, полупрозрачные образы барышень, обреченных на угасание. Прелестью больного тела очаровывался Гюго (а также крапивой и пауками: «...За то любезны, что тщедушны и хилы, что твари, что рабы и что в неволе слабость их у силы их собственной судьбы. Любезно, что равно и та и эта нечистоты, прохожего заманивают в сети и кровушку сосут. А более всего за то любезны, что под собой таят безвестностью пугающие бездны, которым имя – ад» [Гюго: цит. по История уродства 2019: 304] – строки, крайне

созвучные готической традиции). Бодлер посвящал стихи нищим дряхлым старушкам и слепцам: «В изгибах сумрачных старинных городов, где самый ужас, все полно очарованья, часами целыми подстерегать готов я эти странные, но милые создания! Уродцы слабые, со сгорбленной спиной и сморщенным лицом «...» стыдясь самих себя вы бродите вдоль стен, пугливы, скрючены, бледны, как приведенья, еще при жизни – прах, полуостывший тлен, давно созревший уж для вечного нетленья!» [Бодлер 2005: 94].

В 1919 году Фрейд написал эссе о жутком (*Unheimliche*). «Немецкое слово *unheimlich* («жуткое») явно противоположно (за счет отрицательной приставки *un-* (не). — примеч. пер.) словам *heimlich* («уютное»), *heimisch* («родное»), *vertraut* («привычное»), и напрашивается вывод: это то, что вызывает испуг, именно потому, что оно не знакомо и не привычно. Но, разумеется, пугает не все новое и непривычное. Можно сказать, что своеобразное легко становится пугающим и жутким; но пугает только определенное своеобразие, а далеко не всякое» [Фрейд 1995]. До него, в 1906 году Эрнест Йенч написал свой труд «Психология жуткого», определив его как нечто непривычное, вызывающее чувство «интеллектуальной неуверенности», «в чем до некоторой степени не разбираются», а также вызывающее «сомнение в одушевленности кажущегося живым существа, и наоборот: не одушевлена ли случайно безжизненная вещь» [Там же]. Фрейд подробнейшим образом разбирает этимологию понятия, стараясь охватить анализом всю широту семантического поля, которое в английском языке включает такие смысловые значения, как «uneasy», «gloomy», «uncanny», «ghastly», «haunted» (о доме). Подробным предметом его анализа становится новелла «Песочный человек» Гофмана, где, в соответствии со своими теоретическими принципами, Фрейд рассматривает страх слепоты как замену страха кастрации (песочный человек, по рассказам няни, швыряет песок в глаза непослушным детям), а ситуацию с Олимпией (роботом) как детские мечты об оживших куклах и вытекающих из этого размышлениях относительно живого и неживого [Там же].

В литературе ужасов XIX века в разных странах независимо друг от друга начинает фигурировать мотив «двойника». Персонажная система обогащается разработкой художественного образа двойника. Двойники встречаются в произведениях Гоголя (нос из одноименного произведения (1835) мыслится некой редукцией мотива двойничества), Т. Готье («Двойственный рыцарь» 1840), Э. По («Вильям Вильсон»), новеллы Дж. Ш. Ле Фаню, Стивенсона. Новелла «Вильям Вильсон» («William Wilson») впервые была опубликована в рождественском ежегоднике «Подарок» в 1839 году. Мотив двойничества заявлен уже в названии, которое представляет собой имя, а, точнее, псевдоним, которым решил именоваться главный герой. Помимо частичного тождества имени и фамилии, в нем читается подобие зашифрованной фразы «Will I am Will's son» («Я – Вилл, сын Вилла»), т. е. второй Вилл выступает как порождение первого, некая эманация совести, с которой у героя складываются сложные отношения. Условная совесть персонифицирована в образе двойника, реальность которого неочевидна. В конце герой убивает своего двойника, совершая тем самым символическое убийство своей темной стороны.

Критики традиционно соотносят произведение с личной биографией самого Э. По. В тексте фигурирует его дата рождения, описание школы, в которой он учился, имена знакомых ему людей (известно даже, что существовал реальный Вильям Вильсон, с которым вел дела отец писателя). Оставив университет, литературный Вильям Вильсон путешествует по Европе, что вводит в повествование романтическую модель скитаний, ассоциируемую также и со странствиями героя Байрона Чайльда-Гарольда (как, впрочем, и со странствиями самого английского поэта). Идею повести По позаимствовал из эссе Вашингтона Ирвинга «Ненаписанная драма лорда Байрона» (1835), По даже отправил мэтру экземпляр журнала после издания произведения и свои благодарности. «Вильям Вильсон» считается одним из лучших художественных творений автора, оказав огромное влияние на развитие темы двойничества в литературе и культуре. Роберт Льюис Стивенсон признавался, что

написал повесть о Джекиле и Хайде под влиянием этой повести. [Антонов 2021: 362–363] Тем не менее Эдгар По, разумеется, не был первым писателем, в чьем произведении тема двойничества нашла отражение. Мэри Уолстонкрафт Шелли в новелле «Преображение» («Transformation», 1830) рассказывает о том, как изначально злонамеренный двойник может невольно сослужить хорошую службу герою. Критики отмечают, что за идею Шелли следует также быть благодарной лорду Байрону.

В рассказе просматриваются очевидные параллели с его неоконченной пьесой «Преображенный урод» (1822) [Там же с. 349].

У Достоевского двойник господина Голядкина особенно страшен тем, что окружающие воспринимают его как нечто само собой разумеющееся и нормальное («Двойник» 1846). Фрейд отмечает, что в древности фараоны создавали свои каменные копии, тем самым как бы гарантируя бессмертие, в более поздние времена двойник воспринимается предвестником смерти. Дочь английского короля Генриха VII Елизавета в пожилом возрасте поддалась суеверному страху и рассказывала о встрече с собственным двойником, знаменующим ее собственную скорую смерть [История уродства 2019: 322].

Представленный обзор развития английской литературы, связанный с формированием готики, позволяет отметить развитие темы уродства, темноты души, обращения к мыслительным и духовным процессам иррационального существа. В лучших образцах прозы готический конфликт не редко отходит на второй план, уступая место идейно-философским вопросам (М. Шелли «Франкенштейн»), в прозу включаются инонациональные мотивы. В литературе ужасов XIX века в разных странах независимо друг от друга начинает фигурировать мотив двойника. Отмеченные черты готической и близкой к ней литературы получают специфическое развитие в поэтике английского готического романа.

1.5. Национальное своеобразие английского готического романа

Родоначальником готической традиции в английской литературе считается Горций Уолпол (1717–1797), создавший в 1764 году роман «Замок Отранто». История, кажущаяся современному читателю довольно посредственной, заложила основы литературы этого направления. Первоначально произведение было представлено как перевод текста итальянского автора Онуфрио Муралто, выполненный неким «Уильямом Маршалом, джентльменом». Авторство своё Уолпол признал только после того, как роман стал популярен.

В «Замке Отранто» впервые появились готические атрибуты, которые были широко тиражированы в будущем: гротеск, гигантизм, призраки, родовые проклятья, восставшие мертвецы, вещие сны, необъяснимые явления и прочие чудеса.

Отметим, что создание Уолполом готического произведения непосредственным образом отражало круг его интересов. Вероятно, в этом и кроется секрет такой невероятной успешности этого произведения – автор «горел» этой идеей и получал чрезвычайное удовольствие от написания романа. Свой дом на берегу Темзы в Строберри-хилл он стилизовал под готический замок, соорудив внутри настоящий музей исторических редкостей. Музей за небольшую плату был открыт для посетителей, которые могли осмотреть как древние артефакты, так и множественные потайные ходы и лабиринты. Здание сохранилось до наших дней. В своих причудах Уолпол был не одинок. Его современник Уильям Бекфорд (1760–1844), автор готического произведения «Ватек», построил псевдоготический замок – аббатство Фонтхилл.

Двумя годами ранее написания «Замка Отранто» из-под пера Уолпола вышла книга «Анекдоты о живописи», где автор полемизирует по поводу готической традиции. Исследуя творчество Уолпола, Зеленко писал, что по утверждению самого Уолпола, не существует «неизменных эстетических норм», а искусство развивается параллельно с мировой историей, обогащаясь

на каждом из этапов своего развития новыми формами и стилями, имеющими единоподобленный вектор. Как и большинство интеллектуалов того времени, Уолпол преклонялся перед величиением античного искусства, отмечая, что оно способно воздействовать лишь на человеческий разум, в то время как готическое искусство способно вступить в контакт с более глубинными уровнями – чувствами и страстями [Зеленко 1978: 205]. К тому же положение Уолпола (сына британского премьер-министра) позволяло ему заниматься политикой, покровительствовать начинающим литераторам. Он писал критические статьи и разнообразные заметки. Ближайшим другом этого автора был представитель школы «кладбищенской поэзии» Томас Грей. Гораций Уолпол имел свою собственную типографию, в которой впервые были изданы стихи Т. Грея, а также произведения других начинающих писателей.

Помимо упомянутой ранее фиктивной биографии, Уолпол закладывает множество других готических традиций, ставших впоследствии классическими. К ним относится прием найденной рукописи, что влечет за собой появление «фиктивного рассказчика». «Изыщество слога и пыл автора, сдерживаемый, впрочем, удивительным чувством меры, заставляют меня предполагать, что повесть была сочинена незадолго до ее напечатания. Литература достигла тогда в Италии своего наивысшего расцвета, и ею было многое сделано для того, чтобы рассеять суеверия, которые в эту эпоху подвергались чувствительным ударам и со стороны реформаторов. Вполне вероятно, что какой-нибудь сообразительный монах мог постараться обратить против провозгласителей новых истин их собственное оружие и воспользоваться своим дарованием сочинителя для того, чтобы укрепить в простонародье старинные заблуждения и суеверия» [Уолпол 1997: 29–30]. Подобные приемы создания эффекта достоверности впоследствии активно воспринимаются писателями и в XIX веке: например, у Мэтьюрина Джон Мельмот обнаруживает в ирландском родовом имении рукопись Стэнтонна; у Ле Фаню цикл готических рассказов «Бумаги Перселла» представлен как выдержки из записок ирландского священника Перселла [Водолажченко 2008: 22]. Использование текста, будто

бы пришедшего из прошлого, позволяет автору придать событиям флер «доверности». Вводя в произведения «случайно найденные рукописи», прозаики стремятся имитировать литературный стиль древних эпох, усиливая тем самым ощущение временной и пространственной отдаленности данного материального артефакта. Такой прием настраивает читателя на восприятие дальнейших событий как вполне возможных, в условиях искусно созданной писателем литературной реальности [Заломкина 2003].

Главный эффект достигается именно благодаря художественному освоению эстетики ужасного. Ужас становится основным авторским концептом, с помощью которого читатель погружается в перманентное напряжение, а повествование не теряет энергичности. Более того, читатель неизменно сострадает попавшему в беду герою, то есть постоянно балансирует между двумя яркими психоэмоциональными состояниями.

Некая отдаленность повествования от реальной жизни делает для читателя ужас приятным и лишь усиливает чувства комфорта и безопасности. Уолпол специально отграничивает хронотоп романа от реальности. Он отмечает: «Чудеса, призраки, колдовские чары, вещие сны и прочие сверхъестественные явления теперь лишились своего бывшего значения и исчезли даже в романах. Не так обстояло дело в то время, когда писал наш автор, и тем более в эпоху, к которой относятся излагаемые им якобы действительные события» [Уолпол 1991: 25.]. Место действия романа акцентированно, но условно, декорации довольно размыты. Читатель осознает временной пласт как некое «условное средневековье», даты указываются достаточно редко, речь не всегда стилизуется, детали страдают анахронизмом. Тем не менее внутри этого условного мира выделяется дополнительно акцентированное пространство со своими особенностями и законами – это средневековый замок. Названия замков часто выносятся в заглавия некоторых ярких готических романов – Отранто и Удольфо. Даже когда замки уступают место более современным постройкам – особнякам, домам, гостиницам, ориентация на древность и таинственность топоса остается неизменной.

Принято считать, что разработка поэтологического потенциала готического топоса является самым значительным достижением британской романной готики. Пространство готического замка становится воплощением тотального господства неведомых сил над человеком. Данный хронотоп характеризуется тем, что в его границах привычные законы человеческого бытия трансформируются. На первый план выступает пространство, заключенное в определенные рамки; в этих пределах происходит преследование героя другими персонажами или inferнальными существами.

В зарубежном литературоведении при описании места действия готического романа традиционно используется термин «setting» (театральная сценическая площадка), что указывает на художественную организацию места действия по принципу выделенной сценической площадки или, в соответствии с терминологией, предложенной Бахтиным, «территории свершения романских событий» [Бахтин 1986: 278]. Замок удален от читателя не только во времени, но и в пространстве. Это всегда некая «заграница», отдаленное пространство, где действуют свои особые законы мироустройства, имеющие лишь косвенное отношение к существующей реальности, поэтому то, что кажется невозможным сейчас, в стародавние времена, в отдаленной местности могло быть вполне реальным. Замок (или другое древнее строение в более современных образцах готической прозы) имеет абстрактный и вневременный характер, при этом множественные интерьерные детали создают иллюзию достоверности.

Это отгороженное от повседневной жизни «игровое поле», на котором автор может дать волю своей фантазии. Умберто Эко отмечал, что в подобных топосах «прошлое используется как антураж, как предлог, как фантастическая предпосылка» [Эко 2002: 85]. В итоге герои оказываются запертыми на островке ирреальности, направленной в прошлое, и действуют как игрушки в руках таинственных, злонамеренных сил. Слова автора книги «*Homo ludens. Человек играющий*» Й. Хейзинга отнесены к игре, но применимы и к описанию ситуации, когда герои произведения оказываются в руках высших сил,

играющих ими. Известный ученый-культуролог отмечает, что территория игры – выделенная и особенная, внутри нее не действуют законы и порядки обычной жизни.

Обособленность игрового пространства Хейзинга объясняет требованиями, дошедшими до нас со времен культов. Это является первичным признаком сакрального действия. В таком месте действует магия и отправляется правосудие [Хейзинга 2018: 33–49]. Описание пространства в готическом романе часто насыщено эпитетами с негативной коннотацией: мрачный, унылый, безотрадный, пустынный, гнетущий, а также определениями, подчеркивающими величие его размеров – исполинский, монументальный, гигантский, что создает контраст по отношению к крошечным на таком фоне людям и их судьбам. Г. В. Заломкина в своем исследовании «Поэтика пространства и времени в готическом сюжете» отмечает, что удаленность топосов от реального мира и необычность таящейся в них угрозы являются важнейшими сюжетообразующими компонентами готических произведений и доводятся авторами до наивысшей точки. Это позволяет читателю воспринимать иррациональные события как нечто «нормальное» для данной локации, лежащей за пределами повседневности [Заломкин 2003].

Отметим, что произведение Уолпола имеет счастливый конец – зло справедливо наказывается, а законный наследник восстанавливается в правах. Однако продолжатели готической традиции были не столь оптимистичны («Монах» М. Г. Льюиса, «Ватек» У. Бекфорда).

Кроме хронотопа средневекового замка, «игровым полем» в готическом романе часто становятся аббатства и монастыри. Казалось бы, подобные топосы должны вызывать исключительно положительные ассоциации покоя, благоговения и защищенности, однако в готических романах им отводится прямо противоположная роль. Отнесенные к религии пространства мыслятся некой «ареной» борьбы злых и добрых сил (роман Льюиса «Монах», вставной «рассказ итальянца» из романа «Мельмот-скиталец»), к тому же зло подсвечивается еще ярче, когда обнаруживается в том месте, где его теоретиче-

ски не должно быть. На контрасте с мистическими ужасами, часто мнимыми, зло, творимое в стенах монастыря под прикрытием святости, выглядит поистине ужасающе. Поэтому темы монастырской жестокости и ужасов инквизиции встречаются в готических романах часто.

Произведения Анны Радклиф (1764–1823) располагаются в литературном пространстве между готической традицией и сентиментализмом просветительского толка. В произведениях английской писательницы нет места настоящим «ужасам». Ее творческий метод предполагает рациональное объяснение всех сверхъестественных явлений. «Страшное» она создавала в строгом соответствии с теорией Бёрка, опираясь на эффект «возвышенного», вызываемый природой или соответствующим душевным состоянием героя. Благодаря Анне Радклиф произошел важный сдвиг в изображении женских литературных персонажей. Ее героини перестали быть условными «красавицами в беде». Все женские образы наделены яркими самобытными чертами. Героини способны трезво мыслить, активно действовать, испытывать сложные чувства и эмоции, логически анализировать происходящее – в общем, делать всё то, что было за гранью возможностей романских героинь предыдущих эпох, например, дам из куртуазных или рыцарских романов. Герой-антагонист также перестаёт быть абсолютным злодеем. Его образ приобретает противоречивые характеристики, а поступки выглядят более логичными, не однозначно негативными. Впервые читатель начинает испытывать сочувствие к злодею. Это станет отправной точкой для последующего появления «байронических» персонажей в литературе романтизма [Энциклопедия для детей 2000: 599].

Наряду с замками и аббатствами, традиционными для готики становятся и обширные лесные массивы (А. Рэдклифф «Роман о лесе»). Лес является уникальным топосом, отличающимся от его архитектурных аналогов. Впервые данный топос обретает характеристики «готического» еще у Уолпола, в эпизодах поисков Изабеллы в лесу. В.Э. Вацуро полагает, что густой лес, с теряющимися тропинками, таящий опасность, а иногда и дающий убежище, –

традиционная аллегория жизненного странствования по путям заблуждений, где надежным путеводителем является лишь добродетель и вера в Провидение [Вацуро 1996: 214]. Эпиграфом к третьей главе романа Анна Радклиф выбрала фрагмент из трагикомедии Шекспира «Как вам это понравится»:

Разве лес

Не безопаснее, чем двор коварный?

Здесь чувствуем мы лишь Адама кару –

Погоды смену: зубы ледяные

Да грубое ворчанье зимних ветров [Радклиф 1999: 320].

Изначально представленные в прозе, описания пейзажей зачастую дублируются поэтическими реминисценциями героини. [Бобровникова 2018: 74].

Литературное творчество Анны Радклиф отличается своеобразием художественного мира, поэтики и суггестивной функцией пейзажей, которые служат оркестровкой психоэмоционального состояния героев.

Вальтер Скотт характеризовал стиль Анны Радклиф как «своеобразный, мощный, завладевающий умами читателей», и указывал на важность описаний природы в её романах. По его мнению, пейзажная аранжировка призвана подчеркивать и усиливать характерологические особенности персонажей и событийный уровень [Скотт 2000: 353]. На поэтичность творчества Радклиф указывал и В. М. Жирмунский [Жирмунский, Сигал 1967: 249–284].

Исследователи прозы писательницы отмечают, что пейзажи в романах Радклиф ассоциативно связаны с полотнами известных художников XVII в. – Никола Пуссена («Пейзаж со святым Иоанном на Патмосе», «Весна, Рай»), Клода Лоррена («Пейзаж с танцующими нимфами и сатиром»), Сальватора Розы (Вечерний пейзаж», «Скалистый пейзаж с охотником и воинами») [Яскова 2012: 196-199].

Интермедиальность, представленная в романе в форме живописных реминисценций, сообщает природному ландшафту одновременно реальные и ирреальные черты, формируя некий воспетый Бёрком идиллический пейзаж, способный пробудить у реципиента «возвышенные» эмоции [Бобровникова

2018: 73]. Пейзажные декорации вокруг замка создают впечатление его недоступности – обычно он окружен горами, непроходимым лесом и бурными водами, отделяющими его от внешнего мира.

Направление творчества современницы Анны Радклиф Клары Рив (1729–1807) относится к так называемой «сентиментальной готике». Ее роман «Защитник добродетели» (1777), позже переизданный под названием «Старый английский барон», представляет собой трансформированный вариант «Замка Отранто» Уолпола.

Таким образом, роман Уолпола стимулировал появление волны подражателей и произвел грандиозные сдвиги в развитии литературы в целом. Благодаря продуктивному влиянию просветителей число читающей публики в Англии и всей Европе возросло в разы. Люди более бедные также получили доступ к образованию и книгам. Основной пласт литературы XVIII века составляли произведения, девизом которых было «развлекать, поучая». Активно начинает развиваться беллетристика, которая предлагала широкому кругу читателей дешевые книги для приятного и необременительного времяпровождения. Литература готической направленности отлично корреспондировала с этой нишей книжного рынка. Не требуя от читателей больших интеллектуальных усилий, она обеспечивала его захватывающим сюжетом и вызывала сильные эмоции. Изданные на дешевой бумаге книги щедро одаряли жаждущую публику историями об оборотнях, вампирах, воскресших покойниках и ведьмах. Для более утонченной публики предлагались романы Анны Радклиф и ее многочисленных последовательниц, где с мистикой соседствовали детективные сюжеты, любовные и семейные драмы.

На фоне происходящих в обществе перемен в свет выходит роман юного сочинителя Мэтью Грегори Льюиса (1775–1818) «Монах» (1796). В момент выхода произведения его автору было всего 19 лет. М. Льюис погружает читателя в мир чудовищного порока, где воцарился Сатана. С детства Льюис много путешествовал по Европе, чем, вероятно, обусловлено влияние немецкой готической традиции на его творчество.

В своем эссе о сверхъестественном в литературе В. Скотт отмечал появление нового метода, который он определял как «фантастический», добавляя, что он «едва ли мог бы появиться в какой-либо другой стране или на другом языке», поскольку «здесь безудержная фантазия пользуется самой необузданной и дикой свободой...» [Скотт 1965]. Льюис самым эпатажным для того времени образом вышел за рамки классической готики и изобразил действительно кошмарные сцены насилия. Впервые литературу тайны и ужаса наряду с педантируемыми ранее темами черной магии, сатанизма, демонизма, проникли такие новые и ранее запретные темы, как соблазнение, трансвестизм, сексуальное насилие, сексуальная перверсия и инцест. Шокированное общество разделилось на два лагеря. Представители одного были в восторге от новой модификации готики (среди поклонников числятся Маркиз де Сад и Байрон).

Произведение повлекло за собой ряд подражаний по всей Европе. К ним относятся, например, роман «Эликсир Сатаны» Т. А. Гофмана [Гофман 1999]. Другой лагерь яростно критиковал молодого автора. В 1797 году С. Т. Кольридж опубликовал рецензию в журнале «Критическое Ревю» (“The Critical Review”), где раскритиковал сюжетную линию романа и многочисленные вульгарные сцены. Статья начиналась с похвалы роману «Монах». Кольридж отметил талант и мастерство Льюиса.

С поэтологической точки зрения, автора восхитили вставные истории об «Окровавленной монахине», «Вечном Жиде», а также некоторые характеры героев. Похвалив «богатое, сильное и пылкое воображение» Льюиса, критик осуждает его за «безвкусный, декоративный стиль» и обвиняет роман в «недостатке моральной истины», распущенности, непристойности и богохульстве [Coleridge 1936: 380]. Однако в исторической перспективе художественные достижения готической литературы получили более взвешенную оценку.

Британские авторы, творившие в жанре «черной» литературы, зачастую использовали новаторские, опережающие эпоху приемы. К ним можно отне-

сти открытые жанровые структуры, оригинальный подход к выстраиванию сюжетной фабулы, усложнение сюжетных интриг, ориентированность на внутренний мир персонажа, не прямое, а опосредованное описание героев – через их рецепцию происходящих событий и рефлексию [Напцок 2008]. Несмотря на шквал современной роману критики, интерес к произведению лишь усиливался. Позже (в 1798) Льюис переиздал свой нашумевший роман, подвергнув цензуре эпизоды, вызывавшие особое нареkanie критиков. В любом случае выход романа Льюиса ознаменовал собой появление новых приемов в поэтике готической литературы, оперировавшей клишированными образами, растиражированными подражателями А. Радклиф.

Предстояла тотальная трансформация канонической готической поэтики, поскольку интерес к мистике и таинственным явлениям в обществе не утихал. Великая революция (1789–1799), накрывшая Францию волной социальных и культурных изменений, ощущалась и в Англии, распространяя атмосферу страха и уныния. Толпы беженцев потрясали местное население рассказами о бесконечных арестах, переполненных тюрьмах и кровавых казнях. Таким образом, просветительские идеи оказались безнадежно скомпрометированными. Искусство, в том числе и литература, больше не могло развиваться в заданных ранее тематических и стилистических рамках.

Требовалось новое эстетическое переосмысление реальности. Сентиментальная готика больше не могла удовлетворять потребности читателей, так как ужас, царивший вокруг, в разы превосходил атмосферу таинственности, характерную для романов Радклиф или сестер Ли. Концепция «возвышенного» Бёрка начала постепенно утрачивать свои позиции.

Последним готическим романом принято считать усложненное произведение Чарльза Мэтьюрина «Мельмот Скиталец» (1820). Овеянный модным в то время духом «байронизма», роман, тем не менее, вписывается в классические готические каноны. Нескончаемое напряжение, ожидание чего-то ужасного, разрушительного, губительного создается посредством насыщения текста доминантными смыслами, раскрывающими архетипический смысл

концепта «Страх». С первого эпизода, содержащего описание фамильного портрета inferнального Демона-Мельмота, читатель погружается в созданную автором атмосферу таинственности и страха.

Помимо сюжета, роман Метьюрина особенно интересен своей усложненной структурой. В литературах разных эпох и народов существует немало разнообразных произведений, объединенных одной особенностью – «рамочным повествованием». Подобные повествования служили обрамлением для вставных новелл, повестей, сказок и т. д, чаще всего не связанных между собой сюжетно и не имеющих сквозных персонажей. Среди множества примеров можно было бы назвать многочисленные восточные сборники («Панчатантра», «Странствования Синдбада-морехода», «Сказки тысячи и одной ночи» и многие другие), Кентерберийские рассказы Дж. Чосера. Именно на фольклорное произведение «Сказки тысячи и одной ночи» ссылается сам Метьюрин в своем романе, поэтому логично предположить, что оно «подсказало» автору столь усложненную структуру текста. Каждая из «вставных повестей» в романе могла бы существовать и как самостоятельное произведение, но они все взаимозависимы друг от друга и связаны сквозным персонажем, несмотря на то что действие происходит в разных странах и в разные эпохи. Автор сознательно запутывает пространственный и временной планы повествования. Несколько раз он прибегает к излюбленному в готической литературе приему «случайно найденной рукописи».

Рукопись могла бы объяснить многие таинственные события, но на самом важном месте она обрывается или написана неразборчиво. Вставных повестей в романе четыре, и они имеют собственные выделенные в тексте заглавия – «Рассказ испанца», «Повесть об индийских островитянах», «Повесть о семье Гусмана» и «Повесть о двух влюбленных». Есть и еще одна, без заглавия – рассказ англичанина Стентона.

Все события вставных повестей связываются благодаря фигуре самого Мельмота – скитальца и его нечеловеческого долголетия, дарованного злыми силами. Конструкция романа столь сложна и запутана, что при первом пере-

издании в 1892 году было решено сопроводить его схемой структуры произведения.

Действие романа начинается осенью 1816 года на берегу графства Уиклоу в Ирландии, а заканчивается там же, спустя всего лишь несколько дней, но из-за многочисленных скачков и переходов сквозь пространство и время этот факт практически ускользает от читателя.

Главный герой – довольно сложный и противоречивый персонаж, соединяющий черты доктора Фауста и Мефистофеля, он жертва дьявольских сил, даровавших ему небывалое долголетие. Мельмот расплачивается скукой и одиночеством за совершенные в молодые годы ошибки (попытку проникнуть в тайны мироздания). Ни один человек, даже запертый в сумасшедшем доме или подвалах инквизиции, нищий или голодный, не готов примкнуть к Мельмоту. Даже полюбившая его Имали в итоге отказывается от него. Метьюрин демонстрирует исключительную нравственную силу людей, которые, даже стоя на краю смерти, отказываются от помощи искусителя.

Со дня издания романа появилось немало критических статей, в которых порицались, в первую очередь, усложненная структура и еретические, богохульные речи главного героя. Тем не менее роман прошел испытание временем и был высоко оценен многими авторами более поздних времен. В частности, высоко ценил его Роберт Льюис Стивенсон (1850–1894), новелла которого «Бесенок в бутылке» («The Bottle Imp» 1891) содержит мотивы, заимствованные из романа «Мельмот Скиталец» и его «продолжения» – философской повести Бальзака «Прощенный Мельмот». Отзвуки романа наблюдаются и в произведениях О. Уайльда, ярче всего в романе «Портрет Дориана Грея» (1891) – мотив о таинственной связи человека и его портрета. Мельмот, как и Дориан Грей, не менял свой облик на протяжении долгих лет и резко состарился лишь в момент смерти. Показательно, что после тюремного заключения и переезда в Париж Оскар Уайльд взял себе псевдоним Себастьян Мельмот.

Роман Метьюрина стал известен и в Америке. Было установлено, что вставная история «Повесть об индийских островитянах» вдохновила Натаниэля Готорна на создание его дебютного романа «Феншоу» («Fenshow»). Не избежал влияния Метьюрина и другой видный американский писатель – Эдгар По (1809–1849), который упоминает английского писателя во Введении («Письмо к м-ру Б.») к его «Стихотворениям» 1831 г. Влияние «Мельмота» также усматривается в рассказе «Колодец и маятник» (1842) и новелле «Бочонок амонтильядо» (1846) [Алексеев, Шадрин 1983].

Романы Метьюрина и Льюиса вышли в свет на границе периодов Просвещения и романтизма. Просвещение утратило свои позиции, уступив место романтизму. Уходя корнями в фольклор и народные верования, готический роман сильно опережал свою эпоху, так как первым обратился к изображению иррационального начала в сознании человека. Благодаря новым эстетическим принципам готическое перестало восприниматься как «варварское» и «маргинальное». Многие авторы, не работавшие в классическом готическом стиле, активно включали в свои произведения отдельные inferнальные мотивы и иррациональные образы (сестры Бронте, Вальтер Скотт).

Отметим, что эта тенденция была присуща не только английской литературе. Многие писатели, определяющие характер литературного процесса своего времени, не пренебрегали изображением мистических мотивов в своих произведениях. В Германии – это Гёте и Гофман, Бальзак и Мериме – во Франции, в России – Гоголь и Пушкин.

Во второй половине XVIII века начинают появляться пародии на готический стиль. Факт их появления свидетельствует как о прочных позициях готического жанра, так одновременно и о его исчерпанности, клишированности и очевидном кризисе. В 1796 появляется первая сатира на готику: «Новейшие романы, или галантный поклонник» Уильяма Бекфорда, в котором история любви служит лишь фоном для высмеивания различных литературных направлений той эпохи. Джейн Остин в своем романе «Нортенгерское аббатство» выводит образ юной героини, которая регулярно попадает впро-

сак из-за сильной увлеченности готической литературой. Начитавшись романов Анны Радклиф, героиня романа Кэтрин Морланд, мечтает оказаться в мрачном старинном поместье и разгадать страшную семейную тайну. К несчастью, обстановка в Нортенгерском аббатстве лишена таинственности и выглядит довольно современно, что никак не соответствует ожиданиям девушки. Формально Джейн Остин соблюдает все правила готического романа, однако в ее произведении очевидны признаки профанации готического жанра.

В заглавие, по аналогии с традиционными готическими романами (например, «Замок Отранто»), вынесено название основного места действия – это замок, который стал традиционным готическим топосом. Обстановка прибытия – ночью и в непогоду – также является отсылкой к готическому антуражу. Но все мрачные опасения героини оказываются напрасными. Например, в запертом шкафу скрывается не старинный манускрипт, а счет из прачечной.

Томас Лав Пикок в «Аббатстве кошмаров» подсмеивается над описаниями готических замков, обветшалых, и оттого «весьма живописных», где главный герой, подверженный меланхолическим настроениям, погружается в «зловещие мечты» [Пикок 1999: 134].

В своём произведении автор дает обзор современного ему литературного процесса, вкладывая измышления в уста одного из персонажей – мистера Флоски (Mr. Flosky). В произведении множество персонажей с говорящими фамилиями – Флоски один из них, фамилия которого образована от искаженного греческого слова и может переводиться как «любитель теней». По мнению литературоведов, в этом персонаже легко узнается Сэмюэль Кольридж. Это не единственный представитель романтизма, над кем иронизирует Пикок.

Прототипом Скютропа (Skythrop) стал М. Шелли, с которым Пикок был хорошо знаком. Имя также является производным от греческого слова и переводится как «мрачный», «грустный». Имена второстепенных персонажей тоже являются говорящими и подобраны с иронией: Мистер Пикник (Mr.

Hilary), Мистер Гибель (Mr. Toobad) – его характер списан с друга Шелли Дж. Ф. Ньютона, убежденного вегетарианца, считавшего, что всё человечество движется к закату, мистер Горло (Mr. Larynx), Лежебок (Mr. Listless) – в качестве прототипа в этом случае выступил известный английский драматург Ламли Джордж Skeffington (1771–1850), Мисс Марионетта О'Кэррол (Marionetta O'Carroll) - от английского «carol» — песня и намекает на жизнерадостный нрав и легкий характер. В ней угадываются некоторые черты первой жены П. Б. Шелли Харриет Уэстбру. Большинство других персонажей также наделены значимыми именами: Родерик Винобери (Roderick Sackbut), дворецкий по имени Рэвен («raven» – ворон), управляющий - Кроу («crow» – ворона), грумм – Грейвз («grave» – могила), конюхи – Гроэн («groan» – стон) и Фэйт («fate» – рок) и др. В мистере Трауре (Mr. Cypress) скрываются черты характера лорда Байрона.

На иронию никто не обиделся. Шелли писал, что восхищён «Аббатством Кошмаров», а Скютропа он находит «отлично задуманным и изображенным» [Шелли 1972: 43]. Байрон, прочитав роман, отреагировал крайне остроумно – прислал Пикоку розу. Этим ироничным поступком Байрон дал понять, что юмор он оценил.

Появление пародий анонсировало необходимость трансформаций готического жанра. Новые готические романы представлялись как набор клишированных сюжетов и образов, поэтому «нуарная» литература уже не могла продолжать своё существование в первоначальном виде. Тем не менее разработанные авторами готических романов приемы создания атмосферы тревоги, страха и драматизма не могли быть просто отброшены, они были слишком действенны, типологичны, жанро- и сюжетообразующими, чтобы от них отказаться. Их щедро позаимствовали авторы, работавшие в жанре реалистического и социально-психологического романа.

1.6. Жанровая вариативность готической новеллы: возникновение и развитие историй о призраках (ghost story)

Вопрос происхождения жанра новеллы как в отечественном, так и в англоязычном литературоведении, является не до конца решенным, хотя и представляется крайне важным, так как «именно в историческом генезисе выявляются сущностные, доминантные черты жанра» [Бурцева 1987: 259]. Его исследователи освещают данный вопрос по-разному.

Одна группа ученых (например, С. Фергюсон, Т. Бичкрофт) полагает, что жанр уходит корнями к «Кентерберийским рассказам» Чосера. [Fergusson 1982, Beachcroft 1964.] Историк литературы Г. Бэйтс считает, что история новеллы коротка, она берет своё начало в конце 19 века. По мнению ученого, нельзя брать в расчет период существования новеллы в форме мифа, легенды, басни, анекдота, эссе или скетча [Bates 1941: 13–14]. Того же мнения придерживается и А. Коллинз [Collins 1965.]. С данными учеными солидарна и Элизабет Боуэн, которая называет новеллу «a child of this century» (дитя нашего века) [Short Story Theories 1976: 152.]. У. Аллен отсчитывает историю английской новеллы, начиная с В. Скотта [Allen 1981: 9].

Отечественные литературоведы демонстрируют аналогичное разнообразие мнений (Д. Урнов [Урнов 1967], С. В. Ковалёв [Ковалёв 1961]). Понятие «short story» как таковое для детерминации литературного жанра утвердилось лишь в конце XIX века, но нельзя отрицать, что само явление существовало гораздо дольше. Поэтому нам представляется объективной точка зрения Лебедевой О. В., которая находит прообраз современной английской новеллы в ирландских сагах [Лебедева 2013: 54–58].

Такой подход обеспечивает более глубинный анализ и позволяет детально проследить специфику развития новеллы на всех этапах ее существования в той или иной форме, а также выявить взаимосвязь с другими жанрами. В поддержку обозначенной точки зрения выступают определенные литературные особенности саг, к которым относится их краткость – с точки зре-

ния объема и сюжета, эпизодичный характер повествования, а также тяготение к циклизации.

Важным мыслится и жанрообразующее значение хронотопа в сагах: мифическое время часто превалирует над реальным, что зачастую является своеобразным двигателем сюжета. Эта особенность была унаследована новеллой вообще и готической – в особенности. Из саг новелла унаследовала и «ситуативный зачин», в котором указываются основные смысловые координаты: обозначаются основные действующие лица, описывается изначальное место действия и дается краткое описание событий, которые привели к сложившейся ситуации. Часто концовка саги может условно именоваться «открытой», оставляющей пространство для домысливания, что также было унаследовано новеллой. Всё это допускает возможность рассматривать сагу как раннюю форму малой прозы, что, разумеется, не позволяет уравнивать их. Сага мыслится лишь первичной формой, оказавшей влияние на дальнейшее формирование новеллистического жанра.

Во второй половине XIX века в литературе обостряется интерес к внутренней жизни персонажа. На этот же период приходится и время интенсивного развития жанра новеллы в Великобритании. Наблюдается сдвиг повествовательной парадигмы с описания событийного ряда на личность и внутренний мир героя. В связи с этим происходят изменения в структуре и поэтике новеллы. Активность главного персонажа замедляется, цепь событий сокращается и сводится к одному яркому действию, которое зачастую остается в рамках обыденности.

Фокус внимания смещается на психологические подробности и внутренние переживания героя. Наблюдается своеобразный прообраз будущей модернистской традиции, когда главные события происходят не «снаружи», а «внутри». Новеллисты того времени сталкивались с ограниченным «набором инструментов» для отображения глубин человеческого сознания. Для этих целей они используют драматический монолог главного героя, где в подробностях раскрывается его внутренний мир. Появляется новый образ – герой,

страдающий душевными расстройствами («Необычная прогулка Морроуби Джукса» Р. Киплинга, «История покойного мистера Элвешема» Г. Уэллс и др.).

При таком необычном центральном персонаже под сомнение ставится и реальность пространства, авторы размещают повествование на границе реального и фантастического миров. Тем не менее Генри Джеймс, который являлся одним из новаторов в области психологической новеллы, настаивал на необходимости связи произведения с реальностью. [Елистратова 1973: 3–18]

Реформатором среди новеллистов той эпохи выступает Э. По («Черный кот», «Бес противоречий», «Сердце-обличитель», «Вильям Вильсон» и др.). Затронутая в последней упомянутой новелле тема двойничества нашла своё продолжение в новелле Р. Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда».

Произведение Стивенсона подготовило почву для дальнейшего развития детективной и фантастической новеллы. К похожей модели относятся произведения Г. Уэллса «История покойного мистера Элвешема», где писатель объединяет в одном человеке два разных сознания, как и новелла «Под ножом», «Украденное тело». Различные состояния человека, зачастую выходящие за границы сознания, сны и галлюцинации, художественно исследовал и Р. Киплинг (новеллы «Рикша-призрак», «Преображение Орильена Макгоггина», «Агасфер»). Новелла Генри Джеймса «Веселый уголок» написана в жанре «ghost story», но роль призрака необычным образом отводится alter ego главного героя. Действие новеллы локализуется в доме-лабиринте, символизирующем сознание персонажа.

Майкл Кук в своём исследовании «Detective Fiction and the Ghost Story» («Детективы и истории с приведениями», перевод названия наш. – *A.H.*) рассматривает вопрос о природе детективной фантастики, выделяя сходные черты с историей о призраках. Джулия Бриггс полагала, что возникновение готической литературы было своеобразным протестом материализму своего времени [Briggs 1977: 24]. Появление же детективной истории было ответом

логики и разума повсеместному увлечению мистицизмом, попыткой внести упорядоченность в готический хаос. Детективная история унаследовала многие черты готической прозы, переосмыслив их в более рациональном ключе. Зброшенные готические замки трансформировались в обычные сельские и городские постройки, своё место в детективных историях нашли и невинно заключённые пленники, различные злодеи и преступники, вопросы наследства и много другое. Ключевая разница в том, что всё рассматривалось со строго рациональных позиций. Атмосфера загадочности и таинственности могла сохраниться, но в развязке разум и логика должны были одержать верх над суевериями [Cook 2014: 1–3].

Новаторским становится принцип организации хронотопа, который называют «смещенным повествованием», что выражается в смешивании нескольких хронотопов [Tanner 1963]. Читатель движется вперед по общему вектору событий, но в какой-то момент отбрасывается в прошлое. К подобному приему прибегали и другие писатели той эпохи (Г. Уэллс «Дверь в стене», Р. Киплинг «Рикша-призрак»).

С наступлением эпохи романтизма готический роман трансформировался в более лаконичную «ghost story» – в русском переводе «готическая новелла», которая приобретает жанровую завершенность лишь в викторианскую эпоху, хотя Е. М. Мелетинский в своем исследовании об истории поэтики новеллы отмечает, что уже в эпоху Просвещения английская новелла как жанр играет хоть и подчиненную, но весьма существенную роль [Мелетинский 1990: 253]. Нарушая привычные рамки бытового романа жизнеописания, вставная новелла расширяет сферу текста.

Появление во второй половине XVIII века предромантических тенденций, а в конце столетия – собственно романтического метода, вызвало к жизни пересмотр многих традиционных эстетических канонов. Процесс же видоизменения новеллы связан с ее романизацией и соотносится с формированием романа нового типа [Там же].

В конце XVIII – начале XIX века писатели не относились серьезно к жанру малой прозы, считая его побочным продуктом своей деятельности [Orel 1988: 3], ведь написание романов и пьес приносило гораздо большую прибыль.

Некоторые литературоведы связывают возникновение и формирование малого эпического жанра с открытиями середины XIX века. Исследователь М. Л. Прэтт относит появление современного английского short story к 1835–1855 [Pratt 1981]. Хотя существуют и более ранние, достойные внимания образчики, например, «Комната с гобеленами» Вальтера Скотта (1828) является одним из первых и ярчайших образцов страшного рассказа того периода. На это в своем исследовании указывает и У. Аллен [Allen 1981: 9], к его точке зрения присоединяется и отечественный литературовед И. Левидова [Левидова 1984].

Отдельного внимания заслуживает и терминологическая неупорядоченность в номинации такого жанра малой прозы, как рассказ и новелла. Поначалу данные жанровые номинации синонимически маркировали повествование различных типов и структур. Общей чертой был лишь небольшой, в сравнении с романом, объем.

В викторианскую эпоху существовал значительный разброс номинаций: «tale», «sketch», «story», «short story», «novelette», «essay» и др. [Еремкина 2010: 293]. В 1884 г. Теоретик американской новеллы Б. Мэтьюс опубликовал в литературной газете «London Saturday Review» статью «Философия рассказа» («The Philosophy of the short story»). Ученый выдвинул 7 признаков, определяющих story как литературный жанр: 1) оригинальность сюжета, 2) должен быть изображен один характер, одно событие и одно чувство (или ряд чувств), вызываемых этим событием, 3) краткость в изложении событий и стиле, 4) быстрое развертывание сюжета, 5) главное событие яркое, интересное 6) Сюжет разворачивается в логической последовательности, 7) фантастический сюжет предпочтителен [Matthews 1901: 75 –79]. Тем не менее теория явно оказалась незрелой. Авторы той эпохи использовали различные

термины для жанровой детерминации своих произведений: «Sketches of Boz» (Чарльз Диккенс), «Wessex Tales» (Томас Гарди), «Ghost Stories of an Antiquary» (М. Р. Джеймс).

Британский литературовед Е.К. Беннет полагает, что нет необходимости строго разграничивать дефиниции разновидностей малых жанров [Bennet 1961: 244]. Российский теоретик литературы А. А. Бурцев предлагает воспринимать «short story» как термин, «равнозначный малому эпическому жанру в целом», «short story как малый жанр вообще действительно является древней формой», а термин short story в значении «новелла» «получает довольно позднее развитие в английской литературе [Бурцев 1991: 135]. В своей докторской диссертации, посвященной истокам английской новеллы, О. В. Лебедева отмечает, что создание дефиниций жанров малой прозы отечественными и зарубежными литературоведами не завершено и до сих пор вызывает много споров. В существующих на данный момент исследованиях, лингвистических и литературоведческих словарях нет сколько-нибудь стабильного и общепринятого определения этого жанра [Лебедева 2017: 25].

В XIX веке в литературе о призраках появляется новое ответвление – святочный или рождественский рассказ. В пример можно привести соответствующие образцы творчества Диккенса, Уилки Коллинза, Элизабет Гаскелл, М. Р. Джеймса и многих других авторов. Американский историк и писатель Лес Стендифорт в подзаголовке к биографии Диккенса, назвал его «человеком, придумавшим Рождество». [Standifort 2008]. В книге Гилберта Честертонна о Диккенсе (1906 года) в главе «Диккенс и Рождество» он называет его рождественские произведения «Великим походом Диккенса в защиту Рождества» [Честертон 1982: 106].

В рождественских историях Диккенса бедные, обездоленные, несправедливо обиженные герои описаны настолько пронзительно, что способны пробудить жалость в самом закоренелом скептике и сподвигнуть его на совершение добродетельных поступков. Неизменно присутствует ненавязчивый и добродушный дидактизм, а также обязательный счастливый финал – зло не

наказывается, а скорее «исправляется» (например, Скрудж). Важнейшую роль играет сам рождественский хронотоп, являющийся жанрообразующей чертой.

Действие разворачивается за день-два до наступления Рождества, когда вокруг всё пропитано атмосферой приближающегося праздника и ожиданием обязательного рождественского чуда, что является отличной предпосылкой для введения особого онейрического пространства сна или видения, потусторонних существ и некой доли «магического реализма».

Соблюден и устоявшийся новеллистический канон, включающий в себя описательное начало, неожиданные сюжетные повороты и финальный пуант. К примеру, в упомянутом выше произведении «Рождественская песнь в прозе» повествование начинается с описания характера главного героя, его повседневной жизни. К неожиданным сюжетным поворотам можно отнести появление призрака, а финальный пуант – глубинная трансформация образа героя.

Свойственный новелле психологизм проявляется именно в «перерождении» Скруджа через испытания. Герой раскаивается, видя чужое счастье и, как оппозицию, – свою одинокую смерть. Собственную «философию рождества» Диккенс изложил в эссе «What Christmas is When We Grow Older» [Dickens 1851]. Суть ее сводится к тому, что когда человек становится достаточно взрослым для осознания, что «чудес не бывает», это значит, что пора начинать самому «совершать чудеса», хотя бы под Рождество: накормить голодного, помочь обездоленному, согреть замерзшего и т.д.

Использует Диккенс и новеллистический прием «обманутых ожиданий». Так, например, Редлоу, герой последней из «Рождественских повестей», заключает, казалось бы, крайне удачную сделку с дьяволом и получает замечательный дар – забывать все неприятные события. Тем не менее жизнь ученого лишь ухудшается от такого подарка. Утратив воспоминания о сотворенном с ним зле, Редлоу начинает творить зло вокруг себя и в итоге умоляет призрака забрать свой подарок.

Последняя часть истории «Дар возвращен» будто бы предвещает благополучный исход, но сделка с потусторонними силами не может остаться безнаказанной, и герою суждено превратиться из блестящего химика в беспомощное, нуждающееся в защите и опеке существо. Отметим, что мотив «вытесненного зла» уже встречался в британской литературе: это «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886) Стивенсона и «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда (1890–1891). Хайд, как вместилище зла, предстаёт в виде крайне непохожего на Джекила человека, в Дориане Грее происходят метаморфозы с портретом, на котором отображаются все темные свойства души Дориана. У Диккенса злое начало в конечном итоге предстает в облике ребёнка, что является новаторским приемом. «Круглое, гладкое личико ребенка лет шести-семи, но искаженное, изуродованное следами пережитого. Блестящие глаза, но взгляд совсем не ребяческий». «Младенец-дикарь, маленькое чудовище, ребенок, никогда не знавший детства» [Диккенс Одержимый или сделка с призраком].

В качестве одного из принципов жанровой поэтики можно назвать синтез реалистичных и сказочных мотивов. Такое соединение подчас может создавать юмористический контекст: призрак «так неистово загремел цепями <...>, что полисмен имел бы полное основание привлечь его к ответственности за нарушение общественной тишины и порядка» [Диккенс Рождественская песнь в прозе]. Иногда автор старается убедить нас в реальности происходившего, тем не менее выступая в роли «ненадежного рассказчика»: «Иные впоследствии говорили, что всё здесь рассказанное только почудилось Ученному; другие – что однажды в зимние сумерки он прочитал это в пламени камина; третьи – что Призрак был лишь олицетворением его мрачных мыслей, <...>. Я не скажу ничего», «Время иногда настолько перепутывает все события, и я не знаю, насколько ему можно верить». [Диккенс Битва жизни]

Мистические мотивы также являются важным жанровым компонентом, демонстрирующим родство с готической традицией. Особенность рождественской прозы Диккенса состоит в том, что, поскольку финал истории обя-

зательно должен быть счастливым, призраки и духи, несущие лишь тьму и ужас в классической готике, в рождественских новеллах выводят героя на путь к свету и добру. Свойственное новелле «Одержимый» и присущее готике нагнетание атмосферы уныния и страха, а также фаустианский мотив сделки с дьяволом, отраженный в готическом романе Ч. Метьюрина «Мельмот-Скиталец», насыщено, как отмечено выше, вставными новеллами. Устоявшиеся приемы в прозе Диккенса призваны продемонстрировать трансформацию героя, они выступают в виде испытаний, после которых нельзя остаться прежним и невозможно не встать на путь христианской добродетели.

В «Битве жизни» Диккенс нагнетает напряжение не хуже классиков готического романа, таких, как, например, А. Радклиф, а само повествование тяготеет к поэтологическому приему вставной новеллы из готического романа. Главной движущей силой повествования становится тайна исчезновения одной из сестёр. Лишь в самом конце, когда читатель уже почти поверил в смерть Мэрьон, открывается правда о том, что она жива, всегда была рядом, а отсутствие ее было продиктовано христианским смирением и желанием отказаться от своего счастья в пользу сестры.

Любопытна мотивировка названия, которое, казалось бы, напрямую не вяжется с фабулой. Новелла открывается пространным отступлением, повествующим о том, что на месте домика сестёр много лет назад происходила кровопролитная битва, унесшая множество жизней. Описание битвы дано крайне натуралистично, что ярко контрастирует с уютным мирным домиком. Такой разрыв между фабулой рассказа и заявленной в названии темой предоставляет читателям широчайший диапазон для различных умозаключений и эмоций. Мы снова сталкиваемся с Диккенсовской «рождественской философией», состоящей в том, что сколь ни была бы кровавой битва, сколько бы сердец во время нее ни разбилось, через христианскую добродетель обязательно придет счастье. Как итог мы видим воссоединение сестёр и их свадьбы.

Впервые в литературе авторы начинают обращаться к фигуре «мастера» и «ученого». Образы «доктора» и других представителей научного сообщества всё чаще начинают фигурировать на страницах литературы тайн и ужасов. В какой-то мере это усугубляет пугающий эффект inferнальных явлений. Читателю демонстрируют, что иррациональное может не только прийти в жизнь последнего грешника, или фигурировать в рассказах малообразованных слоев населения, но и вторгнуться в жизнь образованных и далеких от мистицизма людей. В творчестве писателей того времени начинает появляться мотив «маленького человека», беззащитного перед фатумом. Отметим, что этот мотив прослеживается в творчестве авторов разных стран, работавших в жанрах близких по духу готической новелле. В Дании это Андерсон, в России – Гоголь, Диккенс – в Англии, Эдгар По – в Америке. Нельзя сказать, что новеллы выражают «ноту сострадания» «маленькому человеку».

Часто монстр приходит к тому, кто сам в той или иной степени является хоть и не последним грешником, но и не совсем добродетельным. Романтики были склонны искать причины злоключений в личности самого героя. Мотив «семейного проклятия» и «расплаты за грехи предков» не исчез полностью, но наряду с ним авторы начали анализировать преступные импульсы самого персонажа, его сомнения в авторитете религии, вероотступничество, злоупотребление одурманивающими веществами, а также душевную болезнь и безумие.

Последние из упомянутых мотивов детально проработаны в творчестве Томаса де Квинси («Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» 1821), Джеймса Хогга («Частные мемуары и признания оправданного грешника» 1824) и Уилки Коллинза («Лунный камень» 1866), Роберта Льюиса Стивенсона («История Доктора Джекила и мистера Хайда» 1885–1886). Безумие больше не объясняется происками дьявола, а трактуется как дисгармония с окружающей действительностью, неспособность принять жестокость мира, душевное уродство и приземленность людей. Таким образом, сверхъестественные явления призваны не устрашать читателей, а становятся аллегорически-

ми образами или метафорой зла или греха. В пример можно привести поэму Кольриджа «Кристабель» (1816), где иррациональные мотивы помогают автору передать внутренний разлад главной героини.

Герой-ученый, своеобразное альтер-эго автора, отдавшего всю жизнь научной работе и преподаванию в университете, появляется в произведениях М. Р. Джеймса.

Выводы

Обобщая черты готики, разработанные в новеллистике и ставшие определяющими для этого жанра, можно сделать ряд выводов. В первую очередь необходимо отметить доминантную роль хронотопа как жанрообразующего компонента, который, к тому же становится важнейшим инструментом создания необходимой атмосферы тайны, временной и пространственной отдаленности, изолированности. Время в готическом топосе, наследуя еще сказочную традицию (например, «круги Фейри» из британского фольклора), зачастую развивается со своей уникальной скоростью или вовсе замирает. В целом хронотоп функционирует по своим собственным законам, отличным от реального мира. Отсюда вытекает и традиционный синтез реальных и ирреальных мотивов в готической новеллистике.

Появляются новые типы героев, такие, например, как «герой-ученый». Он часто является скептиком, что усиливает модус достоверности, а также демонстрирует торжество сил хаоса над логикой и разумом. Подобные персонажи встречаются практически во всех новеллах М. Р. Джеймса.

Смещение повествовательной парадигмы с «внешней» на «внутреннюю», отказ от большого количества описываемых событий в пользу более глубокой рефлексии приводит к появлению еще одного нового типажа – героя с психическими расстройствами. Истории, рассказанные от его лица, хоть и наполнены убедительными деталями, однако ставятся под сомнение, вводя игру с читателем в «правду-неправду». Персонажей такой разновидности нет в новеллах Джеймса, но любопытно, что сам мотив все же сохраняется.

Встречи с inferнальным иногда приводят к расстройству психики у героев и являются своеобразным наказанием за алчное стремление к запретному знанию.

Вышеупомянутое тяготение готической новеллистики к психологизму повествования проявляется в постоянном поиске авторами новых приемов описания страшного, окружающей атмосферы, чувств героя в момент соприкосновения с inferнальным. Тем не менее в готической новелле, в отличие от прозы эпохи романтизма, нет развития главного персонажа. В концовках новелл Джеймса иногда отмечается, что главный герой пересматривает свои рационалистические взгляды и «расширяет» границы своего сознания. Он словно повторяет путь литературы того времени: от рационализма к готике.

Параллельно с готической новеллой с небольшим отставанием начинает развиваться детективная проза. Жанры активно подпитывают друг друга. В новеллистике Джеймса можно встретить детективные мотивы или судебный дискурс («Сокровища аббата Фомы», «Два доктора», «Мартиново подворье», «История об исчезновении и возникновении» и др.).

Наряду с фольклорными мотивами готическая новелла зачастую локализует основные события в «мистическом времени»: канун Рождества, весеннее равноденствие, лунные ночи и т. д.

Готическая новелла активно восприняла прием «открытого» конца, который становится в высшей степени органичным для этого жанра. У авторов появляется возможность избегать однозначной трактовки событий, сохраняя флер таинственности. Новелла остается лаконичной, а повествование – не перегруженным излишней детализацией.

ГЛАВА 2. ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НОВЕЛЛИСТИКИ М.Р. ДЖЕЙМСА

2.1. Творческое формирование Джеймса-новеллиста

Джеймс родился в 1862 году в семье священника Герьерта Джеймса и его жены Мэри Эмили, дочери военного моряка в деревне Гуднистон, графство Кент. Позже семья переехала в городок Грейт-Ливермир в графстве Саффолк, центром которого было старинное разрушенное бенедиктинское аббатство, впечатления от которого сохранились в сознании будущего писателя.

После обучения в частной школе Темпл-Гроув Джеймс поступил в Итонский колледж в качестве королевского стипендиата, а позже стал студентом Кингз-колледжа Кембриджского университета, с которым будет связана вся его дальнейшая жизнь. После окончания колледжа Джеймс был назначен помощником директора Фиц-Уильямского музея в Кембридже. В 1887 году защитил диссертацию на тему «Апокалипсис святого Петра», после чего стал членом совета Кингз-колледжа, а в 1889 был назначен его деканом. Первое время областью научных интересов Джеймса, была археология. Он даже побывал в археологической экспедиции на Кипре. Позже его интерес сместился к палеографии, и он всерьез занялся изучением и описанием старинных рукописей. Из-под его пера вышли ценнейшие каталоги, охватывающие собрания из Фиц-Уильямского музея, Итонского колледжа и Кингз-колледжа. Параллельно он преподавал, издавал научные труды по палеографии, имел редакторские и переводческие опыты, а также занимал административную должность: в 1905 году был назначен ректором Кингз-колледжа, а с 1918 и до конца жизни занимал пост ректора Итона. Кроме прочего, с 1913–1915 исполнял обязанности проректора университета.

Эти факты биографии Джеймса определили особенности созданных им новелл.

В начале 1890-х Джеймс стал сочинять мистические истории. Они получили название антикварных. А.А. Липинская, формулируя определение «антикварной» готики, указывает, что истории данного типа зачастую насыщены смесью реальных и вымышленных фактов, а также описаниями разнообразных древних предметов, которые становятся катализаторами ирреальных событий и/или порталами, через которые иномирные сущности способны проникнуть в окружающую героя реальность [Липинская 2023: 170].

Джеймс и Артур Грей [Gray 1919] стали классиками этого жанра. Однако первоначально они адресовали его узкому дружескому окружению, эти истории при свете свечей зачитывались близкому кругу коллег и студентов. Публиковать же их начинающие авторы стали в местных альманахах, под видом таинственных анонимов. Во всяком случае первоначально их произведения подписывались лишь инициалами.

А.А. Липинская связывает специфику антикварной готики прежде всего с особенным, «сдержанным и аккуратным» изображением прошлого, описание которого вместе с тем отличается разнообразием по сравнению с готикой классической. Оно вводится в текст своеобразно – с неременной апелляцией к характерной для того периода вере в сверхъестественное. Акцентируется временная удаленность найденного артефакта, или содержимого гробниц, или обветшалого фолианта. Прошлое как таковое не становится главным предметом изображения. По справедливому наблюдению исследовательницы, прошлое в готических новеллах весьма условно, это немаркированный временной период, нечто, что «было ДО». Все попытки тем или иным образом взаимодействовать с ним обречены на плачевный исход [Липинская 2023: 177].

Первые новеллы Джеймса «Альбом каноника Альберика» и «Похищенные сердца» появились на страницах журнала «National Review» в 1895 г. и стали известны более широкой аудитории. Полноценное знакомство с М. Р. Джеймсом как писателем произошло в 1904, когда в свет вышел его первый авторский сборник «Ghost stories of an Antiquary», за ним последовали «More

Ghost stories of an Antiquary» (1911), «A Thin Ghost and Others» (1919), «A Warning to the Curious» (1925). Своеобразным творческим итогом стал выпущенный сборник «Collected Ghost Stories» (1931), объединивший под одной обложкой ранее опубликованные истории.

При этом важно отметить, что творчество определенно выдающегося писателя мало изучено как российскими, так и зарубежными литературоведами. Для определенного круга людей М. Р. Джеймс существует прежде всего как ученый-медиевист. В 2001 году в Кембридже прошел симпозиум, посвященный исключительно его научным трудам, позже, в 2005, в свет вышла книга «The Legacy of M. R. James» («Наследие М. Р. Джеймса» – перевод названия наш. – *А.Н*), в которой отражено главным образом научное наследие Джеймса. В то же время существует и другая категория людей, которым он известен лишь как автор леденящих душу историй о карающих призраках. Невозможно отрицать тот факт, что в новеллах Джеймса нашло отражение его увлечение антикварной тематикой. Далеко не многие возьмутся за чтение такой книги, как «Наследие М. Р. Джеймса», зато каждый читатель его страшных историй сможет хоть немного познакомиться со средневековыми артефактами, апокрифическими текстами и подобной антикварной тематикой [Joshi 2007: 8].

В Британии рассказы Джеймса регулярно становились литературной основой театральных, радио и телевизионных адаптаций. По мотивам рассказа «Подброшенные руны» (1911) снят фильм американским режиссером французского происхождения Жаком Турнером «Ночь демона» (1957). С 1979 года существует британский журнал «Ghosts and Scholars», в котором публикуются, анализируются и комментируются тексты Джеймса.

Из самых современных обращений к творчеству Джеймса следует отметить ранее упомянутый регулярно выходящий подкаст «A podcast to the curious», посвященный анализу новелл Джеймса и других, схожих по духу, образцов малой прозы. В подкасте часто принимают участия и приглашенные

гости – художники, писатели, литературоведы, вдохновляющиеся творчеством Джеймса [<https://www.mrjamespodcast.com/>].

Создателями подкаста выпущена электронная книга «Stories that Inspired M. R. James» («Истории, вдохновившие М. Р. Джеймса» – перевод названия наш. – *А.Н.*), в которую вошли рассказы Д. Дефо, Эркмана-Шатриана, Ле Фаню, Булвер-Литтона, Диккенса, Джейкобса и других, сопровождающиеся комментариями самого Джеймса об этих произведениях, взятыми из предисловия к «Ghosts and Marvels» и эссе «Some Remarks on Ghost Stories».

2.2. Англоязычная пресса о сборниках новелл Джеймса и его литературной технике

Сборники Джеймса получили немного откликов в британской прессе того времени. Их нельзя назвать негативными, но и похвалой они не отличались. Приведем пример анонимного отзыва о первом сборнике новелл («The Ghost-Stories of an Antiquary»), опубликованного в *Spectator*, как нельзя лучше иллюстрирующего общий настрой критиков: «There can be no question about the literary merit of these eight stories, and of the ingenuity which Dr. James has shown in there construction. But we must own to an indifference as to constructed ghost stories» [«Ghost Stories», *Spectator* №4017 (24/07/1905): 925 цит. по Joshi 2007: 8]. «Не стоит сомневаться в литературной значимости этих восьми историй и изобретательности, проявленной Доктором Джеймсом в создании их композиционной структуры. В то же время нельзя не отметить его безразличие к историям о призраках» (перевод наш, – *А.Н.*). Несмотря на огромное количество историй о призраках, опубликованных в поздний Викторианский период, критики относились к ним с предубеждением. Позже, в 1931 году, после выхода *The Collected Ghost Stories* Питер Флеминг, признанный мастер своего дела, проанализировал метод Джеймса и назвал его «acknowledged master of his craft» [Fleming 1931: 633] – (перевод наш. – *А.Н.*). В своем отзыве он отмечает, что первый секрет Джеймса – это такт и интуиция, которые

позволяют автору создавать идеальный баланс страха и умело играть с нашим воображением.

Примерно в это же время работы Джеймса начали привлекать внимание более широкой публики. Говард Лавкрафт, являвшийся, как и Джеймс, практиком и теоретиком в области написания историй о призраках, уделил внимание новеллам Джеймса в своем эссе «Supernatural Horror in Literature» (1927). Он отмечает, что «Доктор Джеймс, при всей своей наружной легковесности, способен вызывать страх и отвращение в их самых шокирующих формах, что, без сомнения, ставит его в один ряд с немногими действительно талантливыми мастерами, работающими в черном жанре» [Лавкрафт 2021: 292], но позже меняет свою точку зрения и в письме к одному из своих коллег по перу Джозефу Вернону Ши он пишет: «...but I'll concede he isn't really in the Machen, Blackwood, and Dunsany class. He is earthiest member of the 'big four'» (...я должен признать, что он (М. Р. Джеймс), на самом деле далек от уровня Макена, Блеквуда и Дансенни. Он самое слабое звено «большой четверки») [H. P. Lovecraft 1976: 15].

Статья английской писательницы-модернистки Мэри Баттс, опубликованная в «London Mercury» в феврале 1934 года, была единственной действительно хвалебной работой, вышедшей при жизни Джеймса. Она отмечала его элегантный стиль и внимание к деталям, характерные черты главных персонажей, рассказывала о своем первом знакомстве с новеллами Джеймса в библиотеке родительского дома, а также одной из первых выдвинула предположение о том, что в новеллах Джеймса нашли отражение его собственные христианские взгляды.

После смерти Джеймса в июне 1936 г. появились некрологи от имени его друзей и коллег. Все они достаточно сдержанно отзывались о его историях с приведениями и удивлялись их популярности, так как для них главными были его научные труды.

В своём эссе «The Marvels of M.R.James, Antiquary» (1969) американский литературный критик Остин Воррен пришел к не очень лестному за-

ключению, что истории Джеймса «have their rightful place in the final chapter of recent books on the tradition of Gothic Romance» [Austin Warren: 107 цит. по Joshi 2007:11] (по праву занимают последние страницы книг о традиционной готике – перевод наш. – А.Н.). В более поздних исследованиях, например в работе Джулии Бриггс (*Night Visitors: the Rise and Fall of the English Ghost Story*, 1977) и Джека Салливана (*Elegant Nightmare: The English Ghost Story from Le Fanu to Blackwood*, 1978) выражается более благосклонная позиция. Статья Л. Лойда «The Ghost Stories of Montague Rhodes James», опубликованная в 1947, также может быть отнесена к разряду положительных, хотя в ней содержится больше личного восторга автора, нежели настоящей критики. Тем не менее не вызывает сомнения тот факт, что истории Джеймса, хотя и не были высоко оценены критиками того времени, имели свою устойчивую читательскую аудиторию, даже в период затишья интереса к готической литературе, уступившей лидирующие позиции жанру фэнтези и научной фантастике.

Популярность таких романистов, как Стивен Кинг и Питер Страуб, в 1970–1980 г. привела к возобновлению интереса к более ранним авторам, таким как Г. Лавкрафт, А. Макен, Э. Блэквуд и М. Р. Джеймс. Начинает издаваться журнал «Ghosts and Scholars», в котором публикуются истории в традиции М. Р. Джеймса, а также статьи, посвященные его творчеству и научной деятельности. Там впервые была издана масштабная работа Саймона Маккулоха «The Toad in the Study», состоящая из четырех частей. Данный журнал являлся настоящим прорывом в изучении творчества М. Р. Джеймса. Истории Джеймса вызвали комментарии и многих других изданий, от американских научных журналов (*Victorian Newsletter*, *Studies in Short Fiction*, *Modern Fiction Studies*, *Extrapolation*), специализированных британских (*County Life*, *Folklore*, *Hertfordshire's Past*, *Durham University Journal*), а также журналов, рассчитанных на более широкую, не имеющую научного интереса публику, а точнее, на фанатов сверхъестественного мира (*Haunted*, *Fantasy Commentator*, *Studies in Weird Fiction*) [Joshi 2007: 11–12].

В вышеупомянутой работе Саймона МакКалоха приводятся мнения различных деятелей литературы о творчестве Джеймса, в частности, он упоминает, что Говард Филипс Лавкрафт посвятил Джеймсу около четырех страниц в своем эссе «Ужас и сверхъестественное в литературе», но энтузиазм Лавкрафта не был взаимным, к его творчеству Джеймс не проявил особого интереса. С. Т. Джоши, видный литературный критик, новеллист и ведущая фигура в изучении творческого наследия Г.Ф. Лавкрафта и других авторов, выступавших в жанре ужасов и фантастики, заявлял, что новеллы Джеймса (в сравнении с творчеством Лавкрафта) слабые и иллюзорные. По мнению критика, Джеймс поместил свой талант в очень ограниченную область. Даррелл Швейцер, американский писатель, литературный критик и составитель антологий в жанрах литературы ужасов и тёмного фэнтези, также находил творчество Джеймса менее привлекательным, в сравнении с Лавкрафтом, который, по его мнению, без дрожи сталкивается лицом к лицу с главной философской проблемой и страхом двадцатого века: научным открытием безбожного, бесполезного космоса, в котором существование человечества является чистой случайностью, в котором нет абсолютных моральных стандартов и никаких внешних источников справедливости или поддержки.

Все же Швейцер, анализируя технику Джеймса и Лавкрафта, подмечает, что с точки зрения эстетики, они недалеки друг от друга. По его мнению, Лавкрафт более исключительный писатель, нежели Джеймс, хотя это расхождение скорее в степени, нежели в роде. Также он отмечает разницу в отношении писателей к своему творчеству – для Лавкрафта это было делом жизни, все его эссе, новеллы и научные труды относятся к литературе ужаса, а для Джеймса это было лишь сезонное хобби, а основной спектр его интересов относился к другой области [MacCulloch 2007: 76–79].

Мы же полагаем, что произведения Джеймса являются одной из основных составляющих его жизни. Это тематически устойчивые образцы малой прозы, сохраняющие свою актуальность и вызывающие интерес, в том числе и научный, у многих поколений читателей.

Что касается Лавкрафта, он, на наш взгляд, воспринял и более детально разработал созданные Джеймсом литературные приемы. Оба, Джеймс и Лавкрафт, были выдающимися учеными, хотя Лавкрафт был любителем, а для Джеймса наука была профессией. Писателей отличала непреодолимая жажда знаний и любовь к эрудиции. Мыслится, что Джеймс, так же как и Лавкрафт, считал, что история и культурное наследие требуют заботливого отношения, так как являются основой цивилизации, формирующей у человека чувство самоидентификации. Для обоих писательство было лишь одним из способов самовыражения. В своих произведениях они часто обращались к одной волнующей их теме запретного знания. Джеймс так же, как и Лавкрафт, посвятил свою жизнь науке и исследованиям, но в своих произведениях они показывают деструктивную сторону этого процесса. Главный герой произведений Джеймса и Лавкрафта обычно интеллектуальный человек, часто ученый, с крайне рационалистическими и упорядоченными взглядами на жизнь, гуманистическими ценностями и полным отрицанием сверхъестественного. Ему противопоставлен варвар-антагонист, который представляет собой хаос, иррациональность, бесчеловечность и жестокость. Важно отметить, что герой-антагонист чаще одерживает победу, а протагонист – жестоко наказан. Отсюда возникает вопрос о сути запретного знания: кто же все-таки главенствует в мире, люди-рационалисты, пытающиеся поместить все в научные рамки, или существа, представляющие собой вселенский хаос. Ответа не дает ни один из авторов.

Завораживающая сила новелл Джеймса состоит еще и в беспрестанном противоборстве сверхъестественного и признанных христианских догм. Возможно, для Джеймса, человека, воспитанного в христианских традициях, было непросто осознавать, что не все в мире можно объяснить божественным промыслом и порой силы хаоса являются более правдоподобным отражением действительности. Также тема запретного знания наводит на мысль, что пылкий ум не всегда удобен и угоден, а иногда приводит к крайне плачевным последствиям.

Литературный критик У. Аткинсон утверждает, что Джеймса следует считать чуть ли не модернистом [Atkinson 1996: 170–180]. В своей статье «As times goes on I see a shadow coming: M. R. James's grammar of terror» С. Дж. Мариконда разбирает употребляемые Джеймсом грамматические конструкции, в сравнении с восхищавшим Джеймса предшественником Дж. Ш. Ле Фаню. Ле Фаню использует конструкции прошедшего времени, в частности, со вспомогательным глаголом *had*. У Джеймса преобладают формы с глаголами «*has, have, be, been*». Сравним отрывки с описанием появления inferнального в новелле Ле Фаню «Ультор Де Лейси» и «Ты свистни...» у Джеймса [Mariconda 2007: 205–215]:

«**It was so thrown** (здесь и ниже выделено нами. – *A.H.*) obliquely that the hands **reached** to the windowsill, and the feet **stretched** and **stretched**, longer and longer as she **looked**, toward the ground, and **disappeared** in the general darkness, and the rest, with a sudden flicker, shot downwards, as shadows will on the sudden movement of a light, and **was lost** in one gigantic leap down the castle wall» («Uoltor de Lacy»);

«**It would stop, raise** arms, **bow** itself towards the sand, then **run stopping** across the beach to the water-edge and back again; and then, **rising upright**, once more **continue** its course forward at a speed that was startling and terrifying». («Oh, whistle and I'll come to you my lad»).

В сравнении с Ле Фаню отмечается большая динамичность, инновационность принципов использования времен, аспектов и модальности для создания атмосферы ужасного в динамичности и процессуальности ее появления и функционирования. Смещение грамматических категорий настоящего и будущего, по мнению С. Мариконда, отражает мотив вторжения прошлого в настоящее, смешение темпоральных осей. Он также отмечает, что подобная техника оказала влияние на продолжателей жанра историй о привидениях, ее унаследовал, например, современный английский писатель произведений в жанре ужасов, редактор и критик Рэмси Кемпбелл и американский писатель того же жанра Томас Лиготти [Mariconda 2007: 205–215].

2.3. Персонажная система новеллистики Джеймса и inferнальные образы в ее структуре

Мастерство Джеймса как новеллиста состоит в умении убедить читателя в том, что призрак в любой момент может оказаться рядом. Все действующие персонажи – образованные люди: ученые, преподаватели, археологи, доктора, которым не свойственна склонность к суевериям. Тем не менее они оказываются в эпицентре сверхъестественных событий, и лишь немногим хватает смекалки и везения справиться с потусторонним ужасом. Благодаря таким персонажам, мы верим, что листок с начертанной на нем руной может истощить нервную систему человека настолько, что доведет до самоубийства, комната в гостинице может появляться и исчезать, из книги может вылезти монстр, свисток вызывает привидение и многое другое. Под пером Джеймса предметы, призванные «защитить», оказываются зловещими.

Дети, опасаясь призраков, прячутся с головой под одеяло, а у Джеймса постельное белье может являться причиной смерти. После прочтения новеллы «Ты свистни...», читатель будет чувствовать себя крайне некомфортно, если в комнате есть еще одна пустая кровать. В новелле «Дневник мистера Поинтера» узор на шторах наделяется inferнально – негативным смыслом.

Временная отдаленность также добавляет к происходящему долю правдоподобности. В предисловии к изданию «Ghosts and Marvels» Джеймс сам отмечал «что до истории о привидениях тут желателен легкий флер временной отдаленности. «Тридцать лет назад...» или «Незадолго до войны...» – вот как нельзя более удачный зачин» [Джеймс 2011: 6]. Иногда в рамках одной новеллы Джеймс соединяет два периода, как, например, «Резиденция в Уитминстере» 1730 и 1823–1824 год. Лишь в конце новеллы читателю становится известно, что описанные события произошли в далеком прошлом, а героям, находящиеся в условной точке настоящего, предстоит столкнуться с их последствиями. Передается все это опосредованно, через письма и дневниковые записи. Это также традиционная «джеймсовская» черта.

Одна из особенностей прозы Джеймса – никогда не излагать события линейно. Структура повествования всегда сильно усложнена. Самый простой вариант – найденная рукопись или артефакт, который переносит читателя в события прошлого, усложненные структуры свойственны более поздним новеллам. Например, композицию новеллы «Резиденция в Уитминстере» трудно отразить схематично – нелинейное повествование то убегает вперед, то возвращает к определенному моменту в настоящем, но inferнальное не затрагивает эти переходы, оно всегда где-то рядом с читателем. Новелла «Случай в кафедральном соборе» имеет «телескопическую структуру».

Чтобы отразить реальный колорит времени, писатель должен быть хорошо осведомлен об историческом контексте эпохи, языковых особенностях того времени. Джеймс, прибегая к интердискурсивности исторической направленности, с легкостью достигает нужного эффекта благодаря своим академическим познаниям.

Использование латинского языка также является отличительной особенностью его историй. С помощью латыни передаются заклинания, подсказки и другие магические надписи. Разумеется, для ученого такого уровня, как М. Р. Джеймс, а также для круга лиц, которым он в первую очередь читал свои истории (студенты Итона), понимание латинских текстов было делом обыденным. Функционально латинизмы вносят свой вклад в создание атмосферы таинственности и древности. С поэтологической точки зрения, они создают эффект остраненности, дистанцированности и объективности повествования.

Персонажная система новелл Джеймса отличается достаточной простотой. В исследуемых образцах малой прозы мы не проследим глубоких личностных и психологических трансформаций героя. Читатель сразу знает, что перед ним врач, профессор или священник. Обычно это взрослые люди с устойчивой психикой, увлеченные своей профессией, малообщительные, ценящие книги и уединение. Практически каждый из этих персонажей, либо частично является отражением личности самого автора, либо описан в

настолько общих чертах, что читатель легко себя с ним идентифицирует. Некоторые из героев, как и Джеймс, совершают путешествия во Францию («Альбом каноника Альберика») или Скандинавию («Номер 13», «Граф Магнус»).

Часто в соответствии с основами детективного жанра, к которому тяготеют многие новеллы, в произведении имеется некий друг, помощник или советчик, чьи добрые советы часто игнорируются. Свет на произошедшие события часто проливают второстепенные персонажи – сторонние свидетели или невольные наблюдатели: слуги, трактирщики, садовники, смотрители. В то же время эти персонажи усиливают эффект правдоподобия, доказывая, что произошедшие события не являются плодом воображения героя.

Инфернальное в страшных рассказах Джеймса никогда не появляется из ниоткуда. Потустороннее существо должны каким-то образом побеспокоить или позвать. Например, в новелле «Граф Магнус» Рексолл мечтает о встрече с графом, тем самым вызывая его. Данная особенность вполне соотносится с фольклорной традицией, которая, в свою очередь, созвучна современным психологическим концепциям: если человек постоянно думает о вероятности каких-то негативных событий, направляет на это свою энергию, события, с большой долей вероятности, произойдут. Персонажи новелл, иногда движимые алчностью наживы («Сокровища Аббата Томаса»), иногда жаждой познания, иногда банальным любопытством, нарушают тонкую грань между мирами. Особенно уязвимыми оказываются представители таких профессий, как профессора и ученые, археологи, врачи, путешественники – люди, которые по роду занятости изучают и исследуют. Их тяга к знаниям (иногда запретным) близка Джеймсу-ученому. Размышления о возможной расплате за них есть у Джеймса-писателя. Мотив расплаты за амбиции, за греховное тщеславие, а также за любопытство (сборник новелл «В предостережение любопытным») – является ключевым. Джеймс по-христиански категоричен: в большинстве случаев кара преступившим черту – смерть. Но это лишь один пласт новелл.

В новеллах присутствует классический готический мотив «родового проклятья» («Мистер Хамфриз и его наследство») или типичной мести («Подброшенные руны»). При этом Джеймс иронизирует на тему модной в то время готики («Резиденция в Уитменстере»).

Контакт с призраком всегда краткий. Мы практически никогда не видим этого персонажа целиком. Часто Джеймс ограничивается всего лишь описанием руки. После встречи с inferнальным, жертва, как правило, слишком взволнована и обеспокоена, что не позволяет ей подробно рассказать о произошедшем. Такое описание в большинстве случаев производит на читателя куда большее впечатление, чем избыточность деталей. Воображение каждого конкретного индивидуума дополняет картину именно теми характеристиками, которые будут наиболее пугающими лично для него. «I was conscious of a **most horrible smell of mould**, and of a **cold kind of face** pressed against my own, and moving slowly over it, and of several – I don't know how many – legs or arms or tentacles or something clinging to my body» («Я ощутил отвратительный трупный запах. Холодное лицо чудища медленно терлось о мое. Тварь вцепилась в меня, не знаю, сколькими то ли руками, то ли ногами, то ли щупальцами») («Сокровища аббата Фомы») [Комната с призраками 2022: 175]: «'I don't know', he said, but I can tell you one thing – **he was beastly thin**: and he looked as if **he was wet all over**: and... **I'm not at all sure that he was alive**» («Ничего не слышал, – ответил он, но видел кого-то очень тощего и как будто мокрого, и... по-моему, он был не живой») («Школьная история») [Комната с призраками 2022: 186], «What he chiefly remembers about it is a **horrible, an intensely horrible, face of crumpled linen**» («он помнит главным образом ужасающее, кошмарное лицо, напоминавшее мятую простыню») («Ты свисти...») [Там же:150]. Сюда же уместно отнести и прием умолчания, к которому прибегает Джеймс. «Harrington repeated to Dunning something of what he had heard his brother say in his sleep: but it was not long before **Dunning stopped him**» («Харрингтон решил рассказать Даннингу кое-что из того, что говорил во сне его брат; но Даннинг очень скоро прервал поток его воспоминаний»)

(«Подброшенные руны») [Рассказы о привидениях 2023: 161]. Подобный прием не только активизирует воображение, но и усиливает интерес читателя к изображаемому, интригует его. Умолчания передаются художественно значимыми недоговоренностями, скудностью описаний, а порой неразрешимыми загадками, тайнами.

Пролонгированный контакт значительно снизил бы градус ужасного, и такому детально описанному призраку было бы впору давать советы, как Марли Скруджу в Рождественской истории Диккенса. Призраки Джеймса враждебны и вносят в жизнь и судьбу персонажей деструктивное начало. К моменту встречи с ними, практически в ста процентах случаев, герой, отягощенный вышеперечисленными грехами, уже мотивированно обречен. Джеймс не предлагает читателю «противоядие» или модель поведения при встрече с inferнальным, все его новеллы призывают – не допускайте этих встреч.

И, тем не менее, счастливый исход все же встречается: в новелле из второго авторского сборника 1911 года «Подброшенные руны» персонаж, на которого изначально было направлено inferнальное зло, выживает. Новелла вообще мыслится как ирония над научным сообществом, где некий мистер Карсвелл настолько обижается на секретаря Ассоциации британского научного сообщества, отказавшегося принять его научный доклад для конференции, что решается на убийство. Закрученный сюжет новеллы ставит перед читателем несколько этических вопросов. В процессе развития повествования мы узнаем, что мистеру Карсвеллу уже удалось совершить одно убийство с применением его магических знаний о рунах. Может ли это означать, что его доклад для конференции был не такой уж и ерундой, как счел его Даннинг, ведь магия в итоге сработала. Второй вопрос: справедлив ли самосуд Даннинга? Карсвелл подбрасывает Даннингу бумажку с начертанной на ней руной, которая должна его убить. Обзаведясь помощником, Даннинг смог вернуть Карсвеллу его смертоносный листок, вследствие чего Карсвелл умирает. Это еще одно доказательство того, что магия Карсвелла работает. Таким образом,

вторично подтверждается вывод о несправедливо отклоненном докладе. Действия Даннинга можно рассматривать как самозащиту, но, на первый взгляд, они расходятся с христианской традицией, так высоко чтимой Джеймсом. Даннинг, испытывает муки совести и впоследствии пытается предотвратить содеянное, но механизм уже запущен, в случае с Карсвеллом он срывает гораздо быстрее («каждому по вере»). Возможно, грех Карсвелла именно в том, что магические знания (реально работающие, как мы уже выяснили), должны лишь храниться, но ни в коем случае не передаваться широкому кругу лиц. Тот, кто пытается их передать, должен быть неотвратимо наказан. Поэтому выживает Даннинг – он воспрепятствовал передаче запретного знания. Смерть человека, негативно отзывавшегося об алхимическом труде Карсвелла, как бы ни жестоко это звучало, вероятно, нужна была лишь для того, чтобы показать, что теория Карсвелла работает.

В тот период, когда М. Р. Джеймс работал над новеллой, в Британии был широко известен некий оккультный деятель Алистер Кроули. Известен он был далеко не с положительной стороны – его критиковали за богохульство, либеральное отношение к наркотикам, а также за увлечение сатанизмом. Столь большая «популярность» Кроули дает основание полагать, что Джеймс, скорее всего, был осведомлен о такой яркой личности своего времени. Стоит отметить, что в 2002 году канал BBC поставил Кроули на 73 место в списке «100 великих Британцев», после чего его портрет был помещен в Национальную портретную галерею. К тому же Кроули публиковал свои стихи в *The Ganta*, *Cambridge Magazine*, *Cantab* – издания, которые Джеймс с большой вероятностью читал.

Эти факты дают основание полагать, что Джеймс, создавая новеллу, выбрал Кроули в качестве прототипа своего героя Карсвелла.

«Подброшенные руны», возможно, единственная новелла Джеймса, где источником зла является человек. Обычно inferнальное вторжение происходит благодаря некоему артефакту. Останки человека, периодически выступают источником зла. В этом видится некая трансформация святых мощей, к

которым верующие прикладываются, чтобы обрести здоровье и прочие блага. Люди, занимавшиеся при жизни черной магией, не находят покоя после смерти, а продолжают творить злодеяния. Они, как пауки, будто притаились и ждут свою жертву. Таково inferнальное в новелле «Номер 13», «Граф Магнус», «Ясень» и в некоторых других.

В новелле из первого авторского сборника «Номер 13» (1899) мистер Андерсон обнаруживает, что в его гостинице по ночам появляется номер 13, который отсутствует в дневное время. Новелла являет собой образец удачного исхода для главного героя после встречи с inferнальным. И действительно, наказывать Андерсона не за что. Он не жаждет встречи с inferнальным, не ищет тайного знания для своей выгоды. Отметим лишь, что рядом со злощастным номером Андерсон оказывается по своему собственному, пусть и неосознанному выбору: «...на первом все-таки нашлись две-три комнаты, которые прекрасно подходили ему. Хозяин настаивал на номере 17, но мистер Андерсон заметил, что его окна выходят на глухую стену соседского дома <...> В конце концов сошлись на номере 12». [Комната с призраками 2022: 87] Андерсон сразу отмечает, что комната непривычной продолговатой формы. Впоследствии мы видим, что с наступлением темноты и появлением номера 13, пространство «реальное» (т. е. пространство комнаты Андерсона, которая существует всегда) сужается, вытесняемое пространством inferнальным – № 13. Эти два пространственных пласта накладываются друг на друга лишь в виде тени на противоположной стене. Поначалу inferнальный сосед ведет себя скромно. Он будто только проснулся и осматривается: «Номер 13, как и он, смотрел в окно, облокотившись на подоконник. Казалось, это был высокий мужчина, а может, женщина? По крайней мере, этот кто-то намотал что-то себе на голову». На второй день пребывания Андерсона в гостинице призрак чувствует себя гораздо более вольно: «...он танцует? Об этом свидетельствовала тень, падающая из его комнаты. Его тонкая фигура снова и снова проносила мимо окна, размахивая руками и с удивительным проворством подпрыгивая на сухих ногах. По-видимому, он проделывал это боси-

ком, да и пол отлично настелен». [Комната с призраками 2022: 98] При этом никаких звуков он сначала не издает, но позже производит пугающие звуки, отдаленно напоминающие пение. Новоявленный номер решено вскрыть. В этом эпизоде мы имеем, как всегда, краткую встречу с призраком, описание которого фрагментарно: фиксируется лишь отдельные, лаконичные, лишенные колоритности детали – рука, бледная кожа и длинные седые волосы: «дверь отворилась, и протянувшаяся оттуда рука в рваном, пожелтевшем, полотняном рукаве ухватила его за плечо. Сквозь дыры в полотне была видна бледная кожа с длинными седыми волосами». Чтобы infernalная дверь исчезла, Джеймс вводит классический фольклорный мотив – с первыми лучами рассвета запел петух. Позже, когда стена между комнатами разломана, мы вновь встречаемся с косвенным присутствием infernalного существа – это клочок пергамента с неведомыми письменами (договор о продаже души дьяволу).

Параллельно развитию фабулы мы узнаем, что, исследуя церковные архивы XVI, Андерсон прочел о некоем Николасе Франкене («его называли «позор города» уверяя, будто, практикуя тайные учения и гнусные искусства, он дошел до того, что продал душу врагу рода человеческого»), находившемся под покровительством римско-католического епископа Йоргена Фриса. Николас Франкен арендовал дом епископа, в котором на момент событий новеллы располагается гостиница «Золотой лев». Отметим, что, описывая архитектуру гостиницы, Джеймс намекает читателю, что она не совсем то, чем кажется: «красный кирпичный фасад с лепным карнизом по фронтому», будто маска, прикрывает старое деревянное здание. Из найденной в архиве переписки читатель узнает, что Николас внезапно исчез: «hath been suddenly removed from among us» [James Number 13]. В русском переводе мы находим вариант: «неожиданно покинул нас» [Комната с приведениями 2022: 94], что не совсем точно передает авторский замысел, к тому же пропадает тщательно воссозданный автором древний колорит, переданный через устаревшую лек-

сему hath. Используемая Джеймсом пассивная конструкция намекает, что Николас Франкен, возможно, исчез не по своей воле.

Описывая призрака, Джеймс демонстрирует, во что превращается человек, который по примеру доктора Фауста продает душу дьяволу.

Таким образом, важно отметить влияние биографических факторов, а также отношение современников к его творчеству. Проведенный анализ убеждает в том, что сам Джеймс считал свое творчество вторичным, по отношению к научной деятельности, воспринимал его, скорее, как сезонное хобби. Несмотря на это, ему удалось создать вариативную модель готической новеллы, получившей определение «антикварной». Типическими чертами героя (с толикой автобиографичности) являются, как показал проведенный анализ текста, либо отсутствие, либо крайне незначительные изменения в развитии характера героя-протагониста.

Что касается поэтологических особенностей, к ним относится то, что события традиционно не передаются линейно, в новеллах преобладают усложненные структуры.

Отмечается интердискурсивность исторической направленности и использование латинских включений как характерных черт авторского «антикварного» метода.

В новеллах прослеживается тяготение к относительно новому жанру детектива (до Джеймса подобное наблюдается в романах У. Коллинза «Женщина в белом» (1860), «Лунный камень» (1868), Дж. Ле Фаню «Рука Уайлдера» (1869), «Шах и мат» (1871), где детективная фабула обрамляется готической атмосферой). Наследование этой традиции прослеживается и во введении в повествование своеобразных персонажей-помощников, сделавшихся традиционными благодаря творчеству Артура Конан Дойла (Ватсон), но имеющих корни еще в сказочной и фольклорно-мифологической традиции.

Также отмечается краткость, мимолетность контакта с призраком как один из вариантов приема умолчания и функционирование артефактов в качестве порталов для вторжения инфернального в обыденный мир.

Концовки новелл всегда открытые, неопределенные, оставляющие возможность читателю выносить суждения по поводу описанного контакта с инфернальным и его допустимости. Вопрос: «что же это на самом деле было?» всегда остается открытым. Ответ на него автор предоставляет найти читателю самостоятельно.

2.4. «Текст в тексте» как смысло- и сюжетообразующий элемент поэтики новелл Джеймса

Роль вставного текста является доминирующей, но и не единственной разновидностью интертекстуальности в разработке готической поэтики в новеллах Джеймса. Она становится основополагающей в фабульном, стилистическом и сюжетном отношении. Прежде всего, это относится к устойчивому композиционному приему «текст в тексте», ставшему отличительной чертой готической прозы Джеймса в целом. В новеллах М. Р. Джеймса этот прием развился в сложную систему взаимодействующих вставных текстов – писем, манускриптов, книг, альбомов, газетных статей, судебных отчетов, пересказанных историй. Джеймс не только канонически использует прием «найденной рукописи», но и расширяет пределы поэтологического подхода к феномену текста. Подобная многогранная разработка приема позволяет Джеймсу вести тонкую игру на грани реальности/вымысла, достоверности/недостоверности источника, его реальности или нереальности, что, с одной стороны, ставит проблему надежности текста как носителя информации, а с другой – продолжает игру с аутентичностью / не аутентичностью высказывания.

В новеллах встречается довольно много латинских вставок – от отдельных слов до развернутых цитат (реальных или смоделированных самим автором). Следует учесть, что изначально Джеймс писал свои истории для чтения вслух в университетском кругу, подразумевая, что его слушатели смогут разгадать все латинские вставки, а также оценить его «игру в достоверность».

Являясь ученым-медиевистом, Джеймс насыщал свои тексты реалиями жизни человека науки, а также искусно переплетал, в угоду сюжету, реальные и вымышленные артефакты, апокрифические тексты, исторические места и события.

Новелла «Альбом каноника Альберика» (Canon Alberic's Scrapbook, 1893) открывает первый авторский сборник «Истории антиквария о привидениях». Сюжет новеллы можно пересказать парой предложений – в руки любопытствующего ученого попадает альбом некоего давно почившего каноника монастыря святого Бертрана Альберика, который представляет собой щедро позаимствованные (иными словами, варварски вырванные из книг и украденные) иллюстрированные страницы манускриптов. Отметим, что помимо содержания альбома, Джеймс уделяет внимание и описанию его внешнего вида. «Когда книга предстала глазам Деннистоуна, он понял, что перед ним «нечто более, чем стоящее», «огромный фолиант, примерно конца семнадцатого века, с тисненными золотом гербами», «в книге было около ста пятидесяти страниц»[Комната с призраками 2022: 24]. Акцентированность осязаемой формы подчеркивает значимость содержащейся в нем информации и вероятной силы ее проявления. Автор использует потенциал интермедийности – включенного в вербальный текст изображения, определяемого и как пиктуропоэтика.

Сила визуального воздействия рисунка дополняет и усиливает художественно-изобразительные возможности искусства художественного слова. «Словесный текст переходит на иной, смежный язык» [Владимирова 2016: 118]. Яркая описательность, присущая тексту джеймсовской новеллы, переводит «живописный код в условия словесной выразительности» [Там же: 124], синергически соединяя и взаимоусиливая возможности изобразительного, живописного и вербального искусств. На одном из вставленных в альбом листов изображен царь Соломон и жуткое чудовище, которое, впоследствии оживая, сходит со страницы альбома. Таким образом, оживающее изображение берет на себя функцию текста и становится порталом для вторжения ир-

рационального. В сильную позицию текста – название – помещена лексема «альбом», как главный двигающий сюжет артефакт. Такой компонент автоматически усложняет повествовательную структуру (ведь функция альбома как предмета – быть чем-то наполненным, обладать определенным содержанием). Сюжет построен на древней, пришедшей из магических практик, вере в возможную материализацию произнесенного определенным образом текста или нарисованного объекта. Латинские цитаты призваны усилить достоверность, ведь латинский язык ассоциируется не только с языком науки и церкви, но и, для более массового читателя, с чем-то колдовским и непонятным (как пример можно вспомнить новеллу Артура Грея (*The Necromancer*. 1919).

Поэтому на латинском дается текст гадательной практики каноника, которая совершенно не коррелирует с его церковным саном. «*Responsa 12mi Dec. 1694. Interrogatum est: Inveniamne? Responsum est: Invenies. Fiamne dives? Fies. Vivamne invidendus? Vives. Moriarne in lecto meo? Ita.*» (Ответы от 12 декабря 1694 года. Был задан вопрос: Найду ли я его? Ответ: Найдешь. Буду ли я богат? – Будешь. Будут ли мне завидовать? Будут. – Умру ли я в своей постели? – Умрешь.) [Комната с призраками 2022: 25]. Протагонист решает, что каноник желал найти клад и стать богатым. Видимо, для достижения этих целей ему и пришлось прибегнуть к помощи демона, который, судя по последней записи раскаявшегося и молящего Святого Бертрана о помощи каноника, выполненной также на латинском языке, сводит его в могилу. «*Primum uidi nocte 12mi Dec. 1694: uidebo mox ultimum. Pessau et passus sum, plura adhuc passurus. Dec. 29, 1701 (Впервые я узрел его ночью 12 декабря 1694 г. – скоро я в последний раз встречу с ним. Я и грешил, и страдал, и меня ожидают еще большие страдания. 29 декабря 1701 г. (лат.))*» [Там же: 33].

В новелле «Розарий» под записью об одном захоронении сделана надпись «*quieta non mouere*» [Там же: 204] (лат. «не трогай того, что покоится») – разумеется, по законам жанра, именно на этом месте решает разбить розарий новая хозяйка поместья, а латинская фраза приводится в последних строках новеллы, когда все inferнальные силы уже выпущены на свободу.

В новелле «Граф Магнус» Рэксол находит в бумагах графа древний алхимический трактат с названиями «Turba philosophorum» (философская смесь (лат.)), и личные выписки графа с подзаголовком «Liber nigrae peregrinationis» («Книга о черном паломничестве» (лат.)) [Комната с призраками 2022: 114].

Подобные иноязычные, чаще всего латинские, цитаты обеспечивают максимальную вовлеченность реципиента в текст. Читатель включается в расшифровку латинских текстов, любопытствует и напряженно разгадывает загадки вместе с главным героем. Невольно происходит проникновение читателя в мир, где слово или изображение, взаимоотражаясь и благодаря этому взаимоусиливаясь, становятся реальными, а следовательно, и основному тексту передаётся правдоподобие. Таким образом, вставной текст на латыни действует намного эффективнее, чем пересказанный современным английским.

Магические латинские письма присутствуют в новелле «Ты свисти, тебя не заставлю я ждать...» (Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad, 1904). Очередной увлечённый ученый оказался в ловушке, куда привело его собственное любопытство. В руинах приории тамплиеров профессор находит свисток с загадочными латинскими надписями, и, по законам жанра ghost story, дует в свисток, после чего его начинает преследовать призрак. Надпись на свистке фрагментарна: FLA FUR BIS FLE. Джеймс не даёт ее разгадки и предоставляет читателям самим включиться в дешифровку. Переводчики современного издания новеллы предполагают, что переводить следует как «подуй дважды – прилетит» [Комната с призраками 2022: 136], «bis» переводится с латинского как «дважды». Тем не менее нельзя считать эту версию единственно верной. К возможным латинским вариантам относится «Furbis, Flabis, Flebis» (украдешь, свистнешь, пожалеешь (или, дословно, будешь рыдать), или «Fur, Flabis, Flebis» (вор, ты свистнешь и пожалеешь) [Pardoe 2007]. Общий смысл всех возможных вариантов сводится к предостережению от использования свистка. Герой не утруждает себя разгадыванием надписи, хотя ему становится понятна вторая, полностью сохранившаяся ее часть

«QUIS EST ISTE QUI VENIT» («кем будет тот, кто придет»). «А не свистнуть ли и посмотреть, что будет?» - легкомысленно решает ученый [Комната с призраками 2022: 136].

Визуализация в этой новелле сочетается с акустическим дополнением словесного текста, соединяя два ведущих принципа синергетического языка художественной литературы [Исаев, Владимирова 2017: 331]. Джеймс, опережая время, разрабатывает художественные приемы, которые определяют «два ведущих принципа синергетического языка современной неклассической литературы» [Там же].

Таким образом, надпись выглядит своеобразным пророчеством нарушения запрета. Похожую функцию предвестника развития сюжета выполняет надпись под картиной в соборе святого Бертрана (новелла «Альбом каноника Альберика») «Qualiter S. Bertrandus liberavit hominem quem dialbolus diu volebat strangulare. Как святой Бертран спас человека, которого Дьявол долго пытался уничтожить» [Комната с призраками 2022: 20]. В новелле, возможно, не дьявол, но соотносимое с ним существо, действительно пытается уничтожить сначала ризничего, владеющего злополучным альбомом, а потом и главного героя Деннистоуна, купившего альбом. В итоге, то ли по воле случая, то ли благодаря покровительству святого Бертрана, всем удаётся избежать негативных последствий от встречи с inferнальным монстром, а латинская надпись, изначально вызывавшая у героя желание пошутить, оказывается пророческой.

Иногда латинские фразы произносятся между делом: в беседе или как бы невзначай при описании происходящих с героем событий. В этом случае их назначение – придавать колорит персонажам, детализировать образ мышления, демонстрируя принадлежность к научной среде, что характеризует героев как людей, не склонных к суевериям. Такая характеристика людей, вовлеченных в иррациональные события, в свою очередь, косвенным образом, добавляет сюжету достоверности и лишает читателя возможности предположить, что перед ним «ненадежный рассказчик». Несколько примеров: «Он

был последним в своей семье, что-то вроде *spes ultima gentis* (последняя надежда рода (лат.) («Меццо-тинто»)) [Комната с призраками 2022: 64], «кто-то сбил ногой пучок дерна: может, какой-нибудь мальчишка, а может, иное существо *ferae naturae* (дикой природы (лат.))» («Ты свистни...»)) [Комната с призраками 2022: 132], «*export crede*» (поверь опытному (лат.) («Ты свистни...»)) [Комната с призраками 2022:138].

Новелла «Сокровища аббата Фомы» открывается довольно объемным вставным текстом на латыни, который не только притягивает внимание читателей, но и усиливающим меру условности. «Сначала придётся это перевести» [Там же:153] – говорит сам себе антиквар. Джеймс благосклонно освобождает читателя от подобного труда и предоставляет уже готовый перевод. Откажись он от подобного приема – не появился бы флёр таинственности, даруемый латинским текстом. Более того, и название книги «*Sertum Steinfeldense Norbertinum*» дано на латыни, с авторским примечанием. В отрывке сразу же фигурирует «клад», «монастырь», библейские персонажи Иов, Иоанн и Захария, а также таящий в себе секреты витраж. Поместить подсказки к нахождению клада на витраже – удивительно тонкий прием, позволяющий соединить живописный и интертекстуальный код, усиливая визуальные, вербальные, смысловые и художественно-образные проекции текста. Витраж представляет собой стекло, с изображениями трех значимых для христианства святых, у каждого из которых в руках книга или свиток – то есть читатель уходит еще на один шаг вглубь вставного текста. Надписи даны на латыни и представляют собой неточные цитаты из Библии. Протагонист находит еще одну надпись: желтую, скрытую под слоем черной краски. В игре цвета прочитывается метафора золота, скрытого в темноте (желтый под черным).

Таким образом, можно наблюдать редчайшее явление живописно-вербального палимпсеста, требующего особенных ментальных усилий для разгадки. К тому же найденная надпись оказывается латинским шифром. Весь процесс дешифровки последовательно, в духе новеллы Э. По «Золотой

жук», разворачивается перед читателями. Кодом оказываются позы фигур, и в итоге герой получает фразу на латыни, которая прямым образом отсылает к колодецу, где и спрятано золото. Используя столь усложненную систему прочтения возникающего синергетического текста и поиска информации, Джеймс включает в повествование детективный мотив.

В новелле «Мистер Хамфриз и его наследство» над входом в лабиринт, доставшийся герою в наследство вместе с поместьем, вырезана надпись «Secretum meum mihi et filiis domus meae» («Секрет мой и детей моего дома» (лат.). Хамфриз ненадолго задумывается, откуда взята эта цитата, но Джеймс не дает читателям пояснений на сей счет. Цитата похожа на несколько видоизмененную фразу из пророчества Исаии «secretum meum mihi secretum meum» [Bible Isaiah 24:16], которая в синодальном переводе звучит как «беда мне, увы мне» [Библия Исаия 24:16]. Джеймс подчеркивает, что это именно цитата, а не просто надпись: герой размышляет о том, откуда эти слова. Тем не менее возможен и буквальный перевод слова «secretum» как секрет. Именно в таком виде выносят фразу в сноску русские переводчики. В любом случае латинская фраза над входом является ориентиром на древность, а также анонсирует мистический компонент, являющийся неотъемлемой частью готической новеллы. В центре лабиринта герой находит шар, на котором, помимо таинственных изображений, начертаны слова «princeps tenebraum» (князь тьмы (лат.), «umbra mortis» (подземное царство мертвых (лат.), vallis filiorum Hinnom (долина Геенны огненной (лат.), Hostanes magus (маг Хостан (лат.). Подобные письмена выглядят как своеобразный пролепсис будущих событий, связанных с потусторонним миром и темными силами. Надпись на плитах, которую удалось расшифровать только в конце новеллы, призвана недвусмысленно продемонстрировать, что именно находится в центре лабиринта – «Penetrans ad Interiora Mortis» [Стенающий колодец 2022: 52] (как пройти к месту упокоения (лат.).

2.5. Симбиоз живописных, документальных и драматологических включений в повествования об истории семейного рода; приемы создания достоверности и художественный вымысел

1. Эпистолярные и дневниковые включения. Новеллы Джеймса богаты эпистолярными включениями. Подобная форма повествования актуализирует связь с эпистолярным романом, который доминировал как документальная и литературная форма в западноевропейской литературе с 1740–1780 гг. Авторы готических романов использовали отдельные эпистолярные включения, которые становятся одним из его типологических элементов. Джеймс заимствует эти ранее разработанные приемы. Новелла «Сокровище аббата Фомы» организована по романному принципу, на что указывает деление ее на пронумерованные части. В нарратологической структуре новеллы как «текст в тексте» (разновидность интертекстуальности) присутствует эпистолярное вкрапление, организованное по устоявшимся каноническим правилам: есть обращение, подпись и даже постскрипtum. Письмо приходит священнику от камердинера его друга. Таким образом, Джеймс, используя интертекстуальное включение, усиливает модус достоверности: добавляется еще один свидетель мистических событий, а само письмо выступает в роли некой письменной гарантии реальности произошедшего.

В новелле «Меццо-тинто» письменному документу также отводится роль гаранта достоверности. Мистер Уильямс, в чьи обязанности входило подбирать пейзажи для университетского музея, получает записку от лондонского агента по продаже картин Дж. У. Бритнелла, с которым, по заверению М. Р. Джеймса, должен быть хорошо знаком каждый, «кто занимается коллекционированием пейзажей» [Комната с призраками 2022: 52]. Читательскому вниманию представлена записка от условно-реального персонажа, оформленная по всем эпистолярным канонам, приведенная полностью, включая все нюансы, как то: номер гравюры в каталоге, ее точный размер и описание. Перед читателем реально-ирреальный загадочный арт-объект,

наделенный необычными свойствами. Когда герой замечает первые изменения, произошедшие с попавшим к нему в руки меццо-тинто, он очень пугается, но решает задокументировать увиденное («он написал подробный отчет, под которым подписался») [Там же: 56]. Сам отчет Джеймс не приводит, что позволяет оставаться в лаконичных рамках малого жанра.

Данный текст будет выступать для героя как неопровержимое свидетельство мистических перемен в картине, а также доказательством правдоподобия. Подпись заставляет смотреть на отчет как на настоящий документ, которому нельзя не доверять. Позже подобный отчет подписывает другой свидетель новых перемен, произошедших с гравюрой. Герои новеллы проводят вечер за изучением географических справочников и путеводителей и им удается выяснить, что за дом изображен на меццо-тинто.

Джеймс дает точное время, когда случилось это открытие – 11.30 вечера, а также название и автора «Путеводитель по Эссексу» Меррея» [Там же: 62]. Такая педантичность в деталях, разумеется, продолжает усиливать линию достоверности. Описание дома из справочника приводится полностью, как и история проживавшей там семьи, что проливает свет на произошедшие мистические события. Попавшую в руки ученых гравюру изготовил проживавший в доме безутешный отец после того, как его сын был таинственным образом похищен. Сам отец был найден мертвым в третью годовщину несчастья, таким образом и угасает их род.

Гравюра проявляет себя как нечто не статичное, она наделяется свойствами фильма, демонстрирующего произошедшие в изображенном здании события. Такой прием работает на поднятие градуса страха. Человека пугает, когда объект начинает проявлять несвойственные ему характеристики.

В последнем, четвертом авторском сборнике «A Warning to the Curious and Other Ghost Stories» («Предостережение любопытным и другие истории о призраках») есть новелла, которая, по словам самого Джеймса, представляет собой переосмысленный вариант «Меццо-тинто» «Кукольный дом с привидениями» «сей рассказ – всего лишь вариация на тему моей прежней истории

«Меццо-тинто. Мне остается только надеяться, что многочисленные изменения помогут сделать сей лейтмотив приемлемым» [Стенающий колодец 2022: 166]. Новелла вдохновлена кукольным домом королевы Марии, супруги английского короля Георга V. [Pardoe 1993].

В купленном у антиквара искуснейшим образом выполненном кукольном домике каждую ночь разыгрывается семейная драма, в ходе которой последовательно погибает вся семья. Джеймс неоднократно апеллирует к готической традиции, упоминая поместье родоначальника готической литературы Горация Уолпола Строуберри Хилл, а также полагая, что домик должен быть как-то с ним связан: «будто читаешь романы Горация Уолпола» [Стенающий колодец 2022: 155]. Кроме прочего, автор использует лексему «готический» при описании архитектурных деталей, вводя таким образом интермедиальный код: «здание «...» было выстроено в готическом стиле», «готический купол». По аналогии с новеллой «Меццо-тинто» дословно приводимые Джеймсом условно-реальные документы становятся ключом к разгадке транслируемых домиком inferнальных событий. Владелец домика мистер Диллет знакомится с надписями на мемориальных табличках, повествующих о трагической кончине всех жителей домика, опознанного им как поместье Илбридж в Коксхэме.

Еще одной историей, повествующей о прекращении семейного рода, является новелла из первого авторского сборника «Ясень». После того как один из предков несправедливо обошелся с ведьмой, род оказался проклят. Сэр Мэтью Фелл, обвинивший женщину в колдовстве, был найден мертвым и, странным образом, почерневшим. Джеймс приводит отрывок из записей священника «дабы пролить свет на происходящее, а также на верования того времени» [Комната с призраками 2022: 71], которые развивают сюжетный план новеллы.

«История об исчезновении и возникновении» состоит из четырех писем и небольшого авторского вступления, в котором Джеймс уверяет читателя, что «в достоверности писем сомневаться не приходится» [Стенающий коло-

дец 2022: 123]. Невозможно установить лишь личности адресанта и адресата. Ясно то, что они приходятся друг другу братьями. На содержательном плане рассказывается об исчезновении их дяди, который был священником, о его поисках и их результате – обнаружении трупа. Письма (как интертекстуальные включения – текст в тексте), наподобие романских глав, пронумерованы римскими цифрами. В каждом из них указана дата, место отправки и подпись в виде инициалов. Таким образом, Джеймс остается ровно в рамках готической традиции: активно актуализируется «достоверность», чему способствуют интертекстуальные включения (чеки, опросы свидетелей, письма, обозначения даты, места), а также бытовые нюансы – пишущий не может приехать к семье на Рождество, прикладывает чек для покупки подарков племянникам, детально описывает поисковые операции и опросы свидетелей. В то же время остается место и для загадочности – в предваряющих строках автор отмечает, что письма попали к нему в руки потому, что он увлекается историями о сверхъестественном. Незвестной остается причина исчезновения героя, а его «возникновение» явно балансирует на границе готики и сюрреализма. Кроме того, события датируются кануном Рождества – время, всегда считавшееся мистическим в европейской традиции.

Джеймс традиционно читал свои новые новеллы вслух перед Рождеством, в связи с этим осознание того, что описанные события происходят в те же даты, несомненно, притягивает внимание и сообщает нарративу мистический флер. В поддержание этой линии выступает и еще одна разновидность интертекстуальности – множественные диккенсовские аллюзии (чтобы описать трактирщика, необходимо «обладать пером Боза» [Стенающий колодец 2022: 127] – псевдоним Ч. Диккенса, после обеда герой читает «Посмертные записки Пиквикского клуба»). Лишенная авторских комментариев новелла, на наш взгляд, представляется самой запутанной, с неоднозначной трактовкой.

На месте inferнального компонента оказывается труппа кукольного театра. Впервые герой слышит о ней от мальчика-коробейника, который настоятельно рекомендует посетить представление. Мистический эффект

усиливается предваряющим появлением труппы сном рассказчика с провидческими элементами. Во сне герой присутствует на традиционном кукольном представлении, но в классических персонажах заключено нечто демоническое. Театр кажется герою необычно больших размеров, что видится прямым заимствованием приема гигантизма, впервые появившегося в классической романной готике. Яркая цветовая аранжировка (красно-желтая с черным) является типичной для балаганного театра. Мистический код ей сообщает появление свирепой совы (темной, с желтыми глазами), будто призванной перенести краски из сна героя в окружающую его реальность. Открывается представление звуком погребального колокола («откуда доносился его звук, я не понял») [Стенающий колодец 132], завершается также звоном колокола, дошедшим до сознания героя из потустороннего пространства («по-видимому, как решишь ты, церковных часов, но я с тобой не соглашусь») [Там же:134]. В пласте реальности сна то, что должно быть неживым – куклы, – оказывается живым и умирает по-настоящему.

Необходимо пояснить образы Панча и Джуди, так как они не являются широко известными и детально изученными в отечественном литературоведении и культурологии. Панч и Джуди – персонажи итальянского кукольного театра, ставшие классическими в Британии. Джуди – жена Панча, а сам Панч – всенародный герой. В России его условным двойником является Петрушка, во Франции – Полишинель. Суть персонажа сводится к воплощению маски веселого убийцы, ловко орудующего дубинкой, но при этом его проделки призваны вызывать лишь смех.

Вульгарный образ Панча несёт идею свободы от привычных морально-нравственных норм. Сюжеты с Панчем и Джуди привлекали публику на протяжении нескольких столетий. В 2019 году вышла экранизация истории Панча и Джуди в виде фантастического триллера, сохранившего в себе классические ситуации с избиением жены и убитым из-за слишком громкого плача ребёнком.

Человеку, живущему в XXI веке, трудно осознать, что подобные мотивы вызывали смех у балаганной публики, а сам Панч, которому после всех злодеяний удавалось убить и своего палача и дьявола, а иногда даже обмануть саму Смерть, был всенародно любимым трикстером. Панч принимал участия и в спектаклях на Библейскую тематику. Во время представления пьесы о всемирном потопе Панч, появляясь из-за кулис, обращался к Ною с репликой «Туманная погодка, дружище Ной» [Цехновицер, Еремин 1927: 36.], чем, разумеется, вызывал неуёмный хохот толпы.

Любопытно, что из «низовых» постановок Панч проник в литературу, создаваемую для более высоких слоев населения. От его имени сочинялась сатира, а Джонатан Свифт сделал его героем нескольких ироничных памфлетов. В XIX веке в Лондоне издавался журнал «Панч», имевший колоссальный престиж и популярность. В нем поднимались самые острые политические и социальные темы. Панч, будучи чужеродным и маргинальным, стал одним из символов британской культуры – оппозиционным классической, разумеется. Панч неистов, деформирован, асоциален, существует вне морально-этической парадигмы [Дреничева 2008].

Во сне главного героя Панч, с одной стороны, действует как ему и предписано – бьёт всех палкой, но автору писем отнюдь не смешно, да и окружающая его публика молчалива и бледна. Составитель письма, анализируя свои ощущения, описывает образ Панча как более глубокий, во сне он ведет себя как «серьезный трагический герой» [Стенающий колодец 2022: 132] с «дьявольским характером» [Там же]. Джеймс усложняет повествование, добавляя к театрально-игровому коду, и без того усиленному тем, что представление происходит сначала во сне, а потом «прорывается» в реальность, визуально-художественный.

Лицо Панча напоминает герою скетч художника Фьюза с изображением вампира. Изображаемые события, с одной стороны, наделены свойственной сну условностью – персонажи говорят не разборчиво, меняется оптика, но с другой стороны убийства выглядят слишком реальными – череп раскалывает-

ся с характерным треском, а упавшая жертва реалистично подергивается. «Ребёнок...это покажется совершенно неправдоподобным...был живым, я в этом уверен. Панч свернул ему шею, и, если последовавший за этим хрип или визг были ненастоящими, тогда я ничего не понимаю в жизни» [Там же].

Психологизм повествования усиливается и цветовой аранжировкой: столь вызывающе яркие краски, представленные в начале, становятся темней с каждым убийством. Последнее убийство было совершено в кромешной темноте, жертву было не видно, были слышны лишь «тяжелое дыхание и ужасающие сдавленные стоны». В итоге Панч оказывается сидящим на краю сцены и разглядывающим свои окровавленные ботинки – эпизод, полностью отменяющий условность убийств, переводя их из «игрушечных» в реальные. Герой и сам отмечает, что «впечатление, что перед вами кукольный театр, исчезло» [Там же: 133].

Таким образом, граница между театральным действием и реальностью оказывается размытой и проходимой. На сцене оказывается некая фигура в капюшоне, призванная покарать Панча. После долгой погони и схватки существо, абсолютно в духе сюрреализма, убивает Панча ударом своего лица об его. Рассказчик отмечает, что фигура была «в черном одеянии с белыми полосками у воротника и с белым мешком на голове» [Там же]. Прочитывается одновременно отсылка к мешку, надеваемому на голову висельнику, или карающей руке Ку-Клус Клана, а белые полосы у воротника – к пасторскому облачению (в самом начале читателям сообщается, что пропавший дядя Генри одевался в традиционный пасторский костюм).

Последнее, четвертое, письмо начинается словами: «Все кончилось. Тело нашли». Несмотря на четкость и ясность фразы, она не сильно облегчает понимание произошедшего. «История исчезновения и появления» не является детективной новеллой, поэтому вопросы: кто был убийца? какие были мотивы? был ли это несчастный случай? – имеют основания остаться без ответа.

Немаловажной в поэтике новелл Джеймса является мастерски созданная автором мрачная атмосфера холодных декабрьских дней, окутанная тайной неразгаданного убийства. Дальнейшие события, описанные в письме, развиваются в согласии с законами сновидений, где допускаются нелогичные стыковки и немотивированные происшествия, нарушения границ яви и сна [Липинская 2021]. Первое событие, как его самолично нумерует рассказчик, – абсурдистский разговор с трактирщиком, мистером Бауманном, который повествует, как довел горничную до слез из-за того, что она положила сыр на стол, а он убрал его в буфет. При этом автор определяет его настроение как «байроническое» [Стенающий колодец 2022: 134]. Вновь всплывает и уже упомянутая ситуация с бочкой пива, передаваемая лишь намеками, она остается так до конца и не разъясненной читателям, но при этом являющейся точкой конфликта между трактирщиком и покойным.

Второе событие – служба в церкви, где все тоже очень странно: орган издает непонятные звуки, колокол звонит во внеурочное время, в рождественский день в церкви оказываются похоронные дроги, а служитель возит-ся с побитым молью покровом. Апогеем странных событий становится появление кукольного театра, который расположился под окном пишущего.

Таким образом, события наблюдаются через стекло – некий проницаемый лиминальный топос, отделяющий мир пишущего от происходящих снаружи мистических событий (позже герой покидает гостиницу, присоединяясь к преследующей актера толпе, вследствие чего обнаруживает своего погибшего дядю). Важно и само пространство гостиницы, где находится герой. Философ Мишель Фуко определял его как пространство «нигде». Пространство, заряженное качествами, наделенное функцией увлекать героев «за пределы самих себя» [Фуко 2006: 191–213]. Не окажись герой там, он бы не пережил весь этот опыт сна в реальности, пропавший дядюшка был бы не найден, а письма не написаны.

Спектакль начинается, как и во сне героя, с некой звуковой точки (акустический код) – в данном случае удара часов. Участвующая в представлении

собака сначала воет, а затем убегает – в этом, казалось бы, сюжетно немотивированном нюансе кроется мифологическая отсылка. Традиционно животные начинают сильно беспокоиться с появлением потусторонних сил (в предыдущей новелле сборника «Случай из истории собора» собака мальчика ночью прячется к нему под одеяло и выказывает признаки явного беспокойства, когда ночью по городу разгуливает и издает пугающие завывания ламия – привидение-вампир). После на сцене начинается нечто не коррелирующее с законами логики. На сцене должна свершиться казнь преступника через повешенье, но появляется чья-то голова в ночном колпаке, лицо с выражением явно не наигранного ужаса, крики, грохот, сцена и декорации падают, актер, исполнявший роль преступника, оказывается действительно убит, а другой по непонятной причине убегает. Толпа, также непонятно почему, бросается его догонять и обнаруживает мертвым в меловом карьере за чертой города. Там же находят тело пропавшего дяди – с мешком на голове и изуродованной, как от повешенья, шеей.

События преподносятся как реально произошедшие, хотя подобное могло произойти, только подчиняясь иррациональным законам сна. Это единственная новелла Джеймса, где для создания пугающей атмосферы автор использует нелогичность событий как устрашающий компонент для создания атмосферы тайны и ужаса.

Другой характерный пример использования вставного текста письма, а также сновидческих мотивов, усиливающих мистическую аранжировку, – новелла «Розарий». Выдержка из письма приводится на самых последних страницах новеллы и частично истолковывает природу странного сна, который снится обитателям поместья Уэстфилд. Некий «кровавый судья» времен царствования Карла II «умер от угрызений совести» [Комната с призраками 2022: 202] в Уэстфилде, а в месте его захоронения вбит кол. Такая необычная маркировка могилы косвенно относит читателя к вампирской тематике, хотя прямого проявления этой характеристики у героя в новелле нет. Однако злонамеренность inferнального прочитывается через пугающую ауру, окружающую

ющую его: днем место, где стоит столб, видится вполне обычным, но вечером задремавшему там мальчику снится суд, на котором выносятся обвинительный приговор, а казнью должно стать сожжение.

Через много лет после того, как столб, «затыкающий» место упокоения судьи, извлечен, точно такой же сон снится новому владельцу Уэстфилда, а его жена видит в кустах, окружавших злополучное место, страшное лицо, вероятно, того самого судьи. Подобно тому как открывают пробку на бутылке с джином и выпускают его, извлечение столба в саду высвободило некие темные силы, которые тем не менее не нанесли никому прямого вреда. Чета Анструтер, несомненно, была сильно напугана и была вынуждена поправлять здоровье за границей, а жителей ближайшей деревни какое-то время беспокоили чересчур шумные совы и какие-то голоса, но, по словам приходского священника, «в последнее время это стало происходить редко, думаю, так все и заглохнет» [Там же: 203].

В новелле «Номер 13» мистер Андерсон, проживающий в гостинице «Золотой лев», сталкивается то с появляющимся, то исчезающим тринадцатым номером. В городском архиве обнаруживается переписка последнего епископа Римско-католической церкви, в которой упоминается дом, где ныне расположена гостиница. В доме этом когда-то проживал некий Николас Франкен, считавшийся колдуном. Джеймс приводит отрывок из переписки, который проливает свет на отношение епископа к «колдуну»: «Несмотря на то что мы ни в малейшей степени не расположены уступать вашему суждению относительно нашего суда и намерены, если придётся, противостоять вам до последнего в этом вопросе, все же вследствие того, что верный и горячо любимый нами Николас Франкен, против которого вы осмелились выдвинуться лживо и злостное обвинение, неожиданно покинул нас, стало очевидно, что данный вопрос на время отпадает». [Комната с призраками 2022: 94] В одном предложении автор демонстрирует прошедшие события, а также сохраняя колоритность витиеватого эпистолярного стиля давно ушедших времен, продолжает играть в «правду».

В новелле «Номер 13» имеется и поистине уникальное для Джеймса стихотворное включение, которое, возможно, не имеет большой поэтической ценности, но, памятуя о том, что изначально новелла предназначалась для чтения вслух, несомненно, притягивает внимание слушателя легкостью ритма и описанием всех происходящих в данный момент событий. Мыслится необходимым привести цитату в оригинале, на английском, так как это дает возможность проследить приятную незамысловатость ритмического рисунка:

When I return to my hotel,
At ten o'clock p.m.,
The waiters think I am unwell;
I do not care for them.
But when I've locked my chamber door,
And put my boots outside,
I dance all night upon the floor.

And even if my neighbours swore,
I'd go on dancing all the more,
For I'm acquainted with the law,
And in despite of all their jaw,
Their protests I deride. [James M. R. Number 13]

Важно отметить, что стихотворению предшествует литературная аллюзия: «...у Андерсона в голове, как и у Эмили в «Удольфских тайнах», мысли стали складываться в следующие строки...» [Комната с призраками 2022: 98]. Легкая ирония, сквозящая в строках, тем не менее не отменяет отсылку к известнейшей писательнице Анне Радклиф, работавшей в жанре готической прозы, чье литературное наследие оказало влияние не только на Джеймса, но и на многих других авторов, продолжающих развивать жанр «черной» литературы. К тому же актуализируется связь большого готического романа и ghost story, в рамках которой творил Джеймс.

Пространство гостиницы перестает подчиняться законам физики, являя по ночам новое пространство и его inferнального обитателя. Причиной этого иррационального явления становится текст на материальном носителе – «пергамент с примерно двадцатью рукописными строками» [Комната с призраками 2022: 104]. Доступ к тексту сильно усложнен – он находится под полом, в оловянной шкатулке, а сам он «хорошо упакован» [Там же]. Смысл строк так и не явлен читателю, лишь сказано, что язык текста документа «то ли латинский, то ли стародатский», и содержится в нем договор о продаже души дьяволу.

В новелле «Граф Магнус» несчастный мистер Рэксел попадает под зловещее очарование фигуры давно почившего графа Магнуса. Среди его бумаг обнаруживается выписка, сделанная рукой самого графа, о «черном паломничестве». «Ежели некто желает достичь долголетия, дождаться заслуживающего доверия вестника и увидеть кровь врагов своих, ему следует для начала войти в город Харазин и приветствовать князя...» [Там же 114]. С помощью этого вставного текста читатель, не прибегая к авторским пояснениям, самостоятельно составляет для себя образ графа, что впоследствии работает и на усиление читательской вовлеченности, и в том числе, «градуса доверия» автору. Этой же цели способствуют и приведенные дневниковые записи главного героя, из которых мы узнаем о первом замке, упавшем с саркофага графа. Таким образом, вставной текст работает как двигатель повествования. «Как всякий анахорет, – пишет он, – я обладаю привычкой разговаривать вслух с самим собой и, в отличие от некоторых греческих и латинских отшельников, не жду ответа» [Там же: 115]. Нельзя не отметить психологизм и саморефлексию героя, отраженную в приведенных строках. Не лишены они и мистицизма, ведь «ответ» все же следует – им оказывается упавший с саркофага замок.

Саморефлексия героя продолжается и в дальнейших дневниковых записях. «Любопытно, – пишет он, – как можно быть поглощенным собственными мыслями – ничего не замечаешь вокруг. Сегодня вечером я снова совершенно не соображал, куда я иду (а хотел зайти в склеп и скопировать эпита-

фии), как вдруг, придя в себя, я обнаружил (как и прежде), что сворачиваю в церковный двор, причем напевая что-то вроде «Вы проснулись, Магнус-граф? Или спите, Магнус-граф?» [Там же: 121]. Читатель давно находится под влиянием мастерски созданного Джеймсом саспенса и ждет развязки, а герой продолжает наивно ничего не замечать.

Джеймс совершает новаторскую для своего времени попытку показать героя в момент его бессознательного блуждания, делая маленький шагок внутрь подсознания героя, которое стремится к встрече с графом Магнусом. Мы наблюдаем любопытное слияние психологизма и мифологического компонента. Своей песней герой актуализирует древний мотив «вызова» нечистой силы, который действительно работает. Об этом мы узнаем из последующей дневниковой записи: «Я, должно быть, ошибся, - пишет он, - упоминая ранее, что на земле лежит всего один замок от саркофага графа – там их два. <...> Оставшийся же висеть каким-то образом раскрылся» [Там же].

Прослеживается параллель с романом ирландского писателя Брэма Стокера «Дракула», где антагонистом является вампир-аристократ Дракула. Роман, как и новелла, назван именем главного злодея в повествовании. Граф Магнус не описывается как вампир, тем не менее наделен отдельными его чертами: он «спит» в гробу, из которого может выбираться и совершать злонамеренные деяния, одеяние его представляет то ли сутану римского священника, то ли длинное черное пальто и широкополую шляпу, что вызывает ассоциацию с черным широким плащом Дракулы. Включение дневниковых записей героя в повествование также поддерживает связь романа и новеллы. «Дракула» является эпистолярным романом, состоящим также и из дневниковых записей.

Новелла «Рунические ставы» открывается письмами секретаря некой Ассоциации, которые являются ответами на письма мистера Карсвелла. Они демонстрируют читателю предысторию описанных в новелле событий, а также дают представление о личности Карсвелла – человеке крайне настойчивом и упрямом. Он желал выступить с докладом на конференции, но был

отвергнут. Подобная ситуация уже случалась в его жизни, и отказавший был наказан Карсвеллом – убит с помощью магии. Герой, которому грозит подобная опасность, знакомится с братом погибшего и узнает о предшествующих трагедии событиях. Несчастному приходили странные письма. «В одном из них была грубо вырванная из книги гравюра Бьюика, изображавшая залитую лунным светом дорогу, по которой бредет одинокий путник, а за ним крадется ужасного вида демоническое создание. Под ней значились строки из «Старого морехода» - как я понял, гравюра иллюстрировала эти стихи:

И, озираясь, он спешит
Покинуть жуткий мрак,
Он знает, что его в глуши
Подстерегает враг. [Там же: 230].

Конверт, подписанный печатными буквами, без обратного адреса, а внутри пугающее изображение и стих являются явными предвестниками надвигающейся беды. Джеймс добавляет визуальный и поэтический код для усиления пугающего эффекта. Аллюзивная отсылка к «Старому мореходу» Кольриджа встречается в романе Мэри Шелли «Франкенштейн». Там Уолтон, описывая свои приготовления к экспедиции, говорит, что своей страстью к опасным тайнам океана обязан «влиянию этого творения наиболее поэтичного из современных поэтов» [Шелли 2016: 25].

На примере этой аллюзии прослеживается связующая нить между готической новеллой и готическим романом, который, в свою очередь, уходит корнями в романтизм. Второе письмо оказывается не менее оригинальным – оно содержит в себе отрывной календарь, в котором вырваны все листы после дня смерти адресанта. Через эти визуальные образы читателю открывается полная мстительной ненависти натура злодея Карсвелла, который не только убивал своих обидчиков, но и доводил до нервного истощения леденящими душу посланиями.

Герой вознамеривается во что бы то ни стало вернуть подброшенную руну Карсвеллу, вследствие чего за ним начинается настоящая слежка. Для

связи герои используют современную им техническую новинку – телеграф, что объясняет лаконичность и краткость приведенного Джеймсом послания: «Уезжает с виктории поездом в четверг вечером и далее следует пароходом. Не упустите». [Комната с призраками 2022: 231] На контрасте с метафоричными письмами Карсвелла, такой текст будто демонстрирует ясность и чистоту (пусть и не самых добрых) намерений Даннинга.

Новелла «Хор Барчестерского собора» открывается объемным некрологом, с которого начинается цепочка расследования. Протагонист, заинтересовавшийся личностью погибшего, случайно в библиотечном хранилище находит его письма и дневники. Рассказчик знакомится с содержимым и после обещания изменить имена получает разрешение от библиотекаря поведать эту таинственную историю. Джеймс трансформирует прием «найденной рукописи»: случайно прочитанный некролог является отправной точкой небольшого расследования мистических событий. Важным свойством обнаруженных в архиве документов становится их былая недоступность – «эта та самая коробка, которую наш старый директор запретил напрочь передавать колледжу», «и еще он сказал, что, пока он руководит библиотекой, никто не увидит ее» [Там же: 265]. Сочетание материальности найденных документов, их запретности и мозаичности информации обеспечивает запутанность готического сюжета, а также основополагающую обращенность в прошлое. Кроме того, такой подход нацелен на имитацию аутентичности приводимых документов, что, в свою очередь, работает на создание эффекта достоверности.

Материальность находящихся в когда-то запретной коробке писем и дневников полностью определяет фабулу. В новелле «Алтарь Барчестерского собора» текст, как это часто бывает у Джеймса, не выступает в качестве портала, приводящего в современную герою реальность иррациональное. Он является лишь «консерватором» прошлого, чем и заинтересовывает протагониста.

Первое же приведенное в новелле письмо содержит в себе зашифрованный ключ к разворачивающимся событиям. «[Greek: ho katechôn],’ it says

(in rather cruel allusion to the Second Epistle to the Thessalonians), is removed at last». [James M. R. The Stalls of Barchester Cathedral] («У меня есть катехизис, - говорится в нем (довольно жестокая аллюзия на «Второе послание фессалоникийцам»), – наконец-то его убрали» (перевод наш. – А.Н.). Пассивная конструкция «is removed» явно демонстрирует, что архидьякон умер не своей смертью. Упомянутое в тексте «Второе послание фессалоникийцам» является одной из книг Нового Завета, это послание апостола Петра, адресованное христианской общине Фессалоник. «Тайная сила беззакония уже в действии, но сначала должен уйти с дороги тот, кто пока еще ее сдерживает» [Библия 2-е послание Фессалоникийцам].

Таким образом, читатель, знакомый с библейскими текстами, с первых же страниц новеллы понимает, куда автор поведет повествование. Для менее просвещенной группы читателей подобные отсылки формируют ореол загадочности и архаичности. Такая аллюзия обладает двоичной функциональностью, выполняя пророческую функцию и придавая архаичность и загадочность событиям. В других найденных письмах приводятся описания собора и его убранства, не лишённые мистицизма. Их роль не сводится лишь к добавлению атмосферных деталей. Каждый упомянутый предмет и его происхождение окажут важное влияние на развертывание фабулы.

Итак, после того как прежнего архидьякона убрали, его преемник успешно занимался делами собора и был счастлив. Но затем рассказчик отмечает, что его настроение стало портиться. Свои переживания герой записывал в дневник, но, как отмечает Джеймс «сомневаюсь, что в дневнике он писал всю правду». [Комната с призраками 2022: 273] И действительно, после прочтения новеллы становится ясно, что свою самую главную тайну – причастность к убийству прежнего архидьякона – герой оставил при себе.

Первая приведенная дневниковая запись датирована 30 августа 1816 года. Джеймс начинает постепенно сгущать краски: последний день лета, дни становятся короче, темнеет раньше, сестра не может проводить с героем эти месяцы, и ему необходимо найти какое-то занятие для одиноких вечеров. С 11

октября в записях сквозит явная нервозность – он начинает бояться темноты, во время молитвы он находится в состоянии на грани сна и яви, ему кажется (или не кажется), что его пыталась укусить деревянная кошка. В декабре герою уже слышатся голоса, ему начинает мерещиться, что в доме «есть гости». 15 января ночью на лестнице кто-то прошептал ему в ухо «берегись», а 27 февраля нечто пыталось войти к нему в комнату и даже произнесло: «Можно войти?» [Там же: 276].

Читатель, как врач-психиатр, прослеживает нарастающее душевное расстройство героя. В соответствии с общеизвестным течением подобных расстройств, с наступлением светлого времени года состояние героя значительно улучшается, но при следующем наступлении осени – возвращается вновь. Джеймс, применяя прием интердискурсивности, даже использует медицинский термин «депрессия», описывая состояния героя с начала сентября.

Еще одно письмо, проливающее свет на мистическую историю, – письмо от служанки ныне покойного архидьякона с откровенным шантажом и требованием 40 фунтов, которые ей выплачиваются. Джеймс передает аутентичность письма, оформляя его по всем канонам эпистолярного жанра, с обращением и подписью, а также имитирует безграмотную речь девушки, например, использует «bin» вместо «been», «wick» вместо «week», «otherwise steps will have to be took which I should not wish» и так далее [James M. R. The Stalls of Barchester Cathedral].

В строках дневника явно отражено, что inferнальное вторжение начинает нарастать: мокрые губы что-то шепчут ему по ночам, кто-то кладет на плечо руку, в доме снует какая-то несуществующая кошка. В конце концов, мучившие архидьякона потусторонние силы совершают отмщение, его находят мертвым у подножья лестницы, с рваными ранами на изуродованном до неузнаваемости лице. В деревянной фигурке кошки, которая, как казалось архидьякону, оживала под его рукой, обнаружилась бумажка со стихом-заклятьем, обещавшим смерть коснувшемуся ее убийце в феврале. Фигурка кошки была выполнена из особого «дуба висельников», а бумажка с текстом

оживила ее. Таким образом, снова наблюдается роль текста на материальном носителе информации как важнейшего сюжетного компонента.

Дневник выступает подобием многослойной капсулы, сохраняющей в себе inferнальный компонент в новелле «Дневник мистера Пойнтера».

Первой рамкой выступает сам дневник, в него вложен кусочек обоев (вторая рамка), на которых изображен узор из локона волос (третья рамка) мистера Эдварда Чарлетта, посредством которого и актуализируется вторжение ирреального. Впервые представляя дневник вниманию читателей, Джеймс отмечает, что в нем было «огромное количество вкладышей различного вида» [Стенающий колодец 2022: 88]. Указывается и то, что записи датируются 1710 годом и состоят они из четырех книг. Введение таких подробностей – устойчивый авторский прием для создания эффекта правдоподобия и достоверности. Inferнальное вторгается в мир главного героя благодаря череде случайностей – после пожара в доме семье требуются новые предметы интерьера, но, вместо того чтобы отправиться заказывать ткань, центральный персонаж новеллы, Джеймс Дентон, ведомый интересами, соответствующими его званию магистра гуманитарных наук, оказывается на книжном аукционе, где сталкивается с неким общительным господином, который и наталкивает его на мысль о приобретении дневника. Затем тетя, открыв дневник на случайной странице, еще до того как герой успел ознакомиться со сделанными там записями, находит приколотый к бумаге кусочек ткани, с замысловатым узором, который сильно ее впечатляет. Узор решено использовать для ткани на занавески. Схожесть его с завитыми локонами сразу бросается в глаза главному герою. Несмотря на то что узор не вызывает у него восторга, он не чувствует в нем ничего пугающего. Но чем больше ткань взаимодействует с реальностью, тем больше актуализируются ее inferнальные свойства. Узор, будучи наделен чарующей красотой его первого владельца, «влюбляет» в себя увидевшую его женщину. Когда его выносят «в мир», он начинает проявляться как нечто пугающее – «человеку, который делал штамп, он не понравился», «художник ощутил в рисунке какое-то зло» [Там же: 95].

Вместе с тем используется еще один устойчивый Джеймсовский прием, заключающийся в «подстраивании» хронотопа под потребности сюжета. Ткань для занавесок приходит только в октябре – в достаточно мрачное и темное время года для Англии. Занавески из нее готовы в конце месяца («в праздник Симона и Иуды» [Там же: 96] – 28 октября) – еще более темное время. В светлое время суток рисунок кажется герою навевающим чувство покоя и «не скучным» [Там же], но вечером начинает провоцировать тревожные состояния – «когда вечером я читал в кровати, я увидел, что они (полосы – примеч. наше – *А.Н.*) слишком бросаются в глаза», я «без конца кидаю на них взгляд. Создавалось впечатление, что с занавесок кто-то смотрит» [Стенающий колодец 2022: 96–97]. Дополняет картину ветер, который, появляясь ниоткуда в тихую ночь, шумит и колышет занавески.

В полной мере infernalное проявляет себя на следующую ночь. Около одиннадцати герой задремал за чтением, а проснувшись, решил нащупать рукой своего пса, обычно спящего рядом, но на его месте оказался страшный человек с покрытым волосами лицом. Джеймс традиционно оставляет «узкую щель», в которую может протиснуться правдоподобное объяснение: возможно, все произошедшее было лишь частью кошмарного сна героя, спровоцированного привидевшимся ему прошлой ночью лицом на занавесках, а волосатый человек – напуганным внезапным прикосновением спаниелем. Но далее автор приводит материал, записанный на склеившихся страницах дневника, который отдаляет читателя от возможности подобраться к реалистичной трактовке событий. Артур Чарлетт, чьим локоном был вдохновлен замысловатый узор, получил кличку Авесалом за свои прекрасные волосы и небывалую красоту. К тому же, как и его библейский прототип, «укоротил» жизнь своего отца Иова, также наделенного библейским именем. Библейский Авесалом решает увековечить свое имя, установив себе памятник [Библия 2-я Царств 18:17–18], Артур Чарлетт также решается на подобный, исполненный самолюбования, поступок, запечатлев на ткани узор из своих локонов. Умер Артур в том же месяце, когда infernalная сущность явилась в спальне ми-

стера Дентона – в октябре. Любопытно, что волосы были содраны с несчастного Артура, а позже, когда его гроб нечаянно раскололся при транспортировке, он оказался полон волос.

Таким образом, волосы оказываются сосредоточением инферальной сущности. На примере имен и прозвищ персонажей легко прослеживается отнесенность к библейскому сюжету, но телесная избыточность находит отражение и в памятниках кельтской старины, где невербальные аксиологические черты являются важным компонентом в создании персонажной типологии. «Первые художественно-образные представления о теле находят отражение еще в мифе, где мир волшебства и реальности взаимообратимы, обыденный же мир не осознается ни как единственный, ни как универсальный» [Владимирова 2014: 139]. Аномальная телесная избыточность, создающая дисгармонию образа, традиционно маркирует характеристику персонажа как отрицательного, соотносимого с иномирностью и демоническим происхождением. «Косматый облик» - невербальный знак изгнания из «своего» пространства в «чужое» [Память острова Мэн: Книга сказаний 2002: 118]. Прекрасный внешне юноша желает увековечить красоту своих волос, но умирает, лишившись ее. Из потустороннего мира, посредством узора из его локонов, материализуется гротескный монстр, покрытый волосами. Таким образом, Джеймс переплетает мифологическое наследие, наделяющее инферальных существ гипертрофированной волосатостью, и свой авторский прием материализации инферального через предмет.

В новелле «Резиденция в Уитминстере» свет на описанные ранее в новелле события проливается в приведенном письме героини, адресованном ее подруге. Начинается письмо нарочито возвышенным стилем, не лишенным, по заверению автора, влияния «лидера феминистского движения того времени, мисс Анны Сьюард, известной как Личфилдский Лебедь» [Стенающий колодец 2022: 68] – реального и довольно влиятельного персонажа своего времени. Письмо открывают строки: «My sweetest Emily will be rejoiced to hear that we are at length—my beloved uncle and myself—settled in the house that

now calls us master—nay, master and mistress—as in past ages it has called so many others» [James The Residence in Whitminster] («Моя милая Эмили возрадуется, услышав, что наконец мы (я говорю о моем горячо любимом дяде и о себе лично) поселились в доме, который теперь нас величает – хозяйева, – ох, нет, хозяин и хозяйка, – как в прошлом он называл многих других своих жильцов» (перевод наш. – А.Н.).

Первая часть письма преисполнена возвышенных чувств, передает атмосферу спокойствия, удовлетворения и благополучия, которая нарушается разрывающей письмо на две части авторской ремаркой «Here there is an abrupt break both in the writing and the style» [James The Residence in Whitminster] («на этом месте, после перерыва стиль письма неожиданно меняется» (перевод наш. – А.Н.) [Стенающий колодец 2022: 69]. Это отмечает и сама Мери: «But my dearest Emily, I can no longer write with the care which you deserve, and in which we both take pleasure» [James The Residence in Whitminster] («Но, моя дражайшая Эмили, я не могу больше писать с таким изяществом, которого ты достойна, и в котором мы обе находим удовольствие» (перевод наш. – А.Н.).

Читатель сразу же перенастраивается на нужный лад и ощущает, что в повествовании начинают разворачиваться кульминационные события. Стиль письма становится очень современным, без витиеватых конструкций: «What I have to tell you is...», «You will not, however, be surprised that...», «First...», «Next...» [James The Residence in Whitminster]. Мери делится с подругой, каким образом, заглянув в найденное стеклышко, она увидела таинственные события, произошедшие в доме много лет назад. Жутко становится оттого, что нарушается привычный порядок вещей: то, что произошло, должно было остаться в прошлом, но минувшие события начинают, прорываясь сквозь пространство и время, вторгаться в благополучную реальность героини.

Контраст повествовательных стилей усиливает пугающий эффект. В кусочке стекла, который героиня считает «талисманом огромной силы», способном «transcend the limits of what I had before deemed credible» [James The Residence in Whitminster] (преодолеть пределы того, что я полагала возмож-

ным) (перевод наш. – *А.Н.*), она видит больше, чем известно читателям, а именно, как попало волшебное стекло к молодому лорду Саулу. Текст, описывающий эти события, изобилует атрибутикой готики и страшной сказки: руины из серого камня, окружающая их стена, ужасная старуха в красном плаще, разбросанные вокруг кости и череп. Общую атмосферу напряжения добавляет и сцена с выпавшей из дрожащей руки старухи монетой.

В следующем видении перед глазами Мери предстаёт сад в их новом доме (только деревья гораздо ниже). Сцена странной игры, уже знакомая в общих чертах читателю, приобретает новые подробности, усиливающие ощущение беспокойства: небо затянуло тучами, руки мальчика в крови, он машет, кого-то призывая, и над стеной показались «то ли головы, то ли другие части тел каких-то животных, а может, это были люди» [Там же: 71].

Отметим, что описанные сцены отличаются мозаичностью, создающей кинематографичность повествования. Такой прием представляется новаторским для литературы того времени, более детально разработанным последующими модернистскими авторами. Он позволяет читателю оказаться в роли динамического наблюдателя. Кинематографичность отмечается даже на уровне буквального прочтения – героиня смотрит в кусочек стекла и видит, как на экране, людей и события. Техника композиции этой части письма представляется монтажной: состоит из отрывочных видений и снов. Этот прием позволяет легко руководить читательским восприятием, создавать неожиданные переходы во времени и пространстве, варьировать планы и ракурсы изображения, а также обеспечивает определенную степень остраненности автора от представленных читателю событий [Мартьянова 2017]. Даже на лексическом уровне отмечаются конструкции, акцентирующие визуальное восприятие: «сначала передо мной возникло...», «затем моим глазам предстали...», «так закончилась вторая сцена, а следующая была такой темной, что я не очень разглядела, что там происходило».

Письмо продолжается и на следующий день. Мери описывает, как ее дядю что-то сильно напугало в одной из пустых спален, а также свой стран-

ный, пугающий сон – из складок сложенного в комод постельного белья выскочила розовая рука и стала шевелить пальцами. Вторжение inferнального в новеллах Джеймса часто представлено фрагментированным описанием – выразительной деталью появляющейся руки («Альбом каноника Альберика»).

В этой же части письма появляется персонаж, чьи дневниковые записи будут являться продолжением нарратива – мистер Спиарман, жених Мери. Он не был напуган волшебным стеклом, странными снами и шорохами, поэтому его интерпретация событий воспринимается как достойная доверия. К тому же дословно передаются диалоги, а многословие болтливой экономки миссис Мейл, которая, по словам автора, «смогла бы послужить образцом для мисс Бейтс» [Стенающий колодец 2022: 78] – героини романа Эмма Джейн Остен, вносит излишнюю детальность, которая, в свою очередь, выступает своеобразным гарантом правдивости истории («я болтаю, но упоминаю об этом, только для того, чтобы лучше вспомнить» [Там же]).

Третьим пазлом в конструкции нарратива, наряду с письмами Мери и дневниковыми записями мистера Спирмана, выступает найденная в запечатанном ящике с ключами от шкафа записка, содержащая предупреждение – не открывать шкаф. Причины не называются, говорится лишь, что они «крайне веские и важные» [Там же: 81], а для подтверждения слов приводятся подписи еще трех уважаемых профессоров богословия. Герои принимают решение не тревожить, по их совету, древнее зло, и шкаф остается закрытым. Тем не менее финал открытый – шкаф не уничтожен, а лишь перенесен на чердак, где будет ожидать своего часа.

2. Юридический дискурс как сюжетобразующий элемент. В новелле «Трактат Миддот» сам текст, вокруг которого строится фабула, не представлен. Так же, как и в новелле «Рунические ставы», автор не демонстрирует читателю, как именно выглядела начертанная на листке руна. Некий доктор Рант решает поместить своё завещание в одну из книг Талмуда, в трактат Миддот (Меры), желая устроить соревнование между наследниками. Книга,

будучи частью библиотечной системы, наделяется функциями тайника. В качестве подсказки выступает набор цифр, который позже идентифицируется как библиотечный шифр. Древнееврейская культура воспринимается европейским сознанием как что-то таинственное и непознанное, а сама подобная книга, в которой хранится завещание, воспринимается как некое мистическое поле, в нем появляется призрак, всегда находящийся подле книги. Сюжет разворачивается как детектив с элементами готики. «Книги сыграли в моей судьбе печальную роль, вернее, книга», – произносит героиня новеллы, характеризуя тем самым распространенное для готической литературы свойство текста материализоваться и влиять на окружающую реальность. За книгой начинается настоящая охота [Комната с призраками 2022: 246]. Традиционное для готики свойство «текста из прошлого» менять существующую реальность актуализируется посредством оформленного при свидетелях юридического документа о наследовании, способного перевернуть жизнь наследников, ведь доктор Рант был чрезвычайно богат. Призрак доктора Ранта, вероятно, больше благоволит к наследнице Мери, чем к Джону Элдреду, ведь как только книга оказывается у него в руках, появляется «темная фигура с вытянутыми руками» [Там же: 258] и Джон погибает. «Подобный документ полностью объясняет волнение мистера Элдера» [Там же: 260], что и сочли официальной причиной его смерти.

В новелле «Мартиново подворье» главного героя, а по совместительству и рассказчика (повествование начинается от первого лица) минуют мистические события, о них он лишь читает. Ему в руки попадает судебный отчет об убийстве, произошедшем в семнадцатом веке, но inferнальный элемент так и остается лишь на страницах текста. Вопреки устоявшемуся в готической литературе клише «случайно найденной рукописи», путь текста к рассказчику оказывается долгим и запутанным. Друг, которому был известен интерес героя к «кровавому» судье Джеффрису, присылает «лист, вырванный из каталога второсортного книжного магазина с записью: Джеффрис, судья. Любопытный старинный манускрипт с описанием процессов по убийствам»

[Там же: 286]. Герой, используя телеграф, пересылает в магазин деньги и получает «тонкую тетрадь в переплете» [Там же: 287], записи в которой невозможно прочесть. Рассказчик находит человека, умеющего расшифровывать стенографию семнадцатого века, после чего получает машинописную копию манускрипта, с цитатами из которой он и знакомит читателей.

Джеймс еще больше отдаляет произошедшие события от читателей, демонстрируя нам приписку, сделанную не в виде стенографии, а «обычным письмом» восемнадцатого века» [Там же], добавленную сыном записавшего процесс человека. В ней говорится, что его отец намеревался опубликовать свои записи, но внезапная смерть воспрепятствовала осуществлению замысла. Тем самым автор усиливает значимость информации, будто в те далекие годы еще не пришло время являть публики эти мистические события. А теперь, по прошествии времени и с усложнением нарративной структуры, inferнальный компонент остается запечатанным в машинописных страницах, и текст утрачивает свою силу как портал для inferнального. Более того, автор добавляет, что текст начинается с некоего предисловия, из которого становится ясно, что запись велась не в момент судебного заседания, а воспроизводится позже. Эта ремарка призвана усилить игру на уровне доверия/недоверия к тексту: все свидетельские показания довольно неубедительны, не лишены суеверных мотивов, люди являются представителями малообразованных слоев населения.

Проблематизируется не только само высказывание, но и повествователь, привнося в нарратив долю субъективности, делая его «ненадежным», а транслятора – недостойным доверия. Перепуганный тринадцатилетний подросток вообще говорит на местном диалекте, и, чтобы его понять, требуется переводчик. Кроме того, в показаниях часто встречаются фразы: «было так темно», «пришлось искать спички», «пришлось «свечи зажечь», «ветер подул и погасил две свечи», «я не уверен, но, по-моему, кто-то вошел» [Комната с призраками: 299], «было темно, и мы ничего не увидели», «стало смеркаться» и т.д. [Там же: 300] Темнота и, как следствие, неясность увиденного не только

продолжают линию «ненадежных рассказчиков», но и создают необходимую напряженность и таинственность атмосферы. Не только сами события происходили во мраке, но и в самом зале суда «обращала на себя внимание тишина» и было «так темно и мрачно, что в два часа дня пришлось внести свечи, в то же время тумана в тот день не было» [Там же: 309]. Фразой об отсутствии тумана Джеймс намекает, что краски в зале суда сгущались вовсе не из-за погоды и времени года, а из-за присутствия призрака (подсудимый то и дело оборачивался, словно видел кого-то позади себя, или смотрел в пустоту, будто там кто-то есть). Шире отсутствие тумана можно рассматривать как метафору о ясности заслушиваемого дела: призрак убитой Энн Кларк преследует своего убийцу Мартина, а значит, вердикт присяжных верен. Отметим также, что выдержки из судебного отчета приводятся дословно, с указанием имен каждого говорившего, текстов присяг и незначительных бюрократических подробностей (как правильно пишется имя подсудимого, его просьбы предоставить ему копию обвинительного акта и перо с чернилами и т. д.), что повышает уровень читательского доверия к приводимому тексту.

В пространстве интертекста присутствует трактат святого Августина «De cura pro mortis gerend» («По поводу изучения мира мертвых» (лат.), как «авторитета более древних времен» [Там же:307]. Джеймс иронизирует над подобным аргументом, указывая в скобках, что «писатели о сверхъестественном любят ссылаться на сей труд») [Там же]. В трактате излагаются взгляды Августина на взаимодействие души и тела человека до и после смерти, а также анализируется свобода действий живущего и умершего. В согласии с этим трудом возможность Энн Кларк преследовать своего возлюбленного после смерти начинает казаться вполне реальной. Ироническую цепочку отсылок продолжают имена реальных литературных деятелей Гланвилла и Лэнга. Джозеф Глэнвилл был философом, писателем, и церковным деятелем, Эндрю Лэнг также был писатель, этнограф, переводчик, знаменитый издательством сборников волшебных сказок. Словом, мнения личностей, не имеющих прямого отношения к юриспруденции, выступают в качестве подтверждений об-

винения. Читательский интерес держится не на вторжении инфернального в жизнь рассказчика, а на гносеологической игре и лакунах в ткани повествования. В итоге, ознакомившись с судебным отчетом, читатель совершенно перестает сомневаться в том, что призрак Энн Кларк действительно являлся убийце.

Еще одной новеллой, где судебные отчеты формируют фабулу, а судебный дискурс определяет особенности текста, становится новелла «Два врача». Рассказчик приобретает старую записную книжку, с целью использовать ее чистые листы для записей, и случайно находит внутри судебный отчет. Любопытной деталью является то, что сам Джеймс поступал подобным образом [Pardoe R. Story notes “Two Doctors” 1993].

Джеймс традиционно дает характеристику предмета, являющегося хранилищем важной информации: «у нее была тугая застежка. И переплет из-за того, что в книжке было много лишних листов, покособился» [Стенающий колодец 2022: 140]. Тугая застежка как символ необходимости тщательно хранить тайну, истертый переплет анонсирует древность, будто намекает на то, что у соприкоснувшегося с содержащейся в отчетах информацией, прежним остаться уже не выйдет. К элементам, призванным создать эффект достоверности, можно отнести инициалы адвоката, адрес и заглавие: «Самый странный случай, с каким я столкнулся в своей жизни» [Там же]. В любом уголовном деле необходимы пострадавший и обвиняемый – главные действующие лица, но, поскольку случай особый, «главным в этой истории является сверхъестественное» [Там же]. В качестве судьи и прокурора выступает читатель, его задачей становится распределить роли и решить, можно ли считать обвиняемым доктора Абелла. «Судите сами» – говорит нам автор, но тут же усложняет задачу, подмечая, что «досье не окончено» [Там же]. И действительно, разобраться в истории довольно сложно, для понимания причинно-следственных связей требуется очень внимательное прочтение. Попытку истолкования сюжета дела делает Лэнс Арни в своем эссе «An Elucidation (?) of The Plot of M.R. James's «Two Doctors» [Lance 2007: 299–315] любопытным

образом используя в названии вопросительный знак, тем самым будто намекая, что предложенная точка зрения является лишь одним из вариантов трактовки столь запутанных, фрагментарных и изложенных опосредованно событий. Тем не менее его точка зрения видится нам вполне логичной, обоснованной и исчерпывающей.

Первыми свидетельскими показаниями, с которыми знакомится читатель, становятся показания слуги доктора Абелла. Часто у Джеймса речь слуг изобилует просторечными оборотами и ошибками, что характеризует их как людей малообразованных, а следовательно, склонных к суевериям. Речь Льюка Дженнетта проста, но правильна, а значит, воспринимать его как «ненадежного рассказчика» нет оснований. Более того, этот человек видел ситуацию с «обеих сторон баррикады»: поработав у доктора Абелла, он перешёл в услужение к доктору Куинну. Причиной стали неуточненные странности, творившиеся с постельным бельем: «в доме, где творится подобное, мне нет места» [Стенающий колодец 2022:141]. Часть показаний слуги отсутствует и, по предположению автора, они были извлечены из-за их чрезмерной странности.

Таким образом, до самого конца истории Джеймс оставляет за читательским воображением право достраивать недостающие элементы. Самым последним упомянутым документом станет «одна странная бумажка» [Стенающий колодец 2022:150], в которой рассказывается об ограблении гробницы, откуда, вероятно, было украдено постельное белье.

Вторым свидетелем выступает священнослужитель, ректор Ислингтона Джонатанн Прат. Отметим, что Ислингтон – не вымышленный топоним, а реально существовавший во времена Джеймса город, который ныне является пригородом Лондона. Британской публике городок был, без сомнения, известен, а, следовательно, этот топоним использован для усиления эффекта «правдивости» истории. Показания Джонатанна Прата характеризуют доктора Куинна как человека, желающего выйти за рамки дозволенных христиани-

ну знаний и умений. Он много путешествовал и подвергся влиянию чужеродных поверий («за границей в это верят повсеместно» [Там же: 143]).

Это важный для готической литературы мотив – восприятие заграницы как чужого, инородного, часто враждебного пространства. Джеймс активно использует этот прием, локализуя действия новелл на не родных герою территориях. В иных случаях герой, наделенный отрицательной, с элементами inferнального, характеристикой, побывал за границей. Например, граф Магнус из одноименной новеллы ездил в некое «черное», как говорится в новелле, паломничество, в котором он приобрел тайную силу и inferнальных помощников; предок мистера Хамфриза (новелла «Мистер Хамфриз и его наследство») вернулся с тайными знаниями после путешествия по Италии; искусство итальянских отравителей вскользь упоминается в новелле «Ясень» и т.д. Свои убеждения доктор Куинн подкрепляет извращенной трактовкой абзацев из святого Иеронима, «где повествуется о беседах дьявола с Антонием» [Там же:143]. В описании жизни Павла Пустынника преподобным Иеронимом Блаженным действительно есть такие строки: «Антоний видит странное существо, частью человека, частью коня», «Немного спустя в каменистой долине Антоний увидал небольшого человечка с загнутым носом и с рогами на лбу, а нижняя часть его тела оканчивалась козлиными ногами», существо говорит о себе: «я смертный, один из обитателей пустыни, которых прельщенное всякими заблуждениями язычество чтит под именем фавнов, сатиров и кошмаров, давящих во время сна» [Творения блаженного Иеронима Стридонского 1880].

Вероятно, на этих абзацах строит свои убеждения доктор Абелл. Священнослужитель вполне добродушно иронизирует над его взглядами, приводя строки из «Потерянного рая» Мильтона и советуя доктору предложить Королевскому обществу новую классификацию видов. Абелл же, отстаивая свою позицию, переходит к прямой демонстрации своих новообретенных способностей – вытягивает руку и заставляет каминную кочергу полететь к

нему. Вероятно, применение этих магических умений позволило Абеллу свести счеты с Куинном, не оставив никаких прямых улик.

Автор упоминает, что следов проникновения в комнату нет, а в приложенном к делу отчете хирурга сообщается лишь о хорошем состоянии внутренних органов доктора. Переводчики русского издания по непонятной причине опускают подводящую итог расследования фразу «The verdict was «Death by the visitation of God» [James M. R. Two Doctors] («Вердикт был: «Смерть наступила по воле Божьей» (перевод наш. – А.Н.), которая отсылает к вердикту о смерти мистера Рекселла новелле «Граф Магнус» («the verdict was visitation of God») [James M. R. Count Magnus] – фразу, которую русские переводчики не совсем верно переводят как «наказание Божье» [Комната с призраками 2022:125].

Нельзя обойти вниманием и библейскую аллюзию, скрытую в именах докторов, которая, в зеркальном отображении отсылает нас к легенде о сыновьях Адама – Каине и Авеле. В новелле доктор Абелл (чьим библейским прототипом становится Каин) так же, как библейский герой, тяготеет к неположным ему знаниям и совершает братоубийство из ревности – Абелл завидует своему более успешному собрату по профессии.

Отметим, что, как и в новелле «Мартиново подворье», в новелле «Два доктора» инфернальный компонент остается закапсулирован на страницах судебных отчетов и не проникает в жизнь знакомящихся с ними персонажей.

В новелле «Мистер Хамфриз и его наследство» кульминационные события разворачиваются не вокруг самого лабиринта и таинственного шара в его центре. Инфернальное проникает в реальность посредством создания материального носителя информации – плана лабиринта, самостоятельно начерченного героем. Некой подготовкой читателя к будущим пугающим событиям является случайно снятая с полки книга, «она выглядит невыразительно и непривлекательно, но ведь внутри могут оказаться какие-нибудь уникальные пьесы» [Стенающий колодец 2022: 35], размышляет герой. В итоге прочитанное в ней оказывается своеобразной увертюрой к «пьесе жиз-

ни» героя. «A Parable of this Unhappy Condition» («Притча о несчастном положении»), по мнению биографа М. Р. Джеймса Майкла Кокса, является лучшей «подделкой» Джеймса под размышления о природе лабиринтов, датированные семнадцатым веком [Cox 1983: 143].

По своей сути притча является предостережением от блужданий по лабиринту, мистер Хамфриз даже предполагает, что именно она послужила причиной, по которой бывший владелец закрыл его. В ней повествуется о человеке, который вошел в лабиринт и нашел сокровище – легко провести параллель с самим мистером Хамфризом, который находит в центре своего лабиринта колонну и медный шар. Когда человек намеревается вернуться назад, унося с собой сокровища, наступает ночь и он чувствует, что нечто его преследует. Прослеживается библейская аллюзия. Сравним: «but as the Night fell, wherein all the Beasts of the Forest do move» [James Mr. Hymphreys and His Inheritance] и «and it becomes night, when all the beasts of the forest prowl» [Bible Ps. 104:20].

Ужас становится ценой, которую приходится заплатить за обладание сокровищем. Столь тщательно стилизованная притча является унаследованным из романной готики методом «текста в тексте», составляющим основу «антикварной готики», в парадигме которой творил Джеймс. Не будем забывать, что расчет в первую очередь был на читателей из университетской среды, или, по крайней мере, образованных людей, которые бы по достоинству оценили кропотливую работу автора над стилизацией. Кроме того, продолжается игра с фактами и фикцией: «Религиозные ритуалы» и «Харлеанский сборник» Пикара – реально существующие книги, так же как и книги Тостатуса Абуленсиса, Пинеды (испанский теолог, иезуит, советник инквизиции) и Иова. Стоит отметить, что подобная подборка ярко живописует религиозные взгляды ее владельца – ритуальность, оккультизм, язычество, черная магия. Например, в трактатах Тостатуса, испанского богослова четырнадцатого века, бывшего теоретиком колдовства, утверждается, на основании толкования Библии, возможность существования летающих ведьм.

Отметим, что предок мистера Хамфриза путешествовал по Италии, но большинство книг испанского происхождения, кроме того, упомянутый на уровне интертекста миф о Тесее, блуждавшем в лабиринте, отсылает нас к древней Греции. Подобная интертекстуальная мифологическая и культурологическая мозаика, представленная в художественном тексте в симбиозе с игровым кодом, значительно расширяет горизонты трактовки и восприятия новеллы.

Таким образом, читатель задается вопросом: действительно ли существует представленная его вниманию притча, или это очередная искусная уловка Джеймса, призванная удерживать внимание читателей с помощью игры с разными слоями фиктивности, ведь подобная игра возможна лишь на заранее заложенном прочном фундаменте из фактов. И даже сам текст притчи продолжает создавать атмосферу неопределенности: «Я где-то слышал или читал, – так начинался абзац, – в форме притчи или истинной истории, об этом пусть читатель судит сам» [Стенающий колодец 2022: 36]. Кроме того, упоминается миф о Тесее, который детально актуализируется в новелле.

Герой использует нить, чтобы проложить маршрут к центру лабиринта (прослеживается аллюзия на нить Ариадны), к тому же именно женщина – миссис Уордроп – как и Ариадна в греческом мифе, помогает герою. Она делится своими знаниями о природе лабиринтов, высказывает свои ощущения о некой темной атмосфере лабиринта: «у вас не возникает впечатления, что как только мы сюда пришли...за нами кто-то следит...и, если мы переступим черту дозволенного...на нас нападут» [Стенающий колодец 2022: 48]. Ее слова явно дублирует то, что описано в притче («и он ощутил, что некое существо следует за ним» [Там же: 38]). В последней фразе притчи дается ключ к очень широкой трактовке новеллы: «и не служит разве лабиринт образом самого мира» [Там же: 39]. Лабиринт и его тайна были предназначены лишь для «*filiis domus meae*» («детей моего дома» (лат.)), именно поэтому мистер Хамфриз, являясь кровным родственником, мог без труда прийти к центру лабиринта, а также прикоснуться к шару. Будучи в компании других людей,

сделать это ему удавалось лишь с помощью нити, а шар казался невыносимо горячим для посторонних. Как только была предпринята попытка вынести «secretum» за пределы «domus» inferнальное материализовалось и помешало этому поступку. Прослеживается отголосок мотива, часто встречающегося у М. Р. Джеймса «пусть лежит, где нашли» [Липинская 2019: 92–98].

Пока при прежнем владельце лабиринт был заперт, inferнальное никак себя не являло, но, стоило проявить к нему интерес, а еще и допустить общественность к секретному знанию, последовал «стоп-сигнал».

3. «Рассказ в рассказе». Новелла «Соседская межа» является ярчайшим проявлением классического готического приема «рассказ в рассказе», так как вставной рассказ занимает около 98% всего повествования. Двое друзей проводят вместе вечер, во время которого один из них зачитывает свой рассказ, который позже характеризует как «подробный отчет о моем поразительном приключении» [Стенающий колодец 2022: 201].

Рамочная конструкция усложняется тем, что по сюжету зачитываемого рассказа герой гостит у своего друга в поместье Беттон, где, изучая библиотеку, натывается на книгу, относящуюся к 1711 (а герой рассказа существует в 1889), в которой опубликовано письмо Беттонского священника к кентерберийскому епископу, в коем среди не совсем внятных фраз, наполненных витиевато-вежливыми конструкциями, уводящими от сути, приводятся строки из деревенской песенки: «Тот, кто в Беттонском лесу гуляет, знает сам, зачем гуляет и рыдает» [Там же: 190].

Разумеется, герою, увлекающемуся работами по фольклору, да еще и оказавшемуся в том самом месте – в Беттоне – становится любопытно, и он решает разузнать о поверьях, окружающих Беттонский лес. Пока хозяин отправляется с расспросами к старожилам, дабы удовлетворить любопытство гостя, рассказчик идет на прогулку и, сам того не ожидая, набредает на место, где был расположен Беттонский лес. Там он сталкивается с неким необъяснимым явлением – кто-то очень громко и пронзительно кричит, при этом кажется, что звук – будто внутри головы. Для описания герой использует пред-

ставленную в тексте новеллы аллюзию: слова из поэмы символа викторианской эпохи лорда Альфреда Теннисона «In Memoriam»: «no language but a cry» («бессловесный вопль» – перевод наш. – *А.Н.*). Переводчики русского издания выбирают вариант перевода «беззвучный вопль» [Там же: 193].

Из рассказа старика Митчелла следует, что и раньше люди опасались этого места именно из-за этих пугающих криков. Акустическая оркестровка (воплъ, пугающие крики), в соединении с интертекстуальными – вербальными аллюзивными включениями, усиливает выразительность текста, способствуя созданию и нагнетанию готической атмосферы страха. Продолжая свои изыскания, мужчины обращаются к старому конверту с надписью «Беттонский лес», в котором находят записи отца хозяина о лесе. Записи начинаются со своеобразного эпитафия: «Где бродит, говорят, кричащий дух» [Там же: 199] – строки из мистической поэмы Вальтера Скотта «Гленфинлас».

Далее приводятся записи разговора с местными жительницами, столкнувшимися со сверхъестественными явлениями в лесу, а также частично раскрывающими их природу. В лесу бродит призрак некой леди, незаконно переместившей границу своего участка и тем самым лишившей земли двух сирот. При жизни ей удалось избежать наказания даже с условием, что дело рассматривал сам «кровавый» судья Джеффрис (персонаж, упомянутый в новелле «Мартиново подворье»). Но женщина, нарушившая библейские заповеди [Библия Второзаконие 19:14]: «Не нарушай межи ближнего твоего, которую положили предки в уделе твоём, доставшемся тебе в земле, которую Господь, Бог твой, даёт тебе во владение») [Там же] и «Проклят нарушающий межи ближнего своего!» [Библия Второзаконие 27:14] оказалась проклята.

Стоит отметить и подчеркнуто-викторианский колорит новеллы, выраженный на лексическом уровне: «вы начали свой монолог в истинно викторианской манере», – говорит один из друзей, «я – викторианец как по происхождению, так и по образованию», но «викторианское древо может принести отнюдь не викторианские плоды» [Стенающий колодец 2022: 187]. И действительно, рассказ, зачитываемый джентльменом, является «плодом» другой

эпохи, хотя в нем мастерски воспроизводится атмосфера викторианского романа. Джеймса даже включает совершенно не свойственные его прозе описания природы: «за окном качались мокрые от дождя огромные деревья. Между ними проглядывала земля зеленых и желтых красок», «за пеленой дождя синели горы» [Там же: 188]. Подобная пейзажная аранжировка создает не готическую, а викторианскую атмосферу, она лишена гнетущего гигантизма, сгущенности и затенённости красок, она лишь передает легкий оттенок меланхолии и наступающей осени. Прослеживаются и биографические коннотации: Джеймс сам был дитя викторианской эпохи, выбравший для своего творчества не самый «викторианский» жанр. Традиция читать свои рукописи вслух – тоже взятый из жизни мотив. Отдельной припиской в конце новеллы отмечена благодарность исследованиям сэра Джона Фокса и его книге «Процесс леди Айви» – Джеймс интересовался судебными заседаниями 17 века и даже написал предисловие к упомянутому изданию 1929 года [James 2013].

Новелла «Предупреждение любопытствующим» представляет собой краткое предисловие, в котором автор живописует Сибург – уютный городок на восточном побережье Англии. Прототипом его является город Олдборо в графстве Суффолк, тоже расположенный в восточной части Англии. Об этом сам Джеймс писал в предисловии к своему сборнику 1931 года «Collected Ghost Stories». Исследователь творчества М. Р. Джеймса Дарролл Пардо посетил Олдборо и гостиницу White Lion, явившуюся прототипом гостиницы «Медведь» в новелле, и отметил, что городок не сильно изменился со времен Джеймса, а пейзажи описаны подчеркнуто правдоподобно. В своей статье, опубликованной в журнале *Ghosts & Scholars*, посвященном творчеству М. Р. Джеймса, он отмечает, что пляж и обрыв, описанные в новелле, совершенно точно списаны с реальных, в гостинице же теперь нет общей гостиной [Pardoe D. 1993].

В качестве дополняющего описание интертекста Джеймс приводит роман Диккенса «Большие надежды», действие первых глав которого также локализовано на побережье, не так далеко от Суффолка, в Эссексе. Таким обра-

зом, актуализируется диалогизм двух несхожих по сюжету произведений, позволяющих гораздо ярче представить себе изображаемый ландшафт, во много благодаря мастерству Диккенса, ведь сам Джеймс говорит о себе: «Я не очень-то умею живописать» [Стенающий колодец 2022: 227].

Для перехода к основной части новеллы автор предлагает читателю одну из «совершенно случайно» услышанных историй о Сибурге [Там же: 228]. Джеймс наряду со вставными текстами как распространенной разновидностью интертекстуальности использует прием вставных рассказанных персонажных историй. Такая история, синтаксически выделенная в новелле как прямая речь, и составляет всю ее фабулу. Автор ни во время повествования, ни в заключение больше не являет себя читателям и полностью отстраняется от линии повествования. С самого начала используется повествовательный прием «забегания вперед», рассказчик оценивает происходящее, уже зная развязку описываемых событий, а читателю подкидываются пророческие фразы, недвусмысленно анонсирующие печальный финал истории: «больше не езжу «...» и вряд ли поеду, особенно после того, что произошло с нами, когда мы посетили его в последний раз» [Там же: 228], «лучше бы я оставил ее в покое» [Там же: 233], «мне вроде бы повезло «...» тогда я тоже так считал, но не теперь» [Там же: 234], «он меня не простит» [Там же: 239], «должно пострадать тело» [Там же: 243] и т. д.

Двое друзей прекрасно проводят время в гостинице в Сибурге, с ними знакомится очень взволнованный молодой человек – Пакстон, который рассказывает им о том, что нашел древнюю англо-саксонскую корону и теперь его преследует существо из потустороннего мира.

Рассказ гостя представляет собой два отдельных фрагмента вставного компонента, оформленные в виде прямой речи. Он условно делится на две части: монолог о том, как повествующий узнал о короне и нашел ее и дословно записанный позже рассказ о начавшемся с тех пор inferнальном преследовании. Повествование Пакстона, в свою очередь, тоже включает в себя вставные элементы – древнюю легенду, рассказанную священником, также

выделенную как отдельное монологическое высказывание, и историю семьи Эйджеров («вот вам еще одна любопытная история» [Там же: 232]), охранявших священные короны.

В качестве компонента «игры в достоверность» Джеймс приводит даты, но в данном случае неточные – «это было в апреле 19.. года» [Там же: 229], надпись на могиле: «умер в Сибурге в 19.. году, в возрасте 28 лет», стих на молитвеннике семьи Эйджеров датирован 1754 годом – именно тогда ветвь их семьи стала хранителями корон. Сам стих также является вставным элементом и приведен полностью. В нем выражается надежда, что владелец молитвенника не будет забыт Богом даже после смерти.

Эта, казалось бы, незначительная деталь сильно меняет представление о природе inferнального в новелле. Обычно из потустороннего мира в произведениях Джеймса выходят сущности абсолютно иномирные и монструозные, либо представители человеческого рода, заключившие при жизни договор с дьяволом. Здесь же мы видим обращение к светлым, Божественным началам, благодаря союзу с которыми призрак Уильяма Эйджера способен покинуть мир иной и продолжить исполнять свою миссию по охране священной короны. Любопытно и то, что в новеллах (например, «Граф Магнус»), где inferнальную расправу вершат существа откровенно дьявольской природы, в качестве вердикта предлагается «кара господня», тогда как в данном случае вердикт соответствует законам юридической логики – «преднамеренное убийство неустановленным лицом или неустановленными лицами» [Там же: 248].

Новелла «Званный вечер» (перевод названия представляется совершенно необоснованным и не отражающим авторского замысла, на вечер никто не был «призван», в оригинале новелла называется «An Evening's Entertainment» – вечерние развлечения) представляет собой нечто, больше напоминающее пьесу. Она предваряется несколько ностальгическим вступлением об ушедших в прошлое вечерах у камелька, когда бабушка рассказывает детям волнующие их воображение истории о феях, призраках, «Rawhead and Bloody

Bones» (русский перевод «скелет» [Стенающий колодец 2022: 249] не совсем точен, хотя точного русского аналога понятию не существует. Кэтрин Бриггс описывает это существо, как некую злонамеренную сущность, живущую в прудах, карьерах, а иногда в темных шкафах или под лестницами. Существо всё в крови и сидит на куче обглоданных костей, которые раньше принадлежали ребенку, который не слушался или говорил плохие слова) [Briggs 1976: 338–339]. В противовес этим «уютным пугалкам», Джеймс приводит современные научно-популярные книги и диалог Чарльза, выросшего на них, и его папы. Чарльз просит у отца не сказку, а объяснение работы маятника. Такая атмосфера автору не близка: «Покинем их. Как отличается от вышеприведенной сцены тот дом, куда еще не проник свет Наук!» [Стенающий колодец 2022: 250]. Перед читателем разворачивается вставное повествование, выстроенное по типу пьесы (можно даже проследить единство места, времени и действия). Действующие лица – бабушка (основной рассказчик), дети – Чарльз и Фанни и Сквайр, который спит у камина и вставляет лишь пару ремарок. Присутствуют и авторские ремарки: «перестает вязать, произносит суровым голосом», «еле ворочая языком») [Там же]. Зачин тяготеет к сказочному, к мотиву «блуждания в лесу» – мальчик рассказывает о том, что на дальней тропинке растет лучшая ежевика, и, в соответствии со сказочным каноном, это именно та самая тропинка, на которую нельзя ходить. Основное содержание вставной пьесы – это наполненный множеством мифологем монолог бабушки об этой тропинке с дурной славой. Подробнее они представлены в следующем параграфе работы. Отметим лишь, что эта новелла выделяется из числа прочих неиспользованным ранее форматом вставного текста.

Новелла «Жил человек близ церковного кладбища», названная цитатой из пьесы Шекспира «Зимняя сказка», представляет собой смоделированное Джеймсом продолжение истории, которую начинает, но не заканчивает Мамиллий. «Для зимы печальные подходят сказки. Знаю одну о призраках...» «Жил да был «...» Он жил на кладбище» [Шекспир 2015: 1190]. В истории рассказывается о некоем одиноком человеке – Джоне Пуле, который жил в

доме, окна которого выходили на кладбище. Однажды хоронили старушку, которую в округе считали кем-то вроде ведьмы. Видимо, желая сгладить свои прижизненные грехи, она завещала всё своё богатство церкви. Церковь же, в лице священника, не приняла ее дар. Кошель с золотом (под пристальным взглядом главного героя) был брошен обратно в могилу. Обращает на себя внимание «говорящая» фамилия главного героя. В оригинале она выглядит как Pool – слово, являющееся полным омофоном слова pull, которое, помимо основного (тянуть, тащить), имеет разговорное значение «красть». Джон Пул вероломно разрывает могилу и достает кошель с монетами. Позже старуха приходит к нему в дом за своим золотом.

В исполнении Шекспира момент, когда Мамиллий начал рассказывать свою историю, становится поворотным и действительно страшным. Стража приходит за его матерью, королевой Гермионой, а юный принц позже умирает от тоски. Джеймс же предлагает позитивную концовку – Мамиллий пугает придворную даму, за что получает нагоняй от матери, но позже, он обещает рассказать новую историю «в три раза страшнее, чем эта» [Стенающий колодец 2022: 265].

Проанализировав использование вставных текстов в новеллах можно сделать вывод об устойчивости данного приема в творчестве писателя. Данный прием исследуется в связи с романной традицией, однако Джеймс расширяет поэтологические границы использования вставных текстов, выстраивая между ними сложные, нередко палимпсестные, синергетические связи, а также зачастую строя сюжетную фабулу вокруг найденного текста. Одним из вариантов текстологических вставок можно считать латинские цитаты. Они выполняют несколько функций: актуализируют внимание читателей; создают эффект древности и условной достоверности; способствуют созданию мистической атмосферы; актуализируют библейские, а иногда, наоборот, оккультные мотивы; будучи адресованными образованной университетской публике, стимулируют разгадывание смыслов, заключенных в более глубинных пластах новеллы. Вставной текст в поэтике новелл Джеймса представля-

ет собой особый способ консервации прошлого, при неосторожном обращении оставляющий за прошедшими событиями шанс актуализироваться в современной реальности. Через эту призму реализуется один из основных принципов готической литературы – незащищенность человека перед силами хаоса, способными в любой момент ворваться в размеренную реальность любого скептика. В качестве интертекста в новеллах присутствуют литературные аллюзии на произведения Ч. Диккенса, А. Редклифф, Дж. Остин. В. Скотта, Г. Уолпола – писателей, чье творчество зачастую носило мистический характер.

Готическая новелла, будучи жанром малой прозы, использует конкретные художественные приемы, которые должны соответствовать принципу компрессии при одновременной многосмысленности и выразительности текста, что соответствует жанровой специфике новеллы как таковой. Наряду с аллюзиями, подтекстово расширяющими смысловое поле произведения ghost story, важную роль в спектре приемов художественной выразительности имеют предмет как выделенный в тексте объект изображения и деталь как поэтологический прием его художественного воплощения, способствующий акцентуации предмета в пространстве художественного текста. Художественная значимость детали отмечена выше в анализе новеллы «Стенающий колодец». Практически в каждой новелле Джеймса выделяется знаковая деталь, служащая обозначением несущего особенную смысловую и поэтологическую нагрузку предмета.

В готических новеллах предмет, особенно вынесенный в сильную позицию текста, очень часто является сюжетообразующим компонентом. В этом аспекте можно проследить явное влияние культуры романтизма на готический роман, а позже и прямое заимствование этого приема готической новеллой. Романтизм, следуя законам гегелевской диалектики, воспринимает вещь не в ее статичном состоянии, а в динамике. Отсюда вытекает функционирование вещи не как статичного предмета быта, а как портала для вторжения inferнального в повседневную реальность персонажа. Например, в сказке

Гофмана «Золотой горшок» главный герой видит, как ему ухмыляется лицо ведьмы, изображенное на дверном молотке. То есть автор демонстрирует, что нечто обыденное может в секунду изменить свои свойства.

Представители готического направления литературы, как и романтики, показывают, что неподвижность вещи иллюзорна и возможна лишь в моменте. Альбом лишь кажется просто альбомом, но позже превратится во «входную дверь» для чудовища («Альбом каноника Альберика»), шар в лабиринте мыслится простым ландшафтным украшением, но оказывается гробницей, вместилищем пепла усопшего владельца («Мистер Хамфриз и его наследство»), клякса на листе бумаги перестает являться таковой и как «черная дыра» открывает перед смотрящим в нее героем глубины инфернальной бездны (там же), гравюра оживает («Меццо-тинто»), постельное белье («Два доктора») или руна («Рунические ставы») способны убить и т.д.

Вещь – лишь легкая оболочка, внутри которой идет отдельная жизнь, со временем пробивающаяся сквозь нее. Наум Берковский, рассуждая о немецком романтизме, заключает, что «отдельные вещи в отдельности своей и самодостаточности почти истаяли, ставши органами и орудиями великой единой жизни» [Берковский 2001: 19].

В систему заимствований из романтической традиции вписывается и «древность» вещи. Известная особенность романтической литературы – локализация событий в прошлом – находит свое отражение в готической прозе, с одной лишь разницей: у романтиков действительность исторична (романы Вальтера Скотта), а у авторов, работающих в жанре готики, хронотоп условен. Принимая во внимание детали, читатель понимает, что действие происходит в некоем «прошлом». Иногда автор дает точную дату произошедших событий (хотя, чаще приводятся лишь первые цифры – 17..., 16...). Маркером времени могут служить архитектурные строения, детали интерьера, предметы быта, одежда, исторические реалии и т. д.

Готика восприняла и ориентацию романтизма на «экзотичность» локуса (в качестве примера можно вспомнить сцены на острове из романа Ч. Метью-

юрина «Мельмонт Скиталец»). Очень часто inferнальные события происходят в месте, воспринимаемом как «чужое», «незнакомое». М. Р. Джеймс, например, иногда использует пространство гостиницы, находящейся в чужом для главного героя городе, как место встречи с inferнальным («Номер 13», «Ты свистни...», «История исчезновения и появления», «Альбом каноника Альберика»). Это может быть и, например, новый для героя дом, уже бывший в чьем-то владении, и не успевший в полной мере стать «своим», «обремененный» таинственной историей и темными секретами («Мистер Хамфриз и его наследство», «Ясень», «Резиденция в Уитминстере») или просто место, где герой раньше не бывал, воспринимаемое как «чужое» («Граф Магнус», «Потерянные сердца», «Сокровища аббата Фомы» и др.). Это же качество применимо и к вещи – если она «чужая», в особенности если ею завладели без желания собственника («Сокровища аббата Фомы», «Предупреждение любопытствующим» и др.). Попасть в руки к герою она могла и случайно («Меццо-тинто», «Дневник мистера Пойнтера», «Альбом каноника Альберика» и др.). В такой роковой случайности реализуется романтическое видение мира как средоточия хаоса и правящей всем руки судьбы, часто карающей «вслепую».

Как было упомянуто нами ранее, текст или предмет может быть проводником inferнального в мир реальный. Эта традиция уходит корнями к восприятию вещи как предмета не статичного, а динамичного, заимствованная писателями готического направления у романтиков.

2.6. Мифологемы и сказочный код в новеллах Джеймса

Миф является одним из важных составляющих создания тревожной атмосферы. В готической новелле мифопоэтика приобретает своеобразные черты. Чаще всего в творчестве Джеймса встречаются библейские и скандинавские мифы, точнее, их редуцированные инварианты. Выбор фрагмента позволяет локализовать акцент в необходимой автору точке. Мифопоэтика но-

велл часто корреспондирует с суевериями, местными повериями, которые, в свою очередь, уходят корнями в целые комплексы архетипических образов. Народная мифология заселяет все безлюдные места, которые находятся вне привычных для людей маршрутов, коварными существами [Кэмпбелл 2017: 67]. Примером может служить античный бог Пан – опасное существо, которое живет сразу за пределами освоенной человеком территории. У людей, которые по случайности забредали в его владения, он вызывал чувства «панического» страха, внезапного беспокойства и испуга [Кэмпбелл 2017: 69]. Пан являлся неким хранителем «порога», охранял переход между пространством профанным и ирреальным, магическим, в котором действуют другие законы пространства и времени. В славянском фольклоре подобной ролью наделена Баба-Яга, которая также персонаж пугающий.

Герои готических новелл по случайному ли стечению обстоятельств или же движимые алчностью богатства или знаний, оказываются в условных владениях бога Пана, где страх становится постоянной эмоцией, а мифопоэтические включения как нельзя лучше провоцируют ее, пробуждая в читателях спящий глубоко внутри страх встречи с неизведанным.

Например, в новелле «Случай из истории собора» в ходе проведения ремонтных работ из своей гробницы выбирается ламия. В «Мифологическом словаре» Е. М. Мелетинского отмечается, что в греческой мифологии Ламия считается дочерью Посейдона и любовницей Зевса, из-за ревности Геры она была вынуждена укрыться в пещере, где и превратилась в кровавое чудовище. Так как Гера лишила ее сна, Ламия бродила по ночам, пожирая людей и высасывая из них кровь [Мифологический словарь 1990: 305]. В «Энциклопедии фей» Кетрин Бриггс отмечает, что это существо было хорошо знакомо детям в XVII веке по книге Эдварда Топсела «История четвероногих животных». Статья о ламии сопровождалась иллюстрацией, изображавшей существо, максимально далекое от классического представления о фее. У существа было четыре ноги, задние заканчивались копытами, а передние – когтями, тело покрыто чешуей, а голова – женская. Сущность представляла собой

гермафродита с женской грудью и мужским детородным органом. [Briggs 1976: 260]. У Джеймса описание не схожее, пересозданное авторским воображением, творческой фантазией: «Вроде как человек, только весь в волосах и с двумя огромными глазами» [Стенающий колодец 2022: 121]. В книге вымышленных существ Х. Л. Борхес выделяет отдельную статью, посвященную ламии. Они описываются как существа, имеющие верхнюю от пояса часть красивой женщины, а нижнюю – змеи, лишены способности говорить, но могут издавать мелодичный свист [Борхес 2022: 110]. Роберт Бертон в «Анатомии меланхолии» рассказывает историю, как одна ламия соблазнила юного, прекрасного философа. Вдохновившись этим рассказом, Джон Китс написал поэму «Ламия». Эти существа присутствуют и в «Фаусте» Гете, они пытаются соблазнить Мефистофеля. Их облик можно воссоздать, опираясь на отдельные ремарки: «Однако вы и сами, дивы, так подозрительно смазливый! Что, ежели румянцем щек прикрыт какой-нибудь порок? <...> К красивейшей подъеду храбро. О ужас! Тощая, как швабра!» [Гете 2014: 271]. В сравнениях прослеживаются зооморфные мотивы, указывающие на их противоестественную худобу. Мефистофель сравнивает их со змеей, ящерицей, булавой, стержнем, палкой. Следуя этой линии, в современном представлении (например, картина современного перуано-американского художника Бориса Вальехо «Ламии») эти существа представлены как чрезмерно сексуализированный образ женщины со змеиным низом. Ламия в новелле Джеймса не вписывается ни в один из вариантов. Это исключительно авторская творческая интерпретация, сохранившая в себе лишь отдаленные мифологические черты.

Устоявшимся приемом описания пугающего в творчестве Джеймса остается фрагментарность, умолчания и отказ от вербализации. Существо так быстро пронеслось мимо героя, что тот не успел его толком рассмотреть: «Он был черный, весь в волосах, а в глазах его горел огонь» [Стенающий колодец 2022: 122]. В оригинале используется местоимение *it*, таким образом, автор отказывается относить ламию к женскому полу, но следует заложенной в детской книге XVII века традиции относить этого монстра к гермафродитам.

К традиционным чертам относятся и пугающие звуки, которые издает выпущенное из гробницы существо по ночам. Когда ночные звуки обсуждают каноники, они упоминают 34 главу 14 стих Исаии, который в переводе святого Иеронима выглядит как «*ibi cubavit lamia et invenit sibi requiem*» [Библия Исаия гл. 34 стих 14]. Ламию часто ассоциируют с древним демоном Лилит, что придает ее образу женские черты, не сохраненные в интерпретации Джеймса. Отметим, что на те же строки из Исаии ссылается Джеймс в новелле «Альбом каноника Альберика»: «И есть духи, что сотворены ради отмщения, и в ярости своей наносят удары тяжкие» [Комната с призраками 2022: 33].

Таким образом, можно сделать вывод о подходе Джеймса к использованию мифологической традиции в новеллах: автор выбирает нужные ему черты фенотипа монстра, подстраивая их под сюжетные потребности, дополняя образ дополнительными чертами. Так, ламия, в интерпретации Джеймса, вместо чешуи покрыта волосами – типичным для автора inferнальным атрибутом, актуализирующим избыточную «волосатость» кельтской мифологии как знак иномирности и враждебности наделенного ею существа. Можно сделать вывод, что мифологические аллюзии в прозе Джеймса приобретают палимпсестный характер: на античный мифологический образ накладываются черты национальной кельтской, ирландской мифологии.

В новелле «Соседская межа» в Беттонском лесу промышленяет банши. В нее после смерти превратилась женщина, проклятая за незаконный перенос границы между ее и соседским участком. Банши – традиционно призрак-женщина, которую никто никогда не видел – только слышали [Борхес 2022: 21]. Родом она из Ирландского фольклора. В «Книге вымышленных существ» Борхес пишет, что «ее появление говорит о чистоте кельтской крови этой семьи, об отсутствии какой-либо примеси крови латинской, саксонской или датской» [Борхес 2022: 21]. Крик банши предвещает смерть. Считается, что его, помимо Ирландии, слышали в Шотландии, Уэльсе и в Бретании [Там же] Джулия Бригс также отмечает, что крик банши могут слышать лишь предста-

вители старых семей. В отличие от Борхес, Бригс описывает облик банши: длинноволосая женщина в сером плаще с капюшоном поверх зеленого платья [Briggs 1976: 15]. В описании одного из героев рассказа это кто-то «в лохмотьях» [Стенающий колодец 2022: 200]. Также Джеймс добавляет черту, не обнаруженную ни в одном описании банши, – если ее крик услышать три раза – умрешь. «Слава Богу, три раза я никогда не слышала», – отмечает одна из героев-очевидцев inferнального явления [Там же: 197].

В новелле «Ясень» нашли отражение традиционные готические, фольклорные и мифологические мотивы. В новелле они призваны создавать атмосферу тайны и ужаса, инаковости и «нечеловеческой антропологии» (термин Д. Тригга). Д. Тригг определяет «не/человеческую антропологию» как постгуманистическую модель феноменологии, которая не просто способна говорить от имени нечеловеческих сфер, но особенно подходит для изучения чуждых сущностей. «Мы определим, – пишет философ, – этот особый тип, феноменологического постижения нечеловеческой (nonhuman) сферы как не/человеческий (unhuman)» [Тригг 2017: 14].

Уже в сильной позиции текста, в его названии, анонсируется и акцентируется мифологический код. Растущий рядом с помещьем ясень определяет особенности спациопэтики новеллы, его существование становится важнейшим сюжетообразующим компонентом. «Ни один человек из моей ирландской паствы никогда бы не согласился жить в этой комнате <...> По ирландским поверьям, сон близ ясеня приносит только несчастье <...> Очень может быть, <...> что вы уже почувствовали на себе его влияние – не очень-то бодро вы выглядите после ночного отдыха» [Комната с призраками 2022: 80], – рассказывает ирландский епископ владельцу поместья Касттрингем. Джеймс вскользь упоминает и о древности дерева: «Во всяком случае, существующих ему размеров он достиг в 1690» [Там же: 67], тогда как события новеллы относятся к 1754 году.

Заявленный в названии мифологический код относит читателей не только к древним ирландским верованиям, но и к германо-скандинавским са-

гам, в которых фигурирует мировое дерево – ясень Иггдрасиль, которое находится в сакральном центре вселенной. Подобным образом и в новелле ясень становится концентрическим центром inferнальных событий. «Три основные части дерева: корень, ствол и ветки, поднимающиеся к небу, – символизируют три мира: нижний (подземный мир, ад), средний (землю, населенную смертными) и верхний (населенный бессмертными богами)» [Кирло 2010: 143]. Ясень прорастает сквозь человеческий мир, а корни его уходят под землю. Под одним из корней находится мир мертвых, которым управляет дочь бога хауса Локки, Хель [Ларрингтон 2019: 67]. Подобно этому мотиву, в корнях дерева позже находят останки ведьмы Мазерсоул.

Можно наблюдать дополнительный «вампирический» мотивы, не анонсированный столь явно, как, например, в новелле «Стенающий колодец», но обозначенный намеками – гроб ведьмы был пуст, в гадание по библии выпадает фраза: «Птенцы его пьют кровь» [Комната с призраками 2022: 73], на теле жертв находят точки, похожие на укусы. Наблюдается и инверсия традиционной бледности жертвы, связанной с обескровленностью – в новелле трупы чернеют. Обобщенная символика дерева связана и с преемственностью поколений: именно в форме дерева принято изображать родословную семьи [Большая энциклопедия символов 2009: 88]. Дерево, переходящее по наследству вместе с поместьем, становится причиной гибели всего рода. Через символику вертикального измерения Мирового дерева реализуются не только пространственные, но и временные значения – прошлое, настоящее и будущее, понятие о преемственности поколений [Там же].

Прошлое в новелле отождествляется с мисс Мазерсоул, которая занимает нижний ярус (корни дерева – подземный/потусторонний мир), ее помощники (пауки-вампиры или белка) находятся на стволе дерева – в настоящем. Через открытое окно они проникают в спальню второго этажа – условное будущее, на которое прошлое способно влиять. Прошлое, настоящее и будущее придают дому импульсы различной динамики [Башляр 2004: 28]. Проникая в него, «гости» из мира мертвых убивают нового наследника, тем

самым уничтожая «будущее» и реализуя древнее проклятье. Хроноцид – конец времен обозначен именно гибелью ясеня Иггдрасиля от огня. Следуя этому сценарию, в новелле сгоревшее дерево символизирует конец рода Феллов и иномирного существования мисс Мазерсоул. Ее цель – уничтожить род своего обидчика – достигнута. Ясень Иггдрасиль упоминается в Старшей и Младшей Эдде. В первой части Младшей Эдды в «Ведении Гюльви» упоминается бегающая вверх-вниз по ясеню белка Рататёск («Вострозубка») [Ларингтон 2019: 70]. Именно животное, похожее на белку, увидел накануне своей смерти и сэр Мэтью Фелл.

Во времена охоты на ведьм традиционным методом избавление от них было сожжение, но мисс Мазерсоул была казнена через повешенье. Из песен Эдды следует, что бог Один провисел на ясене девять дней – таков был обряд его инициации, пройдя который он получил священные руны [Большая энциклопедия символов 2009: 89]. Джеймс переосмыслил скандинавский мифологический мотив: мисс Мазерсоул взаимодействует с ясенем после смерти. Важен и сам факт суда над ведьмой, ведь и в мифологии у древа Иггдрасиль расположено место божественного суда [Там же: 91].

Неслучайны и более мелкие мифологические элементы, упомянутые в новелле. Например, заяц, в которого превращается мисс Мазерсоул, считается лунным животным (было как раз полнолуние) [Бидерман 1996: 89], к тому же олицетворяет распущенность (качество, которым часто наделяли ведьм) и часто уличается в связях с чертом и ведьмой [Большая энциклопедия символов 2009: 23]. Пауки, выползавшие из горящего ясеня, были очень неприятны Джеймсу [Scarfe 2007: 40]. Более того, этот образ перекликается с множеством итальянских отсылок («искусство итальянских отравителей» – как объяснение смерти сэра Мэтью, наследуемое поместье перестраивается в итальянском стиле). Существует легенда, что в Средние века на итальянский город Таранто обрушилось страшное бедствие – тарантулы своими укусами просто истребляли горожан и жителей окрестностей [Большая энциклопедия символов 2009: 64].

Мифологические образы не остались лишь на страницах готических романов и новелл минувших веков, ими активно пользуются и современные авторы. Множество мифологических существ населяет волшебные миры Джона Толкина и Джоан Роулинг. Готическую атмосферу искусно создает в своих романах Диана Сеттерфилд. Современная английская писательница Джесс Кид [Кидд 2020] в детективном романе «Смерть в стекле» помещает действие на темные улочки Лондона времен викторианской Англии. Главную героиню, женщину-детектива, после выкуривания трубки с особой курительной смесью, начинает сопровождать призрак, который вовсе не пугает ее, а помогает в расследовании. Видеть его может только она и вороны. Главной героине предстоит найти похищенного ребенка – мерроу (полудевочку – полурусалку) [см. Briggs 1976: 293]. Упоминаются и такие фольклорные персонажи, как Герн – Охотник (призрак с оленьими рогами на голове, впервые упоминается у Шекспира в пьесе «Виндзорские проказницы»), Пег Паулер (Peg Powler) – речная ведьма из английского фольклора имеет зеленую кожу, длинные волосы и острые клыки, топит людей [Briggs 1976: 324], Зеленозубая Дженни (Jenny Greenteth) – ведьма, оправдывающая своё имя наличием длинных зеленых клыков [Briggs 1976: 242], Длиннорукая Нелли (Nelly Longarms), она же Гриндилоу [Briggs 1976: 324] – еще одна речная нечисть из легенд Йоркшира. В интертекстуальном пласте текста, помимо Кольриджа, Диккенса, Смайlsa, упоминается труд ирландского фольклориста Томаса Крофтона Крокера (1798–1854). Отдавая дань готической традиции, повествование имеет несколько вставных историй от миссис Бибби, няни и одновременно похитительницы малышки-мерроу, в иносказательно-сказочной форме повествующей о ее непростом детстве и юности. Повествование не линейно – часто встречаются отдельные главы, возвращающие читателя в далекое прошлое.

Мифопоэтика и фольклорные мотивы способствуют созданию тревожной атмосферы, апеллируя к хорошо узнаваемым сюжетам с пугающим компонентом. Джеймс никогда не берет готовый фольклорный мотив или мифо-

логему целиком. Он вычленяет некий архетипический образ, который пересоздает под сюжетные нужды, дополняя его авторскими штрихами, часто нанесенными крайне схематично (еще один вариант использования приема умолчания).

Как упоминалось нами ранее, готическая новелла активно наследует фольклорной, мифологической и сказочной традиции. К числу заимствований относятся отдельные мифологемы, архетипические символы, нарративные структуры.

Герой новеллы неизменно должен оказаться в центре иррациональных событий. Мотивировкой может послужить череда случайностей, но иногда, движимый алчностью, жадой запретных знаний или богатством герой новеллы самостоятельно встаёт на путь, ведущий его прямо в логово inferнальных сил. Он намеревается взять то, что не должно принадлежать ему, то, что бывшие владельцы решили навсегда оставить вне человеческого доступа. В большинстве случаев добытое «сокровище» оказывается непосильной ношей для его обладателя, потому что он, в отличие от Гильгамеша, Ивана Царевича, Геракла или Одиссея, не герой, а лишь чересчур любознательный ученый, свернувший не туда.

Самое известное в отечественном литературоведении исследование, посвященное сказке, – это «Исторические корни волшебной сказки» В. Я. Проппа. Исследуя природу отраженных в сказке сюжетных клише, Владимир Пропп выстраивает устойчивую последовательность испытаний, которые проходит герой на своем пути. Архетипические структуры в мифах и сказаниях исследовала и К. П. Эстес в книге «Бегущая с волками». В ее работе исследовательский акцент ставится на женские образы и их роль в структуре мифа. Еще одно современное исследование – это работа Дж. Кэмпелл «Тысячеликий герой». Автор изучает мировую мифологическую традицию и выводит универсальные стадии пути, которые проходит герой. Нам видится интересным проследить, какие из стадий пути находят отражение в новеллах Джеймса.

Пропп отмечает, что путь персонажа часто начинается с желания иметь что-либо, что становится мотивом отправления героя из дома. Сюжет развивается через встречу с «дарителем» или помощником, при помощи которого обретается предмет поисков. За этим часто следует погоня, поединок и неизменная победа. Композиция бывает часто более осложненной [Пропп 2021:168]. Кэмпелл также выделяет похожие стадии: «зов странствий», сверхъестественное покровительство, преодоление порога, путь испытаний, инициация, «волшебное бегство», «спасение извне» [Кэмпбелл 2017]. Авторы выделяют и другие этапы пути, но мы делаем акцент лишь на тех, которые, на наш взгляд, нашли отражения в исследуемом нами материале.

Ранее мы уже отмечали, что столкновения героя с inferнальным происходят в «чужих» для него местах. Напомним, что герои новелл Джеймса традиционно британского происхождения. Например, в новелле «Альбом каноника Альберика» паукообразная сущность настигает Деннистоуна в гостиничном номере, расположенном в захиревшем городке Сент-Бертран-де-Комманж, недалеко от Тулузы. Гостиничный номер становится локусом для реализации inferнальных событий и в новеллах «Номер 13», «Ты свисти...», «История об исчезновении и возникновении», «Предупреждение любопытствующим». В новелле «Номер 13» и «Граф Магнус» герои путешествуют по Дании. Стивен, герой новеллы «Потерянные сердца», хоть и не выезжает за пределы родной Англии, но после смерти родителей вынужден переселиться в дом своего дяди, в другое графство. Мотив переезда присутствует и в новеллах «Мистер Хамфриз и его наследство», «Резиденция в Уитминстере», «Ясень».

Наиболее показательной для отражения всех этапов пути, на наш взгляд, является новелла «Сокровища аббата Фомы». Центральный персонаж отправляется в Стейнфелдское аббатство, чтобы добыть спрятанные сокровища аббата Фомы. Перед нами вариант «зова странствий», откликаясь на который, центральный персонаж (но, далеко не герой в мифологическом понимании) отправляется за непредназначенным для него сокровищем. Сверхъ-

естественного помощника, дарителя или покровителя герой не встречает. Он, как современный ученый, следует детективным принципам и последовательно, одну за другой, разгадывает загадки, которые дают ему ключи к тайне местонахождения клада. За помощью ему придется обратиться позже. Ирония в том, что помощь незадачливому искателю приключений нужна, чтобы вернуть на место снятую со стены плиту – непосредственную дверь в хранилище сокровища, то есть восстановить целостность «межмировой» границы.

Отметим, что сокровище остается недоступно главному герою – он только увидел мешки с золотом, монстр слишком его напугал. Подобная интерпретация сказочного мотива еще раз подчеркивает «негероический» и даже трусливый характер главного персонажа. Канонической схватки с монстром, разумеется, не предусмотрено.

В сказках и мифах искомое сокровище находится в потустороннем мире. В русских сказках – это «тридевятое царство», в греческих мифах – царство Аида и т. д. Готическая новелла никогда так откровенно не заимствует сказочные локусы. Тем не менее важна ориентация на древность, мрачность и загадочность места. Колодец, который в новелле оказывается порталом в потусторонний, подземный (в прямом и переносном смысле) мир, идеально соответствует данной концепции. Нахождение колодца возле храма мотивировано не только чисто утилитарным его назначением, но и уходит вглубь истории, вплоть до языческих времен. В своей книге «Скандинавские мифы» К. Ларрингтон приводит в пример храм в Упсале, в центре Швеции, где христианство утвердилось позднее, сравнительно с другими скандинавскими странами. В описываемом храме были расположены статуи Тора, Одина, Фрейера (верховных скандинавских богов). Возле храма росло огромное дерево, на котором вешали приносимых в жертву, и колодец, в котором жертвы топили [Ларрингтон 2019: 22]. Бог Один часто изображается одноглазым. Он принес жертву, бросив свой глаз в колодец, чтобы получить тайное знание. Любопытно, что в христианском мифе наблюдается обратный процесс – исцеление слепоты водой из чудесного колодца [Биддерман 1991: 121].

Прокомментируем кратко мотив слепоты. Бог Один частично лишается зрения в обмен на тайное знание, Пропп рассказывает об имитации ослепления как об одной из важнейших составных частей обряда инициации, после которого происходит прозрение и обретение «нового зрения» [Пропп 2021: 243]. В погоне за таким особым зрением герой новеллы М. Р. Джеймса «Вид с холма» создает бинокль с жутким наполнением из вываренных человеческих костей. Ослепление (без приобретения волшебного зрения) становится карой для крестьян, решивших охотиться во владениях мистического графа Магнуса. Спустившись в глубь колодца, к месту предполагаемого нахождения сокровища, герой отбивает от стены каменную плиту, на которой изображен «странный крест, будто из глаз» [Комната с призраками 2022: 173]. Это оказывается одним из элементов загадки аббата – «камень с семью очами». Перед нами смешение сразу трех семантически богатых символов: крест, глаз и число семь. Крест символизирует как бессмертие, так и смерть, жертву и вечную память [Большая энциклопедия символов 2009: 244]. Аббат Фома богоугодно помещает христианский священный символ в логово чудовища. В соединении с символикой глаза припоминается египетский анкх, означающий, как известно жизнь, но жизнь загробную, и изображался он зачастую именно на стенах гробниц, чтобы покоящийся там человек мог продолжить иномирное существование. В тексте новеллы упоминается крест с семью глазами – в словаре символов Х. Керлота отмечается, что, как правило, «обладатель превышающего норму количества глаз пребывает во мраке», а у древних иудеев сатана изображался с множеством глаз [Керлот 1994: 141]. В подтверждение можно привести цитату из рассказа перепуганного кладоискателя: «как только стало рассветать, он исчез «...», что убедило меня, что это существо или существа принадлежит мраку и не выносит дневного света» [Комната с призраками 2022: 177].

Разгадывая загадку местонахождения сокровищ аббата Фомы, центральный персонаж новеллы натывается на странную латинскую надпись: «Oculus habent, et non videbunt» («Хотя и есть у них глаза, но не видят они»)

[Там же: 170]. Автор, в лице героя, поясняет, что это был «выпад аббата против каноников» [Там же], у которых буквально под носом находился колодец с сокровищем и inferнальным монстром, а они продолжали жить своей обычной жизнью и ничего не замечать.

Возвращаясь к символике колодца, можно вспомнить сказку о Госпоже Метелицы, где колодец является входом в потусторонний мир. Стоит отметить, что это его устойчивое свойство в рамках мифологической картины мира. На раннехристианских изображениях представлен колодец-источник райского сада, наполненного различными благами [Биддерман 1991: 121]. В рамках этих представлений спуск персонажа новеллы за сокровищем именно через колодец выглядит очевидно мотивированным. Внешнее описание колодца создает контраст с той inferнальной темнотой, что ожидает внутри. Описывая свои злоключения, герой отмечает, что все вокруг было прекрасно: «Ах, как красиво сверкали каменные стены церкви при тускло-желтом свете солнца» [Комната с призраками 2022: 170], колодец был «воистину необыкновенен» [Там же], наземные стены колодца были выполнены из итальянского мрамора, украшены итальянской резьбой и барельефами с изображением эпизода из книги Бытие, где Иаков при встрече с Рахилью чудесным образом отвалил тяжелейший камень от колодца (Быт 29. 2–10). Главный герой самостоятельно комментирует этот контраст внешнего и внутреннего, высказывая предположение о том, что аббат Фома не желал «возбудить подозрения» и специально избегал «циничных или иносказательных высказываний» [Комната с призраками 2022: 170]. Это говорит лишь о невнимательности центрального персонажа, в самых последних строках новеллы вызванный на помощь друг Грегори упоминает о резном изображении на колодце страшной твари, напоминающей жабу, и латинской надписи «Depostium custody» (стереги доверенное (лат.)) [Там же: 178].

Над колодцем имелся квадратный навес. Эта маленькая и, казалось бы, незначительная авторская оговорка более глубоко раскрывает символику колодца как входа в потусторонний мир. Можно предположить, что сам колодец

был круглый. Автор не говорит об этом прямо, но, судя потому, что внутри него была прилежавшая к кладке лестница, «кругами ведущая вниз», вопрос о форме представляется решенным. Прочитывается отсылка к средневековой алхимической загадке квадратуры круга, проблеме, символизирующей противостояние Земли и Неба. В целом, квадрат – один из важнейших геометрических символов, лежащих в основе сакральных мест. Логично упомянуть и о распространенном в греческой мифологии табу на открывание предмета четырехугольной формы. Подобно Пандоре, нарушившей запрет и выпустившей наружу различные беды и несчастья, герой новеллы выпускает из колодца с квадратным навесом inferнальную сущность [Большая энциклопедия символов 2009: 234].

В колодец герой и его слуга решают спуститься ночью. Это обусловлено, с одной стороны, логикой – ночью их никто не заметит, с другой стороны, ночь – традиционный темпоральный компонент создания тревожной атмосферы. «Светила огромная луна» [Комната с призраками 2022:172], свой поздний уход из гостиницы герои мотивируют желанием сделать набросок аббатства при лунном свете. Луна является неизменным спутником иррациональных событий в новеллах Джеймса. Отдельно этот символ мы рассмотрим позже.

Алчного кладоискателя не останавливает расшифрованная им надпись, в которой, кроме прочего, содержалось предостережение о приставленном к сокровищам страже и предостережение «gare a qui la touche» (фр. «посягнувший да побережется») [Там же: 168]. Здесь мы видим мотив, выделенный Проппом как «страж порога». «Стража» Джеймс описывает фрагментарно, опосредованно, используя приемы умолчания и игру со светом (свеча горит, потом гаснет).

Так и не заполучив столь желанное сокровище, герой предстает перед нами дрожащим в своей спальне. Другой пример – новелла «Ты свистни...» - случайно добытое «сокровище» – свисток, извлеченный из руин перцептория, также сопровождается неким «стражем». В обоих случаях герой остает-

ся невредимым. В новелле «Предостережение любопытным» Джеймс уже не так великодушен. Центральный персонаж – Пакстон, действительно добывает настоящее сокровище, которое для него не предназначено, – древнюю корону. За это, несмотря на то что сокровище возвращается на положенное место, ему уготована жуткая смерть. После падения со скалы на гравий «рот его был полон камней» [Комната с призраком: 247] – совершенно несвойственная Джеймсу реалистичная подробность оказывается неслучайной. Набитый камнями рот лишает способности говорить и вводит мотив немоты, который часто встречается в древних легендах, как наказание за серьезные грехи [Крейдлини 2002: 338].

Нами было отмечено, что готическая литература заимствует фольклорно-мифологические сюжеты. И, если смотреть в целом, сам факт наличия неких приключений героя, связанных с инфернальными силами, путешествия (пусть и достаточно редуцированного) в чужие, незнакомые миры уходит корнями в глубокую древность, в народные сказания о героях. Тем не менее герои готических новелл редко повторяют путь героев эпоса или сказок. На их долю выпадают деяния менее героические, а иногда они и вовсе оказываются чрезмерными и нежеланными. Никто из героев готических новелл Джеймса (в отличие, например, от героев романтической эпохи) не готов вступить в противостояние с потусторонними силами.

2.7. Способы изображения страшного в новеллистике М.Р. Джеймса

Одной из особенностей жанра готической новеллы, в отличие от современной литературы ужасов, является способ изображения самых страшных, кульминационных сцен. По сравнению с современными они выглядят довольно приглушенными. Это связано не только со спецификой эпохи, когда избыточно натуралистические подробности могли считаться просто неприличными, (ведь чтение вслух в семейном кругу носило массовый характер, а свои новеллы Джеймс зачитывал высокообразованной университетской пуб-

лике), но и с философией жанра, который не ставит своей целью просто напугать читателя. Готическая новелла часто является отражением определенных философских концепций (например, «теории возвышенного» Бёрка), а также призвана погружать читателя в приятное состояние любопытства и «комфортного» страха. В то же время в текстах неотъемлемым является инфернальный компонент, вторжение которого в повседневную жизнь героя, чревато трагичными последствиями и часто приводит к смерти. Таким образом, готическое повествование ставит перед его творцом непростую задачу: косвенно описать ситуацию экзистенциального страха героя, максимально дистанцируя потенциального читателя от кровавых сцен и неприятных, нарочито реалистичных подробностей. При этом градус воздействия на читателя должен быть достаточно высок («темные» новеллы в определенный период времени сделались настолько популярны, что писателям приходилось проявлять все своё мастерство в борьбе за читателя).

Инфернальный компонент частично способствует реализации столь необходимой условности повествования. Экзистенциальная угроза исходит от призраков, привидений или других иномирных существ, которым не пристало слишком явственно себя обнаруживать и чье существование автоматически ставится под сомнения, поэтому все злоключения героя должны выглядеть как сон, галлюцинация или фантазия. Если же описать встречу с призраком детально, мгновенно растворяется всё очарование макабрической литературы и готическая новелла превращается в безвкусную детскую страшилку, поэтому лидирующая роль отводится искусству иносказательного, размытого описания и намека. Следующим компонентом является проблематизация достоверности повествования. Для этого авторы прибегают к целому арсеналу художественных средств. Это может быть «ненадежный рассказчик», например, малограмотный крестьянин, сознание которого полнится мифами, легендами и суевериями. На эту же роль отлично подойдет ребёнок, которому что-то привиделось или послышалось. Иногда для актуализации «ненадежности» в повествование вводятся различные «бодрящие» или психотропные

вещества – алкоголь, табак, крепкий чай, сильнодействующие медикаменты или наркотики. Сильная усталость, состояние полусна также заставляют усомниться в достоверности рассказываемого повествователем.

Излюбленным приемом М. Р. Джеймса является игра со светом. По утверждению польского литературоведа Ежи Фарино, свет является необходимым условием зрительного восприятия мира, поэтому упоминание источников света, изменение в парадигме освещения всегда мотивировано и неслучайно. В случае готической новеллы уровень освещенности пространства создает необходимую атмосферу, а также позволяет поставить под сомнение правдивость произошедших событий. Фарино отмечает, что в систему художественных средств вошли источники света со свойственной им семантикой. В готической новелле часто фигурирует луна (или, наоборот, темная, безлунная ночь), свеча (часто гаснущая в самый важный момент), огонь в камине, фонарь и др. Отмечается важность локализации света (внизу, вверху, за пределами повествовательной картины или внутри нее), способ распространения света (свет рассеянный, направленный, яркий или слабый), а также реакция героев на свет [Фарино 2004: 302].

Нельзя обойти вниманием фрагментарность изображения inferнального. В самой ранней новелле Джеймса «Альбом каноника Альберика» создавать необходимую атмосферу автор начинает со знакомства читателей со второстепенным персонажем – ризничим церкви Святого Бертрана, которую планирует осмотреть главный герой. «Создавалось впечатление, что он почему-то крадется, вернее, что его кто-то преследует <...> Он беспрестанно оглядывался и нервно вздрагивал, словно ждал, что вот-вот в него вцепится враг» [Комната с призраками 2022: 18], но тут же градус напряженности слегка снижается ироничным предположением о том, что церковнослужитель возможно находится «под каблуком» у сварливой жены или переживает, что Деннистоун украдет пыльное чучело крокодила или посох святого Бертрана. Затем градус напряжения вновь повышается благодаря акустическому компо-

ненту, появляющемуся в повествовании – в церкви слышится «тоненький металлический смех» [Там же: 19].

Для того чтобы подчеркнуть ужас происходящего, автору достаточно одного короткого и емкого предложения: «Губы ризничего побледнели» [Там же]. После невербальной демонстрации эмоции страха, читателю предлагают вербализованный вариант: «Это он...это...никого нет. Дверь заперта» [Там же]. Через многоточие передано эмоциональное состояние героя, неспособность сконцентрироваться и произнести стройную фразу, а также скользит намек, что для того существа, чей смех был слышен, закрытая дверь вовсе не является препятствием, что, в свою очередь, анонсирует вторжение иномирного компонента. И в дополнение – «мы целую минуту глядели друг на друга» [Там же]. Без пространных описаний становится понятно, какой ужас от непонимания происходящего охватывал обоих героев в эту долгую минуту (в оригинале «full minute», что дополнительно подчеркивает длительность) тишины в церкви, где, кроме них, явно кто-то был.

Любопытно, почему вообще смех способен пугать. Казалось бы, это наивысшая точка проявления позитивных человеческих эмоций. «Именно различные типы смысловых наращений, модификаций и других смысловых или когнитивных операций над инвариантом создают разнообразие смысловых типов», – пишет Е.Г. Крейдлин в книге о невербальной семиотике [Крейдлин 2002: 352]. Данная мысль высказана об улыбках, тем не менее видится логичным применить те же категории к такому понятию, как смех. В данном случае такие эпитеты, как «тоненький», «металлический» (и, конечно, тот факт, что в церкви теоретически, кроме двух героев, ни один из которых не смеялся, никого не было), свидетельствуют о преобладании негативного семантического наполнения. Смех по сути своей является некой автономной силой, которую человек зачастую не в силах контролировать.

В данном контексте смех становится предвестником вторжения такой силы. В основе такой поведенческой реакции, как смех, лежит «акт духовного преодоления разнообразных внешних и внутренних семиотических границ»

[Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий 2008: 237]. Мы наблюдаем, как тот, чей смех был слышен, с легкостью преодолевает пространственно-временные границы, что, в свою очередь, ставит под сомнение само понятие «границ».

К тому же своеобразие пространства церкви не предусматривает звучащего там смеха. Спор о том, смеялся ли Иисус, становится одним из сюжетобразующих мотивов в модернистском романе Умберто Эко «Имя Розы». Слепец Хорхе утверждал, что смех «вещь, близящая к смерти и к телесному разложению» [Эко 2005: 240]. Этот эффект неуместности и становится одним из ключевых компонентов в функционировании смеха как чего-то пугающего.

Инфернальным событиям всегда играет на руку наступление темного времени суток. В новелле по мере угасания дня «внутренний интерьер церкви стал приобретать таинственные очертания», а приглушенные звуки и голоса явно усилились.

Описание библейской сцены на рисунке из альбома каноника Альберика носит достаточно детальный характер: ужас и отвращение на лице царя Соломона, воин, со свернутой шеей и вылезшими из орбит глазами, и, наконец, некое существо. Джеймс медленно подступает к детальному описанию: сначала, он говорит, что «совершенно нет слов, чтобы выразить впечатление, какое вызывала эта фигура», затем рассказывает о реакции на этот рисунок одного профессора, «напрочь лишённого воображения», – «он наотрез отказывался оставаться один» и «не выключал свет, когда ложился спать» [Комната с призраками 2022: 27]. Признав невозможность описания существа как целого или отнесения его к какой-либо категории, Джеймс переходит к деталям. Описание монстра из данной новеллы, соединяющее отталкивающие особенности внешности с зооморфными чертами, становится едва ли не каноническим образчиком «джеймсовского» монстра – спутанные черные волосы, тощее тело, «желтовато-бледные руки с отвратительными длинными ногтями» [Там же], схожесть с пауком. Заканчивается описание одной довершающей пугающую картину фразой – «это взято из жизни».

Тем не менее функция этого подробного описания не в том, чтобы сразу напугать читателя, но в том, чтобы сделать это позже. Когда монстр явит себя, его описание будет фрагментарно и дополнит начатое ранее. Ужас усиливает и то, что читатель понимает – перед главным героем (точнее, за его спиной) та самая жуткая тварь с картинки из альбома. Сложенный, будто из кусочков мозаики, образ чудища дорисовывается до полноты изображения читательской фантазией. В тексте не дается никаких комментариев относительно природы монстра – автор лишь подчеркивает, что «в нынешние времена такое существо за гранью понимания» [Там же: 33].

В новелле «Потерянные сердца» градус напряжения нарастает очень постепенно, по ходу повествования Джеймс оставляет читателю едва заметные намеки на будущие таинственные события: мистер Эбни знает все о «религиозных верованиях позднего язычества» [Там же: 36], его библиотека полнится книгами о языческих обрядах (кои он пытается воплотить в жизнь), он задает странные вопросы, а внешнее его описание дополняется эпитетом «худощав» – характеристика, которой Джеймс обычно наделяет существ inferнальных. Далее в повествование начинают вторгаться тревожные сны, граничащие с реальностью, – во сне мальчик ходит, а ночная рубашка оказывается изорвана когтями в районе сердца.

Джеймсом используется и отмеченный ранее прием недостоверного рассказчика – слуга Паркс рассказывает, что боится спускаться в погреб из-за странных звуков, но позже, называет свою речь шуткой. За читателями остается выбор: верить или нет рассказу суеверного слуги.

Тема язычества раскрывается в том, что кульминационные события происходят именно в день весеннего равноденствия – дата, наделенная магическими свойствами. Стивен чувствует тревогу, видит призраков («ему почудилось, будто мимо проплывает бесконечная процессия невидимых людей» [Там же: 43]). Ночью ему слышатся крики, которые пронзают «мозг – не уши» [Там же: 45]. Подобным образом характеризуется крик банши в более поздней новелле «Соседская межа»: «беззвучный вопль» [Стенающий коло-

дец 2022: 193], герой отмечает: «оно проходит прямо мне в голову» [Там же:197], т. есть пугающим становится не столько сам звук, сколько способ его распространения и, конечно же, источник.

В данном контексте возможно предположение, что мальчик снова оказывается в своем страшном сне, где ему видятся девочка и тощий мальчик (подчеркнута телесная недостаточность). Он обращает внимание на их бесцветные руки с ужасающе длинными когтями. Вся картина довершается светом луны, которая сопровождает практически все новеллы Джеймса.

Лунарный символ крайне сложен и вобрал в себя много образов и мотивов. В западноевропейской традиции луна символизирует всю мощь бессознательного и интуиции, управляет снами и безумием [Большая энциклопедия символов 2019: 162–167]. Существование двух светил – солнца и луны – в мифологической картине мира продиктовано наличием двух миров – постороннего (освещенного солнцем) и потустороннего (освещенного светом луны) [Бидерман 1991: 154]. Поэтому inferнальные события «подсвечиваются» именно лунным светом. В новелле «Меццо-тинто» на гравюре появляется таинственная фигура в свете луны («лунный свет хорош» [Комната с призраками 2022: 53] замечает приятель Уильямса, хотя ранее луны на гравюре не было [«клянусь <...> когда я увидел картину впервые, луны не было» [Там же: 57]). Рассматривающий гравюру на следующий день другой приятель подмечает, что работа, вероятно, относится к эпохе романтизма, а свет выполнен «в превосходной манере» [Там же: 55] – напрашивается вывод, что лунный свет стал ярче, а inferнальное – более проявленным. Спустя еще день, другой приятель, рассматривая картину, отмечает, что «луна на ущербе» [Там же: 57], а странная фигура с картины исчезла. Когда фигура появляется вновь, вместе с ней возникает и луна, подсвечивающая ее со спины. В итоге на картине остается лишь дом, а освещающий его лунный свет представляется неким маркером inferнального.

Особенность новеллы «Потерянные сердца» состоит в том, что настоящий ужас читатель испытывает не от жестокой расправы, постигшей мистера

Эбни, которая представляется своеобразной «ложной кульминацией», а оттого, что потенциально могло произойти с мальчиком Стивенем. Описание трупа и места кульминационных событий вводится в текст при помощи судебного дискурса, напоминая судебный отчет: предложения лаконичные и информативные. «Мистера Эбни нашли сидящим на стуле, с откинутой назад головой. На его лице отпечаталось выражение бешенства, страха и смертельной боли. Слева на груди зияла ужасная рваная рана, открывающая сердце. Крови на руках не было, длинный нож, лежащий на столе, был абсолютно чистым. <...> Окно в кабинет стояло открытым» [Там же: 47–48].

Напрашивается вывод, что, прибегая к подобной детализации, Джеймс отказывается от цели «напугать» читателя, в то время как использование приема умолчания, указание на невозможность вербализовать происходящее используются автором с целью вызвать подлинный ужас.

В этом случае появление inferнальных существ видится как вариант вендетты за сотворенные над ними злодеяния, а участь мистера Эбни сочувствия не вызывает. Персонажей, «заигрывающих» с потусторонним, желающих получить от этого союза выгоду, всегда ожидает суровая кара и никогда желаемое («Подброшенные руны», «Сокровище аббата Фомы», «Предупреждение любопытствующим»).

Новелла «Потерянные сердца» относится к категории произведений Джеймса, где inferнальные события были лишь «продемонстрированы» главному герою и не нанесли ему физического урона. Таковы и новелла «Меццо-тинто», «Кукольный дом с привидениями» (ремейк того же сюжета в других декорациях), «Розарий», «Номер 13», «Вид с холма» и другие. В этом проявляется филигранное мастерство Джеймса, когда достаточно лишь намекнуть на возможность вторжения inferнального, и читателю уже становится страшно.

Изображать «страшное» в новелле «Меццо-тинто» Джеймс начинает с игры с лунным светом на гравюре, а позже переключается на описываемую реальность. «Было уже совсем поздно», гости ушли, настала полночь, Уиль-

ямс «зажег свечу и выключил лампу» [Комната с призраками 2022: 55], таким образом, освещение в комнате стало крайне скудным, наполненным тенями в колышущемся пламени свечи, что может послужить отличным «рациональным» объяснением кажущегося изменения картины. Читатель еще не знает, что же произошло, но градус напряжения резко возрастает: герой «чуть не уронил свечу», а если бы остался в темноте – «упал бы в обморок» [Там же]. Следующим персонажем, через кого Джеймс передает эмоцию страха, вызванную меццо-тинто, становится слуга Уильямса, который смотрит на картину «с неопишущим ужасом». В повествование вплетается элемент иронии, снижающий градус напряжения – слугу зовут мистер Филчер (от англ. *to filch* «украсть, стянуть, стащить»), автор замечает в скобках, что это имя не вымышлено, а слуга отличался отменной репутацией, и тот факт, что мистер Филчер позволил себе присесть на хозяйский стул, уже можно считать выходящим за рамки. Про гравюру он говорит, что «это не та картина, которую я бы показал своей дочке», ей нельзя лежать, там «где нервный человек может ее увидеть» [Там же]. Таким образом, в новелле мы можем наблюдать своеобразное переосмысление приема экфрасиса для создания пугающего эффекта.

Джеймс не отрицал вторичности новеллы «Кукольный дом с привидениями», о чем открыто заявил в приписке в конце: «Мне остается только надеяться, что многочисленные изменения помогут сделать сей лейтмотив приемлемым» [Стенающий колодец 2022: 167]. В тексте новеллы автор самостоятельно перекидывает некий мостик к новелле «Меццо-тинто»: «Никогда больше не буду покупать кукольных домиков и на картины не стану больше тратить деньги» [Там же: 164].

В новелле «Кукольный дом с привидениями» Джеймс упоминает автора первого готического романа Горация Уолпола и его замок Струберри Хилл. Сам кукольный домик исполнен в готическом стиле и не лишен необходимых «готических» атрибутов, таких как молельня, часовня, орнамента, подобного изображаемому на могильных плитах. Шпиль на часовне, контрфорсы, ост-

роконечные башни, арочные проемы, витражи в окнах, «готический купол» [Стенающий колодец 2022:154] на конюшне – детализируют описание и предваряют восклицание героя: «Будто читаешь романы Горация Уолпола!» [Стенающий колодец 2022:155]. Домик вызывает неопишуемый восторг у его нового обладателя, купившего его по подозрительно выгодной цене: «Однако начинаешь бояться, что для уравнивания может произойти что-нибудь неприятное» [Там же]. Первым тревожным «звоночком» становится «ощущение чего-то живого» [Там же] и вследствие этого, резко отдернутый от кукольной кровати палец. Кульминация же наступает в ночь, когда Диллет просыпается от боя часов на кукольном домике. Любопытно, что в этот раз Джеймс отходит от излюбленного готического хронотопа полуночи, и часы отбивают час ночи.

Стоит отметить, что такой прием выглядит весьма эффектно – одного эффектного удара колокола в ночной тишине комнаты (где нет часов с боем) достаточно для того, чтобы спящий человек подскочил в кровати. Демонстрация inferнального начинается с игры со светом – вопреки законам природы домик отчетливо виден в совершенно темной комнате. Inferнальные события подсвечиваются луной («яркая полная луна светила в четверти мили от большого белого каменного здания» [Стенающий колодец 2022:156]). Герой чувствует даже «запах холодной сентябрьской ночи» [Там же], слышит звуки в конюшне, видит деревья вокруг домика, ночное небо – перед ним будто открывается портал в другую реальность. Диллет понимает, что домик хочет ему что-то показать. Игрушечные окна, которые в реальной жизни, скорее всего, были бы закрыты ставнями, в ночное время – открыты и подсвечены, будто специально для демонстрации inferнального «спектакля». Перемещение обитателей домика маркируется сопровождающим их светом: «на серванте в серебряной лампе горел воцеленный фитиль», «леди, взяв лампу, застыла на месте», «на потолок упал луч света, и внутрь вошла леди», «поставила свечу на стол», «слева от дома показались огни, и ко входу подъехал экипаж с факелами» [Там же:158 – 159].

Такое точечное освещение происходящего создает эффект кинематографичности, будто разделенного на кадры сценария. Следующий «акт» отделен от предыдущего вновь накрывшей домик тьмой. Новые события локализируются в часовне, где стоит гроб в обрамлении свечей. «Один подсвечник покачнулся и упал. Что будет дальше, лучше не гадать. Скорее, отвести взгляд, что мистер Диллет торопливо и сделал» [Там же:160]. Джеймс анонсирует некое жуткое событие падающим подсвечником, но отказывается от его эксплицитного описания, как от чрезмерного, смещая повествовательный локус в другое освещенное пространство – детскую. Мы наблюдаем ложную кульминацию, которая позже сыграет роль в сюжетной мотивировке – в комнате появляется завернутая в простыню фигура, которая оказывается отцом, решившим в шутку напугать детей. Малыши укладываются спать, свет гаснет, и возникает новая сцена, освещенная неким особым светом: «то была не лампа и не свеча», «бледный, неприятный свет» [Там же:161] – так характеризует его автор. Подсвеченные таким светом неясной природы, происходят некие жуткие события, о сущности которых читатель может лишь догадываться. Джеймс прибегает к излюбленному отказу от вербализации происходящего – «Мистер Диллет не желает в точности вспоминать того, кто на этот раз возник в дверях» [Там же].

В качестве отправной точки для создания образа inferнального существа в воображении читателя предлагается зооморфный образ жабы, размером с человека, дополненный «жидкими седыми волосами на голове» [Там же]. О том, что тело призрака в новеллах Джеймса обычно покрыто вызывающими отвращение волосами, было уже упомянуто. Здесь же этот нюанс подсказывает, что явившаяся из потустороннего мира сущность когда-то была бедным отравленным стариком, вернувшимся свершить страшную месть. Прочитывается отсылка к устоявшемуся готическому мотиву расплаты детей за грехи родителей. Убийство вновь маркируется боем часов, а сцена становится неосвещенной, что знаменует предстоящую смену декораций. Третий, завершающий «акт» разыгранного домиком спектакля демонстрирует похо-

роны детей. В этот раз свет исходит от факелов, а участниками становятся обезличенные фигуры в черном и маленькие гробы, которые позже удаляются влево, откуда прежде появлялась карета.

В новелле инфернальные события не причинили физического вреда главному герою, но были лишь продемонстрированы. Пугающим становится то, что в уютную реальность богатого джентльмена неожиданно вторгается нечто необъяснимое, неконтролируемое, выходящее за рамки обыденности, нарушающее законы природы. Игра света выполняет двойную функцию: с одной стороны, источники света необходимы для демонстрации событий в темноте комнаты, с другой – различные варианты освещения соответствуют природе событий. Домик, как и мещо-тинто, становится «капсулой времени», которая, наподобие видеокассеты с фильмом ужасов, способна транслировать одни и те же пугающие сцены. Подобный сюжет уходит корнями в языческие верования в определенную связь вещи и рода, способности вещи сохранять и передавать определенную энергетику, воскрешать в реальности старые сценарии, давно прошедшие события.

В новелле «Розарий» пугающие события демонстрируются героям во сне. О сне, виденном братом в далекие времена, рассказывает бывшая владелица поместья. Ребенку снится суд, но он не просто сторонний наблюдатель. Ему передаются все эмоции, которые испытывает приговоренный к смертной казни обвиняемый. То же происходит и с новым владельцем поместья (Джорджем) – его пугают не столько увиденные картинки, сколько неподдельная реальность происходящего. Беспокойная ночь сопровождается криками сов и хохотом. Причем смех Джордж слышит во сне («он прямо-таки запугивал меня своим смехом» [Комната с призраками 2022: 199]), а для его жены Мери смех вполне реален («проснулась ночью от ужасных криков совы и хохота этих типов в кустах» [Там же: 200]). Джеймс наслаивает друг на друга два пласта реальности, слияние которых становится катализатором страха. Мери полагает, что с ними произошло «что-то вроде чтения мыслей», «когда ты спал, мои мысли невероятным образом попали тебе в голову» [Там же]. За

этой беспокойной ночью следует увиденное в кустах страшное лицо, после чего семейная чета отправляется поправлять нервы за границу, а мистические события постепенно сходят на нет: «совы, <...> говорящие где-то люди. <...> Но в последнее время это стало происходить редко, думаю, так и заглохнет» [Там же: 203].

Иногда такой предмет, играющий в тексте роль акцентированной детали, как выкорчеванный столб, который выполнял роль пробки, закупорившей в земле угрызения совести нечестивого судьи, определяет смысловую стратегию новеллы, придает ей обобщенный аллегорический смысл. Выйдя наружу, они хоть и изрядно побеспокоили новых обитателей поместья, но не нанесли им реального вреда.

Обращает на себя внимание еще одна деталь: вначале, когда новая хозяйка решает расчистить пространство для розария, она употребляет слово *post* – столб, в то время как в конце новеллы используется слово *steak* имеющее дополнительное значение «кол» и «столб, к которому привязывали приговоренного к сожжению». Смена лексемы, с одной стороны, становится связующим звеном между реальным объектом и виденной во сне казнью, а с другой, намекает на вампирические мотивы, когда кол является гарантией невозврата из потустороннего мира. Еще одним примером новеллы, где инфернальное не наносит прямого вреда герою, является новелла «13 номер». Трансцендентный обитатель тринадцатого номера являет себя в виде тени на стене, смеха, танца и волосатой руки.

Выводы

Анализ новелл Джеймса позволяет сделать вывод об определенной «приглушенности» кульминационных сцен новелл, достигаемой за счет фрагментарности изображаемого, использования фигуры умолчания, отказа от вербализации инфернальных событий, описания происходящего через эмоции героя, выкрики, обмороки, выражения лица и нервные расстройства.

Наличие «ложной кульминации» неким образом подготавливает читателя к инфернальному вторжению и к настоящей кульминации, тем самым усиливая степень ее воздействия на реципиента. К компонентам, «смягчающим» пугающее воздействие, относится введение в повествование фигуры «недостовверного рассказчика», посредством чего достигается проблематизация происходящего, и, соответственно, не так остро ставится вопрос о возможности реального вторжения иномирных сил хаоса в нашу реальность. Читатель пребывает в состоянии так называемого «комфортного» страха. К устойчивым приемам относится игра со светом. Инфернальное никогда не являет себя при ярком дневном свете. К типичным характеристикам готического хронотопа относится свечное освещение, полночь, отсутствие света, сумерки, свет луны. К проблематизирующим фабулу элементам относятся и пограничные состояния главного героя – сон, галлюцинация. Описание иномирной сущности часто представляется осколочным, однако оно имеет общие типологические черты: телесная недостаточность (название третьего авторского сборника «Тощий призрак») и отгалкивающая избыточная волосатость, а также такие впечатляющие детали, как когти, анонсирующие зооморфные или вампирические характеристики.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Процесс развития новеллистического творчества Джеймса свидетельствует о том, что созданные им произведения встраиваются в историю развития английской готической прозы, истоки которой уходят вглубь истории. Генезис приемов изображения страшного восходит к эпосу о Беовульфе, древним легендам, скандинавским сагам и фольклорному материалу. Описание жутких, пугающих событий сопровождало человечество на протяжении всей его истории и являлось неотъемлемой частью общего культурного кода. Функционал «пугающего» элемента сводился к попытке объяснить природные явления, мотивировать запреты, носил дидактический характер. Архетипические образы «пляски смерти», скелета, сатаны, черта и т. д. зачастую использовались для того, чтобы примирить человека с неотвратимостью смерти, а изображение их в нарочито бытовых, а иногда комичных ситуациях, имело целью снизить страх перед ними. Эти образы прошли сквозь века, неизменно сохраняя устойчивые позиции в литературном и изобразительном искусстве.

Прослежены трансформативные изменения готического романа от эпохи Просвещения, во время которой человечество перенасытилось рационализмом, наукообразностью, морализаторством и дидактизмом, к прозе XIX столетия. В ней в качестве оппозиции возобновляется интерес к фольклору, средневековому колориту. Популярными становятся готическая архитектура и руины. Итогом явился выход в свет первого готического романа, положившего начало целой литературной эпохе. Писатели, творившие в русле готической традиции, демонстрировали, что мир на самом деле непознаваем, не рационален, над ним господствуют силы хаоса, а не порядка. Следуя традициям сентиментализма, авторы готической прозы апеллировали не к разуму, а к чувствам читателей, стремясь вызвать у них «возвышенные» эмоции. Впервые внимание уделяется не только сюжетным поворотам, но и созданию осо-

бой готической атмосферы, отмеченной мрачным величием и гнетущим предчувствием приближения ледящих душу событий.

Со временем формируются предпосылки для редукции масштабной романной готической прозы до более лаконичной новеллы. Готическая новеллистика начала оформляться как святочный рассказ. Она изначально впитала в себя ставшие архетипическими черты литературной готики, такие, как пространственная организация, особое функционирование хронотопа, вторжение ирреального явления, нарушающего текущий ход вещей. В то же время новелла становится своеобразной «творческой лабораторией», где писатели трансформируют устоявшиеся и опробуют новые приемы создания гнетущей атмосферы и изображения ужасного. Гигантским готическим замкам и аббатствам становится тесно на ограниченных просторах новеллы, им на смену приходят отдельно стоящие городские дома, гостиницы, пабы, тем не менее сохраняя ориентир на древность. Трансформируется и персонажная система. Типичный герой новеллы – современный, образованный человек, чья жизнь внезапно катастрофическим образом меняется под воздействием иномирных сил. Таким образом, авторы готических новелл сохраняют за собой право вольно обращаться с готической традицией, следуя ей или трансформируя ее в соответствии со своим замыслом.

Вышеотмеченным особенностям созвучны и новеллы М. Р. Джеймса.

Особый творческий метод автора, который принято называть «антикварным», корреспондирует со сферой его научных интересов как ученого-медиевиста. Этот факт как нельзя лучше соответствует ориентирам на древность традиционного готического антуража. Сам Джеймс писал о временной отдаленности описываемых событий как о крайне желательном компоненте создания готической новеллы. Созданию этого же эффекта способствует и интердискурсивность исторической направленности, а также полидискурсивность, свойственная его прозе.

К устоявшимся творческим особенностям художественной манеры автора можно отнести нелинейность повествования, интертекстуальность,

множественные латинские (и шире – иноязычные) включения, палимпсестные аллюзии. Подробному анализу этих художественных приемов посвящена значительная часть второй главы диссертации. Мы определили, что доминирующей разновидностью интертекстуальности в новеллах являются вставные тексты различной жанровой направленности: эпистолярные включения в виде канонически оформленных писем и обрывочных записок, дневниковые записи, заметки, древние рукописи, притчи, трактаты, судебные отчеты, а также вставные истории, рассказанные персонажами. Зачастую в рамках одной новеллы вставные тексты вступают во взаимодействия друг с другом. По нашему мнению, такой подход способствует усилению читательской вовлеченности в повествование, ставит вопрос о правдоподобности происходящего, поскольку благодаря глубоким знаниям в области истории Средних веков, Джеймс блестяще моделирует древние тексты. Прослеживается элемент наследования традиции, заложенной еще Горацием Уолполом: окружать готический текст элементами мистификаций, выходящими за текстовые рамки (вспомним историю публикации романа «Замок Отранто», о которой упоминается в первой главе работы).

Автор не пренебрегает и потенциалом пиктуропоэтики – изображенное графически пространство способно проявляться как самостоятельный хронотоп, вступая в отношения с миром героя-протагониста. Присутствует и акустическая, музыкальная аранжировка событий, выраженная не только в виде ставших типическими для готики шорохов и скрипов, но и музыки, песни. Таким образом, Джеймс реализует синергию опережающих время художественных методов. Наблюдаются и попытки передачи обонятельных реакций героя на inferнальное («Сокровища аббата Фомы»), но данный метод не нашел детального развития в творчестве Джеймса, в отличие от его последователей.

Эпистолярные включения в новеллах актуализируют связь с эпистолярным романом. Прослеживается применение устоявшихся готических приемов. В новеллах Джеймса письма создают видимость «достоверности» про-

исходящего посредством введения дополнительного свидетеля описываемых событий. Часто письмам напрямую отводится роль гаранта достоверности («Меццо-тинто»).

Особую роль в поэтике новелл М. Р. Джеймса играют аллюзии. Их функционал довольно широк. Доминирующей является профетическая роль аллюзий, которая зачастую становится очевидной лишь после прочтения новеллы. Аллюзии, помимо этого, призваны придавать архаичность описываемым событиям и усиливать их загадочность.

Проанализированная нами роль мифологем и сказочного кода в новеллах позволила выявить, что в большинстве исследованного текстового материала мифологические аллюзии приобретают палимпсестный характер, соединяя в себе античные образы, на которые накладываются черты кельтской и ирландской мифологии, а также специфические авторские черты, призванные содействовать развитию сюжетной фабулы. С библейскими аллюзиями Джеймс обращается гораздо более трепетно, они не видоизменяются, цитируются без вольного переложения и выступают в роли либо профетической, либо назидательной, анонсируют кару за нарушение героями авторитарных библейских заповедей.

В процессе исследования текста произведений Джеймса сделан вывод об особом функционировании артефакта в новеллах. Его название часто выносится в сильную позицию текста – в его название («Альбом каноника Альберика», «Меццо-тинто», «Ясень», «Дневник мистера Пойнтера», «Кукольный дом с привидениями» и др.). Следуя романтической традиции восприятия предмета не как стабильного, а как динамического объекта, писатели выбирают центральный предмет в готических новеллах, который способен меняться, приобретая свойства портала для проникновения инфернального в профанный мир героя новелл.

Отдельного внимания, по нашему мнению, заслуживает анализ особых авторских приемов изображения страшного. К ним, как показано в диссертации, относится фрагментарность описаний, трансляция происходящего через

персонажную оптику, зачастую посредством невербальной семиотики. Важным компонентом успешной кульминации мыслится таинственная атмосфера, тщательно моделируемая автором с первых строк произведения.

На основании проведенного литературоведческого анализа сделан итоговый вывод о том, что самобытное творчество М. Р. Джеймса, синтезировав устоявшиеся готические приемы с новыми авторскими, во многом опережающими время, открыло путь к дальнейшему развитию основных принципов готической поэтики малой прозы. Многие знаменитые авторы готической новеллистики открыто называли Джеймса своим учителем, при этом важно отметить, что современный хоррор, в том числе и кинематографический, стоит, фигурально говоря, на плечах творческих приемов, разработанных в немалой степени и М. Р. Джеймсом. В процессе дальнейшего развития истории английской новеллистики изобразительные приемы, открытые Джеймсом, получают развитие в современной новеллистике, что откроет перспективы их дальнейшего изучения в текстах авторов XX – XXI вв.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Научная и справочная литература

1. Алексеев М. П., Шадрин А. М. Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец». М.: Наука. 1983 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/alekseev-melmot-skitalec/chast-1.htm> Дата обращения 16.09.2023
2. Антонов С. А. Комментарии // Джеймс М. Р. Рассказы о привидениях. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. 2023. С. 377–443.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса М., 1990 (1-е изд.- 1965). 543 с.
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 121–290.
5. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН). 2004. 376 с.
6. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Пер. с англ. Е. С. Лагутина М.: Искусство. 1979. 237 с.
7. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика. 2001. 512 с.
8. Бидерманн Г. Энциклопедия символов / Пер. с нем. Валькова В. А. М.: Республика 1991. 335 с.
9. Бобровникова О. В. Поэтика пейзажа в книге Анны Радклиф «Роман в лесу» // Известия Восточного института. 2018. No 3. С. 72–78.
10. Большая энциклопедия символов Л. С. Баешко, А. Н. Гордиенко / под ред. Перзашкевич О.В. М.: Эксмо, 2009. 304 с.

11. Бурова И. И. Витрувианские принципы эстетики композиции в творчестве Эдмунда Спенсера // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2014. Вып. 1. С. 26–32.
12. Бурцев А. А. Английский рассказ конца XIX — начала XX века. Проблемы типологии и поэтики. М., 1990: дис. ... д-ра филол. наук. 350 с.
13. Бурцев А. Судьба английского короткого рассказа (Критический обзор источников) // Вопросы литературы № 6. 1987. С. 257 – 264.
14. Вацуро В. Э. А. Радклиф, ее первые русские читатели и переводчики // Новое литературное обозрение. 1996 № 22. С. 202–225
15. Вершинин И. В., Луков Вл. А. Предромантизм в Англии. Самара: Изд-во СГПУ, 2002. 320 с.
16. Владимирова Н. Г. Интертекстуальность, интермедиальность, интердискурсивность. Великий Новгород.: НовГУ. 2016. 170 с.
17. Владимирова Н. Г. Литературные аллюзии и художественные проекции в романе Мэри Шелли «Франкенштейн, или современный Прометей» // Вестник Бурятского государственного университета. 2012. № 11. С. 47–52.
18. Владимирова Н. Г. Тело и лицо в системе невербальной семиотики (памятники кельтской старины) European Social Science Journal. 2014. № 10, Т.2. С. 138–145.
19. Водолажченко Н. В. Поэтика готической новеллистики Дж. Ш. Ле Фаню (на примере цикла «В зеркале отуманенном»): дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород. 2008. 193 с.
20. Делюмо Ж. Ужасы на Западе / Пер. Н. Епифанцевой. М.: Голос, 1994. [Электронный ресурс] Режим доступа:
<https://psylib.org.ua/books/delum01/index.htm> Дата обращения 12.09.2023
21. Делюмо Ж. Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII–XVIII вв.) / Пер. Лямина Е. Э., И. Б. Иткин, Е. И. Лебедева. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003, 752 с.
22. Дидро Д. Салон 1767 года / Пер. с фр. Вал. Дмитриева // Дидро Д. Салоны: В 2 т. М.: Искусство, 1989 Т.2. С. 126–145.

23. Дреничева С. Ю. Некоторые особенности английского кукольного представления «Панч и Джуди» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2008. №1. С. 29 –39.
24. Елистратова А. А. Готический роман // История английской литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1945. Т.1, вып. 2. С.588 – 613.
25. Елистратова А. А. Предисловие // Джеймс Г. Повести и рассказы / Пер. с англ. Н. Волжиной, Т. Литвиновой, О. Холмской. М.: Художественная литература, 1973. С. 3–18. [Электронный ресурс] Режим доступа http://www.lib.ru/INPROZ/JAMES/james00.txt_with-big-pictures.html дата обращения 16.09.2023
26. Еремкина Н. И. Английский рассказ XIX века: становление и развитие // Теория и практика общественного развития. № 4. Краснодар: Хорс. 2010. С. 293 – 297.
27. Жаринов Е. В. Историко-литературные корни массовой беллетристики. М.: Флинта. 2018. 184 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/zharinov-istoriya-zhanra-romana-uzhasa.htm>
28. Жирмунский В. М., Сигал Н. А. У истоков европейского романтизма // Уолпол, Казот, Бекфорд. Фантастические повести. Л.: Наука, 1967. С. 249–284.
29. Заломкина Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара. 2003. 20 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/zalomkina-poetika-prostranstva.htm> Дата обращения 15.09.2023
30. Зарубежные писатели. Библиографический словарь в 2 ч. Ч.1 / Под ред. Н.П. Михальской. М.: Просвещение, 1997. 476 с.
31. Зарубежные писатели о литературе и искусстве: Английская литература XVIII века / Под общ. ред. проф. Н. П. Михальской. М.: МГПИ. 1980. 255с.
32. Зеленко Т. В. О понятии «готический» в английской культуре XVIII века // Вопросы филологии Вып.7. Ленинград. 1978. С. 201–207.

33. Иванова Е. Г. Некоторые особенности поэтики романа Ч. Б. Брауна «Эдгар Хантли» как произведения готического жанра: материалы научно-практ. конф., посвященной 30-летию ФИЯ НГПИ. Новгород: Изд-во НГПИ, 1993. 89 с.
34. Исаев С. Г., Владимирова Н. Г. Актуальная поэтика: смена художественной парадигмы. Великий Новгород.: НовГУ. 2017. 482 с.
35. История красоты / под ред. У. Эко / Пер. с итал. А. А. Сабашниковой. М.: Слово/Slovo, 2019. 440 с.
36. История уродства /под ред. У. Эко / Пер. с итал. А. А. Сабашникова, Е. Л. Кассирова, М. М. Сокольская. М.: Слово/Slovo, 2019. 456 с.
37. Калугин В. Были и небыли Александра Вельтмана // Вельтман А. Ф. Избранное. М.: Правда. 1989. С. 5–18.
38. Кант И. Собр. соч. в 8 тт. М.: Чоро.1994. Т. 8. 718 с.
39. Керлот Х. Э. Словарь символов. М.: REFL-book. 1994. 608 с.
40. Кирло Х. Словарь символов/пер. с англ. Ф. С. Капицы, Т.Н.Колядич. М.: ЗАО Центрполиграф. 2010. 525с.
41. Ковалев Ю. В. Заметки об английской новелле // Английская новелла XIX — первой половины XX века. Л.: Лениздат. 1961. С. 498–525.
42. Краснова М. А. Профессор в ночной рубашке, или откуда растут страшные руки и куда глядят страшные глаза // НЛЮ. № 6. 2002 [Электронный ресурс] Режим доступа:
<https://magazines.gorky.media/nlo/2002/6/professor-v-nochnoj-rubashke-ili-otkuda-rastut-strashnye-ruki-i-kuda-glyadyat-strashnye-glaza.html> Дата обращения 25.09.2023.
43. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М.: Новое литературное обозрение. 2002. 592 с.
44. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. СПб.: Питер, 2017. 352 с.
45. Лавкрафт Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе // Загадочный дом на туманном утесе: повести, рассказы / Пер. И. Богданов и О. Мичковский. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С 191–293.

46. Ладыгин М. Б. Английский «готический» роман и проблемы предромантизма: автореф. ... канд. филол. наук. М.: МГПИ им. Ленина, 1978. 16 с.
47. Ладыгин М.Б. Романтический роман. М.: Педагогический институт им. В. И. Ленина, 1981. 140 с.
48. Ларрингтон К. Скандинавские мифы от Тора и Локи до Толкиена и «Игры престолов» / Пер. с англ. О. Чумичевой М.: «Манн, Иванов и Фербер». 2019. 235 с.
49. Лебедева О. В. Английская новелла от истоков к современности: дис. д-ра филол. наук. Великий Новгород. 2017. 281 с.
50. Лебедева О. В. Ирландские саги как национальный прообраз современной английской новеллы // Известия Саратовского университета. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2013. Т. 13, вып. 2. С. 54 – 58.
51. Левидова И. М. Английский рассказ в 70-е годы // Вопросы литературы. 1984 № 4. С. 43–73.
52. Липинская А. А. Века темные и не очень: Историческое прошлое в антикварной готике // Век как сюжет: Статьи и материалы / Ред. С. А. Васильева и др. Сост. А.Ю. Сорочан. Тверь: ООО «Альфа Пресс». 2023. Вып. 12. С.170 – 178.
53. Липинская А. А. «Значит, вам тоже это приснилось» сновидения в нарративной структуре готической новеллы // Антропология сновидений: сб. научных ст. по материалам конф. М.: РГГУ. 2021. С. 203 –211.
54. Липинская А. А. «Пусть лежит, где нашли»: об одном мотиве британской готической новеллистики // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2019. Т. 11, вып.4. С. 92–98.
55. Липинская А. А. Тайна оборвавшейся рукописи: повествовательные стратегии «антикварных» готических новелл // Все секреты мира: Тайны в литературе и искусстве: сб. статей. 2017. С. 96 – 104.
56. Липинская А. А. Христианская картина мира в структуре Британской готической новеллы: Монтегю Родс Джеймс // Филология и Культура. 2013. № 2 (32). С. 149–152.

57. Лишаев С. А. Эстетика другого [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://fil.wikireading.ru/hdo1FRkBnL> Дата обращения: 25.11.2023.
58. Мариньи, Ж. Дракула и вампиры / пер. с англ. Г. Цареградского. М.: АСТ. 2002. 144 с.
59. Мартьянова И. А. Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы) // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 136–141.
60. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука. 1990. 278 с.
61. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука. 1976. 406 с.
62. Мифологический словарь под ред. Е. М. Мелетинского. М.: Советская энциклопедия. 1990. 672 с.
63. Напцок Б.Р. Английский "готический" роман: к вопросу об истории и поэтике жанра // Вестник Адыгейского ун-та. 2008. № 10. С. 150–155 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/angliyskiy-goticheskiy-roman-k-voprosu-ob-istorii-i-poetike-zhanra> Дата обращения: 15.09.2023
64. Напцок Б. Р. К вопросу о генетической связи англосаксонского эпоса «Беовульф» и английской «готической традиции XVIII в. // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2010. № 4 (16). С. 90–97.
65. Напцок Б. Р. К вопросу о поэтике английского «готического» романа: сб. материалов XI ежегодной международной конф. Российской ассоциации преподавателей английской литературы. Тамбов. 2001 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/napcok-k-voprosu-o-poetike.htm> Дата обращения 14.09.2023.
66. Напцок Б. Р. Традиция литературной «готики»: генезис, эстетика, жанровая типология и поэтика (на материале английской литературы): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Краснодар, 2016. 51 с.

67. Никифорова А. А. Аллюзии в новеллах М. Р. Джеймса // Зарубежная литература в контексте культуры: сб. статей и материалов Международной научной конф. «XXXV Пуришевские чтения» / Отв. ред. Е. Н. Черноземова, М. А. Дремов. 2023. С.87–88.
68. Никифорова А. А. Мифопоэтика новеллы М. Р. Джеймса «Ясень»// Мировые научные исследования: пути совершенствования, разработки и практические внедрения. Материалы XVII Международной научно-практ. конф. В 2 ч. Ч. 1 Ростов-на-Дону: ООО «Приоритет», совместно с Южным Университетом (ИУБиП). 2022. С. 39–41.
69. Никифорова А. А. Трансформация готического персонажа как воплощение духа эпохи // Литературные эпохи и их герои: сб. статей и материалов научной конф. «XXXIV Пуришевские чтения» / Отв. ред. Е. Н. Черноземова, М.А. Дремов. 2022. С. 73–75.
70. Никифорова А. А. Спацiopоэтика новеллы М. Р. Джеймса «Номер 13» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2021. № 4. С.71–79.
71. Никифорова А. А. От скептицизма к суеверному страху: анализ новеллы М. Р. Джеймса «Ты свистни, тебя не заставлю я ждать» // Филология: научные исследования. 2002. № 9. С. 42 –49.
72. Никифорова А. А. Фольклор, суеверие и миф под маской достоверности в новелле М. Р. Джеймса «Ясень» // Глобальный научный потенциал. 2022. № 2 (131). С.168–172.
73. Память острова Мэн: Книга сказаний. М.: Летний сад. 2002. 191 с.
74. Плутарх. Как юноше слушать поэтические произведения / Пер. Л. А. Фрейберг. М: Наука, 1964 / [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1438002000> Дата обращения 12.09.2023
75. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Томарченко. М.: Изд-во Калугиной; Intrada. 2008. 358 с.
76. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021. 640 с.

77. Путеводитель по английской литературе / Под ред. Дрэббл М., Стрингер Дж. / Пер. с англ. М.: ОАО Издательство «Радуга». 2003. 928 с.
78. Разумовская О. В. По. Лавкрафт. Кинг. Четыре лекции о литературе ужасов/ «РИПОЛ классик», 2019. 214 с. [электронная книга]
79. Савельев К. Н. Литература английского декаданса: истоки, становление, саморефлексия: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2008. 35 с.
80. Самородницкая Е. А. «Роман ужаса и тайны»: рецепция «Исповеди англичанина, употреблявшего опиум Т. де Квинси в России // «Новый филологический Вестник». М.: 2007. № 2. С. 189–200.
81. Сергеева А. А. Поэтика новеллы М. Р. Джеймса «Мистер Хамфриз и его наследство» // Наука. Исследования. Практика: сб. статей международной науч. конф. СПб.: ГНИИ «Нацразвитие». 2020. С. 22–26.
82. Сергеева А. А. Слияние готического и детективного мотивов в новелле М. Р. Джеймса «Два доктора» // Филология и лингвистика. 2020 №1 (13). С. 29 – 35.
83. Скотт В. Миссис Анна Радклиф // А. Радклиф. Итальянец, или исповедальня кающихся, облаченных в черное. М.: Наука; Ладомир. 2000. С. 341–370.
84. Скотт В. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана / Пер. А. Г. Левинтон М.: Художественная литература.1965 / [Электронный ресурс] Режим доступа: https://royallib.com/read/skott_valter/o_sverhestestvennom_v_literature_i_v_chastnosti_o_sochineniyah_ernsta_teodora_vilgelma_gofmana.html#0 Дата обращения 12.09.2023
85. Соловьева Н. А. В лабиринтах фантазии // Комната с гобеленами. Английская готическая проза. М.: Правда, 1991. С. 5–22.
86. Стивенсон Р. Л. Странная история доктора Джекила и мистера Хайда: повести и рассказы / Пер. с англ. Н. Волжина, И. Гурова, Н. Дарузес и др. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. 2011. 320 с.

87. Тригг Д. Нечто. Феноменология ужаса / Пер. с англ. Яна Цырлина, Дмитрий Чулаков. Пермь: Гиле Пресс, 2017. 174 с.
88. Урнов Д. М. Формирование английского романа эпохи Возрождения // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М.: Наука. 1967. С. 416–438.
89. Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена. 2004. 639 с.
90. Фрейд З. Художник и фантазирование (сборник работ). М.: Республика, 1995 с. 265–281. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://freudproject.ru/?p=723> Дата обращения 15.09.2023
91. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
92. Фуко М. Интеллектуалы и власть. Другие пространства. М.: Праксис. 2006 Ч.3. 320 с.
93. Чамеев А. А. Встречи с потусторонним или шаг во тьму // История с призраком. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. 2011. С. 5 –20.
94. Честертон Г. К. Диккенс / Пер. А. Зельдович. М.: Радуга. 1982. 209 с.
95. Чижевский А. Л. Земля в объятиях солнца // А. Л. Чижевский Космический пульс жизни: Земля в объятиях Солнца. Гелиотараксия. М.: Мысль. 1995. С. 30–696.
96. Шелли П. Б. Письма. Статьи. Фрагменты. М.: Наука. 1972. 551с.
97. Шиллер Ф. Собрание сочинений в семи томах. М.: Государственное изд-во художественной литературы. 1957. Т. 6. 793 с.
98. Хализев В. Е. Теория литературы. 5-е изд. М.: Издательский центра «Академия». 2009. 432 с.
99. Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Пер. с нидерл. Сильвестрова Д. В. СПб.: Азбука-классика. Non-fiction. 2018. 400 с.
100. Цехновицер О., Еремин И. Театр Петрушки. М.-Л. Государственное издательство. 1927.186 с.
101. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Пер. с итал. Елены Костюкович. СПб.: Симпозиум. 2002. 91 с.

102. Энциклопедия для детей. Т. 15. Всемирная литература. Ч.1. От зарождения словесности до Гете и Шиллера / Глав. ред. М. Д. Аксёнова. М.: Аванта+. 2000. 672 с.
103. Ясакова Ю. Б. «Готический» роман Анны Радклиф. Набережные Челны: Изд. полиг. отдел Набережночелнин. фил. ФГБОУ ВПО «НГЛУ». 2012. 224 с.
104. Allen W. The Short Story in English. Oxford: Clarendon press, 1981. 413 p.
105. Arney L. An Elucidation (?) of the Plot of M. R. James's "Two Doctors" // Warnings to the Curious. A Sheaf of Criticism on M. R. James ed. By S. T. Joshi and Rosemary Pardoe / New York: Hippocampus Press. 2007. P. 299 – 315.
106. Atkinson W. M. R. James. In the Dictionary of Literary Biography, Vol. 156: British short-fiction writers, 1880-1914: The Romantic Tradition, ed. William F. Naufftuts. Detroit: Gale Group, 1996 p. 170 – 180.
107. Bates H. E. Modern Short Story: A Critical Survey. L.: Nelson and Sons. 1941. 231p.
108. Beachcroft T. O. The Modest Art: A Survey of the Short Story in English. London, New York, Toronto: Oxford university press. 1968. 286 p.
109. Bennet E.A. History of German Novelle. Cambridge: University Press. 1961. 315 p.
110. Briggs J. Night Visitors: The Rise and Fall of the English Ghost Story. London: Faber. 1977. 238 p.
111. Briggs K. An Encyclopedia of Fairies. New York: Pantheon books. 1976. 481 p.
112. Butts M. The art of Montague James // Warnings to the Curious. A Sheaf of Criticism on M. R. James /New York: Hippocampus Press. 2007. p.53-65.
113. Coleridge S.T. General Character of the Gothic Literature and Art // Raysor Th.M. Coleridge's Miscellaneous Criticism. Cambridge. 1936. 380 p.
114. Collins A. S. English Literature of the Twentieth Century. London: U Tutorial P. 1965. 378 p.
115. Cook M. Detective Fiction and the Ghost Story. The Haunted Text. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2014. 223 p.

116. Cowlshaw B. "A Warning to the Curious": Victorian Science and the Awful Unconscious in M. R. James's Ghost Stories // Warnings to the Curious. A Sheaf of Criticism on M. R. James ed. By S. T. Joshi and Rosemary Pardoe. /New York: Hippocampus Press. 2007. P. 162-176.
117. Cox M. M. R. James: An informal portrait. London: Oxford University Press. 1983. 268 p.
118. Cox M. M. R. James and Livermere // Warnings to the Curious. A Sheaf of Criticism on M. R. James /New York: Hippocampus Press. 2007. p. 42-46.
119. Fergusson S. Defining the Short Story: Impression-ism and Form // Modern Fiction Studies XXVIII. West Lafayette. 1982. P. 13–24.
120. Fleming P. The Stuff of Nightmares //Spectator No. 5364 (18.04.1931)
121. Grant H. The Nature of the Beast: The Demonology of "Canon Alberic's Scrap-book" // Warnings to the Curious. A Sheaf of Criticism on M. R. James ed. By S. T. Joshi and Rosemary Pardoe. /New York: Hippocampus Press. 2007. P. 227- 237.
122. H. P. Lovecraft to J. Vernon Shea (5 February 1932), Selected Letters 1932-1934 /ed. August Derleth and James Turner. Sauk City, WI: Arkham House. 1976. 424 P.
123. Haining P. Introduction // Great British Tales of Terror Ed. by P. Haining. – Harmondsworth: Penguin Books, 1983. 543 p.
124. Hughes M. A Maze of Secretes in a Story by M. R. James // Warnings to the Curious. A Sheaf of Criticism on M. R. James ed. By S. T. Joshi and Rosemary Pardoe. /New York: Hippocampus Press. 2007. P. 258-278.
125. Joshi S.T. Introduction // Warnings to the Curious. A Sheaf of Criticism on M. R. James /New York: Hippocampus Press. 2007. p. 7-12.
126. Karl F.R A Reader's Guide to the Development of the English Novel in the 18th Century. L.: Thamesand Hudson, 1975 360 p.
127. Kelly G. The Gothic Romance. II English Fiction of the Romantic Period 1779-1830. L.; N.Y.: Longman 344 p.

128. Lance A. An Elucidation (?) of The Plot of M.R. James's 'Two Doctors' // *Warnings to the Curious. A Sheaf of Criticism on M. R. James* ed. By S. T. Joshi and Rosemary Pardoe. 2007 p. 299–315.
129. MacCulloch S. The Toad in the Study: M. R. James, H. P. Lovecraft, and Forbidden Knowledge // *Warnings to the Curious. A Sheaf of Criticism on M. R. James* ed. By S. T. Joshi and Rosemary Pardoe. /New York: Hippocampus Press. 2007. P. 76-112.
130. Mariconda S. J. 'As Time Goes On, I See a Shadow Coming': M. R. James's Grammar of Terror // *Warnings to the Curious. A Sheaf of Criticism on M. R. James* ed. By S. T. Joshi and Rosemary Pardoe. /New York: Hippocampus Press. 2007. p. 205-215.
131. Mason A. M. On Not Letting Them Lie: Moral Significance in the Ghost Stories of M. R. James // *Warnings to the Curious. A Sheaf of Criticism on M. R. James* ed. By S. T. Joshi and Rosemary Pardoe. /New York: Hippocampus Press. 2007. P. 115-124.
132. Matthews B. *The Philosophy of the Short Story*. New York, London, Bombay, Calcutta and Madras: Longmans, Green and Co. 1901. 83 p.
133. Orel H. *The Victorian Short Story: Development and Triumph of a Literary Genre*. New York: Cambridge University Press, 1988. 213 p.
134. Pardoe R. Frequently Asked Questions about M. R. James and Ghosts & Scholars. 2007. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.users.globalnet.co.uk/~pardos/FAQ.html> Дата обращения 27.09.2023.
135. Pardoe R. Story notes "The Haunted Doll House" // *Ghost & Scholars* 16. 1993 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.users.globalnet.co.uk/~pardos/ArchiveDollsHouse.html> Дата обращения 17.09.2023
136. Pardoe R. Story notes "Two Doctors" // *Ghost & Scholars* 15. 1993 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.users.globalnet.co.uk/~pardos/ArchiveTwoDoctors.html> Дата обращения 17.09.2023

137. Pardoe D. A Visit to Seaburg // Ghost & Scholars 15. 1993 [Электронный ресурс] Режим доступа:
<http://www.pardoes.info/roanddarroll/ArchiveSeaburgh.html> Дата обращения:
17.09.2023
138. Pardoe R. Who Was Count Magnus? Notes towards an Identification // Warnings to the Curious. A Sheaf of Criticism on M. R. James ed. By S. T. Joshi and Rosemary Pardoe. /New York: Hippocampus Press. 2007. P. 248-252.
139. Pincombe M. Homosexual Panic and the English Ghost Story: M. R. James and Others // Warnings to the Curious. A Sheaf of Criticism on M. R. James ed. By S. T. Joshi and Rosemary Pardoe. /New York: Hippocampus Press. 2007. P. 184-196.
140. Pratt M. The Short Story: The Long and the Short of It // The new Short Story Theories / Ed. By Ch. May. Athens. OH: Ohio UP. 1994. P. 94 – 113.
141. Punter, D. The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. L., N.Y.: 1980. 449 p.
142. Scarfe N. The Strangeness Present: M. R. James's Suffolk // Warnings to the Curious. A Sheaf of Criticism on M. R. James ed. By S. T. Joshi and Rosemary Pardoe. /New York: Hippocampus Press. 2007. P. 38-42.
143. Simpson J. "The Rules of Folklore" in Ghost Stories of M. R. James // Warnings to the Curious. A Sheaf of Criticism on M. R. James ed. By S. T. Joshi and Rosemary Pardoe. /New York: Hippocampus Press. 2007. P. 142-161.
144. Standifort L. The Man Who Invented Christmas: How Charles Dickens's a Christmas Carol Rescued His Career and Revived Our Holiday Spirits. New York: Broadway Books. 2008. 241 p.
145. Short Story Theories / Ed. By Ch. May. Ohio: Ohio University Press, 1976. Xiv. 251 p.
146. Summers, M. The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel. L.: The Fortune Press, 1969. 443 p.
147. Tanner T. Conrad. Lord Jim. L.: Macmillan, 1963. 126 p.
148. Varma D.P. The Gothic Flame. L.: Arthur Blake Ltd, 1957. 264 p.

149. Wagenknecht Ed. Cavalcade of the English Novel from Elizabeth to Georg VI. N. Y., 1944. P. 646.

Тексты

1. Августин А. О порядке [Электронный ресурс] Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/o_porjadke/ Дата обращения 12.09.2023
2. Антонов С. А Мистические истории: Тайный сообщник: рассказы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. 2021. 416 с.
3. Байрон Дж. Г. Гяур / Пер. С. Ильин. Собр. соч. в 4 т. Т. 3. М.: Правда. 1981. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.lib.ru/POEZIQ/BAJRON/byron3_1.txt Дата обращения 20.09.2023
4. Библия Второзаконие 19 стих 14 [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://bible.by/verse/5/19/14/> Дата обращения 17.09.2023
5. Библия Второзаконие 27 стих 14 [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://bible.by/verse/5/27/17/> Дата обращения 17.09.2023.
6. Библия Исаия гл. 24 стих 16 [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://bible-teka.com/vs/23/24/16/> Дата обращения 17.09.2023
7. Библия Исаия гл. 34 стих 14 [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.biblestudytools.com/vul/isaiah/34-14.html> Дата обращения 17.09.2023
8. Библия 2-е послание Фессалоникийцам [Электронный ресурс] Режим доступа <https://bible.by/verse/60/2/7/> Дата обращения 17.09.2023
9. Библия 2-я Царств 18 [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://allbible.info/bible/sinodal/2ki/18/> Дата обращения 17.09.2023
10. Бодлер Ш. Цветы зла / Пер. В. Микушевича. М.: Эксмо, 2005. с.304.
11. Борхес Х. Л., Герреро М. Книга вымышленных существ /Пер. с англ. Е. Лысенко. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. 2022. 256 с.
12. Гете И. Фауст / Пер. с нем. Б. Л. Пастернака. М.: Эксмо, 2014. 416 с.

13. Гофман Э. Т. А. Элексиры Сатаны. М.: ЭКСМО-Пресс. 1999. 512 с.
14. Гюисманс Ж.-К. Наоборот /Пер. с фр. Е. Л. Кассировой под редакцией В. М. Толмачева // Гюисманс Ж.-К., Рильке Р. М., Джойс Д. Наоборот. Три символистских романа. М.: Республика. 1995. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.lib.ru/INOOLD/GUISMANS/naoborot.txt> Дата обращения 20.09.2023
15. Д'Аннунцио Г. Наслаждение / Пер. с ит. Е.Р. под ред. Ю. Балтрушайтиса [Электронный ресурс] Режим доступа: http://az.lib.ru/d/d_annuncio_g/text_0040.shtml Дата обращения 20.09.2023
16. Де Квинси Томас Исповедь англичанина, любителя опиума [Электронный ресурс] Режим доступа: https://royallib.com/read/de_kvinsi/ispoved_anglichanina_lyubitelya_opiuma.html#0 Дата обращения 15.09.2023
17. Дефо Д. Дневник чумного города / Пер. К. Н. Атарова. М.: Ладомир Наука 1997. 475 с.
18. Дефо Д. Робинзон Крузо / Пер. с англ. М. Шишмарева, А. Кривцова. М.: Дет. Лит. 1980. С. 3–248.
19. Джеймс М. Р. Из предисловия к сборнику «Призраки и чудеса»: Избранные рассказы ужасов. От Даниеля Дефо до Элджернона Блэквуда» / Пер. с англ. Л. Бриловой // Клуб Привидений. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. 2011. 352 с.
20. Диккенс Ч. Одержимый, или сделка с призраком. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://mybook.ru/author/charlz-dikkens/oderzhimuj-ili-sdelka-s-prizrakom/read/> Дата обращения 16.09.2023.
21. Диккенс Ч. Битва жизни. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://azbyka.ru/fiction/rozhdestvenskie-povesti/4/> Дата обращения 16.09.2023
22. Диккенс Ч. Рождественская песнь в прозе [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://azbyka.ru/fiction/rozhdestvenskie-povesti/> Дата обращения 16.09.2023

23. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/1199/p.79/index.html> Дата обращения 14.09.2023.
24. Кидд Д. Смерть в стекле / Пер. с англ. И. Новоселецкая. М. : Эксмо. 2020. 448 с.
25. Комната с призраками М. Р. Джеймс/ Пер. с англ. Т. Л. Жданова, Г. О. Шокина. М.: РИПОЛ классик, 2022. 320 с.
26. Крамер Г., Шпренгер Я. Молот ведьм / Пер. Н. Цветкова. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. 384 с.
27. Ли С. Убежище, или Повесть иных времен. Роман / Пер. с англ. И. Б. Проценко. М.: Ладомир. 2000. – 341с.
28. Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец / Пер. с англ. А Шадрин. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. 1040 с.
29. Остен Дж. Нортенгерское аббатство // Собр. соч. в 3 томах. Т.2. М.: Художественная литература, 1988. С. 5–230.
30. Петрарка. Триумфы / Пер. с итал. В. Б. Микушевича. М.: Время, 2000. 253 с.
31. Пикок Т. Л. Аббатство кошмаров // Английская готическая проза/ Пер. Е. Суриц. М.: Терра. 1999.Т.1.С. 131–192.
32. Полидори Дж. Вампир / Пер. П. Киреевского [Электронный ресурс] Режим доступа: http://az.lib.ru/p/polidori_d/text_1819_vampyre.shtml Дата обращения: 20.09.2023.
33. Радклиф А. Роман в лесу / пер. с англ. Е. Малыхиной. М.: Ладомир. 1999. 320 с.
34. Радклиф А. Удольфские тайны [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://knizhnik.org/anna-radklif/udolfskie-tajny/1> Дата обращения 15.09.2023
35. Рассказы о привидениях М. Р. Джеймс / Пер. с англ. С. Антонова, Л. Бриловой, Н. Дьяконовой и др. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. 448с.
36. Свифт Д. Путешествие Лемюэля Гулливера: Роман / Пер. с англ. И ред. Б. Энгельгарда. М.: Дет. Лит. 1984. С. 257–566.

37. Стенающий колодец. М. Р. Джеймс / Пер. с англ. Т. Л. Жданова, Г. О. Шокина. М.: РИПОЛ классик, 2022. 304 с.
38. Творения блаженного Иеронима Стридонского. 1880–1903. (Библиотека творений св. отцов и учителей церкви западных...) Ч. 4. Киев: Тип. аренд. Е.Т. Керер. 1880. 365 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Ieronim_Stridonskij/zhizn_pavla_pustynnika/#source
Дата обращения 17.09.2023
39. Уайльд О. Портрет Дориана Грея: Роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы. / Пер. с англ. В. Чухно, М. Благовещенская. М.: ЗАО Изд-ва ЭКСМО-Пресс. 1999. 672 с.
40. Уолпол Г. Замок Отранто. Предисловие ко второму изданию. Перевод В. Шора // Уолпол. Казот. Бекфорд. Фантастические повести. Серия "Литературные памятники" Л.: Наука, 1967 [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.lib.ru/INOOLD/UOPOL/wallpoll1_1.txt Дата обращения 14.09.2023
41. Уолпол Г. Замок Отранто // Готический роман: Замок Отранто. Итальянец. Аббатство кошмаров: повести, роман. М.: Эксмо, 2007. 736 с.
42. Уолпол, Г. «Замок Отранто», Бекфорд У. «Ватек», Льюис М. «Монах»: Роман, повести. М.: Тера. 1997. 438 с.
43. Шекспир Уильям Трагедии комедии сонеты/ Пер. с англ. Т. Щепкина-Куперник. М.: Эксмо. 2015. 1440 с.
44. Шелли П. Б Защита поэзии / Пер. З. Александрова. М.: Рипол Классик, 1998 [Электронный ресурс] Режим доступа: http://lib.ru/POEZIQ/SHELLY/shelley1_10.txt Дата обращения 12.09.2023
45. Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей. М.: Издательство «Э», 2016. 480 с.
46. Эко У. Имя розы / Пер. с итал. Е. А. Костюкович. СПб.: «Симпозиум». 2005. 640 с.
47. Bible Isaiha [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.biblestudytools.com/vul/isaiah/24-16.html> Дата обращения 17.09.2023

48. Bible Ps. 104 [Электронный ресурс] Режим доступа <https://biblehub.com/bsb/psalms/104.htm> Дата обращения 17.09.2023
49. Dickens C. What Christmas is as We Grow Older. England. 1851. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://etc.usf.edu/lit2go/67/dickens-christmas-stories/3955/what-christmas-is-as-we-grow-older/> Дата обращения 16.09.2023
50. Gray A. Tedious Brief Tales of Granta and Gramarye. Cambridge: W. Heffer & Sons, 1919. 93 p.
51. James M. R. Collected ghost stories ed. by Darryl Jones/ L.: Oxford University Press. 2013. p.512 [Электронная книга]
52. James M. R. The Stalls of Barchester Cathedral [Электронный ресурс] Режим доступа <https://gutenberg.ca/ebooks/james-barchester/james-barchester-00-h.html> Дата обращения 17.09.2023
53. James M. R. Number 13 [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://gutenberg.ca/ebooks/jamesmr-number13/jamesmr-number13-00-h.html>
<https://gutenberg.ca/ebooks/james-humphreys/james-humphreys-00-h.html> Дата обращения 17.09.2023
54. James M. R. Two Doctors [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.steve-calvert.co.uk/two-doctors-m-r-james/> Дата обращения 17.09.2023
55. James M. R. Count Magnus [Электронный ресурс] Режим доступа <https://gutenberg.ca/ebooks/jamesmr-countmagnus/jamesmr-countmagnus-00-h.html> Дата обращения 17.09.2023
56. James M. R. Mr. Humphreys and His Inheritance [Электронный ресурс] Режим доступа <https://gutenberg.ca/ebooks/james-humphreys/james-humphreys-00-h.html> Дата обращения 17.09.2023
57. James M. R. The Residence in Whitminster [Электронный ресурс] Режим доступа <https://gutenberg.ca/ebooks/james-whitminster/james-whitminster-00-h.html> Дата обращения 17.09.2023
58. Reeve C. The Old English Baron. L.: Oxford World's Classic. 2008. 176 p.