

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени
М. В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

КУЛИКОВА ДАРЬЯ ЛЕОНИДОВНА

ПОЭТИКА УЖАСНОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. В. ИВАНОВА

Специальность 10.01.01 – русская литература

НАУЧНО-КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор А. В. Леденёв

Москва – 2022

Введение	1
Глава 1. Теоретическое осмысление ужасного в литературе	8
1.1. Концепт ужасного в литературе	8
1.2 К вопросу о термине «хоррор»	12
1.3. Кинематограф и литература хоррора	23
1.4. Историческое рассмотрение страшного в литературе	27
1.4.1. Концепт «ужасного» в англоязычной литературе	27
1.4.2. Изучение Стивена Кинга как крупнейшего представителя жанра	30
1.4.3. Историческое рассмотрение ужасного в русской литературной традиции	33
1.5. Мотивные субстраты литературы ужасов	43
1.5.1 Религиозный ужас и литература	43
1.5.2 Фольклор и литература ужасов	50
1.6. Персонажи ужасов	52
1.6.1. Вампир	55
1.6.2. Двойник	62
1.6.3. Мертвец	65
1.7. Типология пространства	68
Глава 2. Ужасное в прозе А. В. Иванова	72
2.1. Персонажи хоррора в произведениях А. В. Иванова	72
2.1.1. Трансформация образа вампира в «Пищеблоке»	72
2.1.2. Двойничество и оборотничество у Иванова	78
2.1.3. Образы оживших мертвецов у А. В. Иванова	85
2.1.4. Готические ужасы в «Тенях тевтонов»	91
2.2. Композиция хоррора	97
2.3. Пространство страшного	104
2.3.1. Хронотоп «Комьюнити»: апокалиптическая Москва	104
2.3.2. «Псоглавцы»: хронотоп деревни и локус хоррора	109
2.3.3. «Пищеблок»: пространство фольклора и пространство хоррора	116
2.4. Кинохоррор в произведениях А. В. Иванова	118
2.5. Апокалиптические мотивы в прозе А. В. Иванова	125
2.6. «Ужасное» в исторической прозе А. В. Иванова	134
2.6.1. «Страшный» Иоанн Грозный в «Летоисчислении от Иоанна»	135
2.6.2. «Страшный» Пётр в дилогии «Тобол»	140
Заключение	150
Библиография	153

Введение

Актуальность темы исследования. Творчество А. В. Иванова и различные его аспекты привлекают внимание множества исследователей, однако именно реализация жанровых признаков хоррора не нашла еще подробного отражения в современных литературоведческих работах. Сам жанр хоррора не обрел пока однозначной дефиниции в поле критического, читательского и исследовательского осмысления. В центре настоящей диссертации – ужасное в прозе Иванова как с точки зрения реализации черт жанра хоррор, так и с точки зрения концептуализации ужаса вне этой жанровой формы, в частности, в исторической прозе автора.

Хоррор как жанр, принадлежащий среднему или нижнему уровню литературной иерархии, не так часто попадает в поле зрения филологов, в то время как киноведы обращаются в анализе произведений этого жанра регулярно. Современная литература, ярким представителем которой является А. В. Иванов, часто обращается к экспериментам в том числе с киножанрами, одним из них во многом является и хоррор. Лишь отчасти, так как богатую литературную основу жанра также необходимо иметь в виду. Прояснение понятий «ужасное» в литературе, «хоррор», «триллер», подробное рассмотрение истоков жанра, его особенностей, его места как в современном литературном процессе, так и в творчестве указанного автора пока не было произведено в современном литературоведении. Это и объясняет актуальность нашего исследования.

Основным **объектом** данного исследования стала проза А. В. Иванова.

Предметом исследования является поэтика ужасного в творчестве А. В. Иванова («Псоглавцы» (2011), «Пищеблок» (2018), «Комьюнити» (2012), «Тени

тевтонов» (2021), «Летоисчисление от Иоанна» (2009), «Тобол» (2016), «Сердце Пармы» (2003)).

Цель и задачи исследования. Цель настоящего исследования – рассмотрение поэтики ужасного в прозе А. В. Иванова. Поставленная цель определила задачи исследования: 1) создание типологии персонажей хоррора; 2) описание композиционных особенностей произведений хоррора; 3) анализ пространственно-временной организации страшного у Иванова; 4) исследование интертекстуальных включений в произведение ужасов; 5) анализ реализации концепта страшного вне жанровых клише хоррора.

Решение поставленных задач и достижение цели исследования осуществлялись благодаря применению следующих научных **методов**:

1) культурно-исторического, позволившего получить представление об истории изучения поэтики ужасного в русской и зарубежной традиции;

2) сравнительно-исторического;

3) интертекстуального, предполагающего рассмотрение художественного текста с точки зрения использования существующих художественных произведений как языкового субстрата;

4) интермедиального, помогающего определить роль кинематографических мотивов и образов в формировании языка ужасов у Иванова;

5) метода мотивного анализа, предполагающего рассмотрение мотивов как кросс-уровневых единиц текста.

Научная новизна диссертации заключается в том, что в ней предпринимается попытка очертить границы таких терминов, как хоррор, литература ужасов, определить критерии выделения этого жанра. Рассматривается творчество современного писателя А. Иванова как экспериментатора в сфере этого жанра. Перспективой исследования является

возможность выхода за пределы творчества одного автора на уровень исследования явления хоррора в современной популярной русской литературе, изучение генезиса этого явления, изучение реализации хоррора в советской литературной практике.

Степень изученности темы. Ужасное и страшное как категория в литературе осмысливается разнообразно. Философское осмысление места страха в восприятии искусства начинается еще с Аристотеля¹, современная философия может обращаться к осмыслению хоррора уже как жанрового явления (Г. Харман², Ю. Такер³). Наиболее известные авторы ужасов XX века, Г. Ф. Лавкрафт⁴ и С. Кинг⁵, также внесли свой вклад в теоретическое понимание жанра. Страшное рассматривается как часть фантастической литературы в работах Ц. Тодорова⁶, Р. Лахманн⁷, Е. Н. Ковтун⁸, Д. Хапаевой⁹. Хоррор как название жанра получил распространение в XX веке с ростом популярности кино и литературы ужасов, что выявлено в работах Н. Кэрролла¹⁰, Дж. Кавелти¹¹, Х. Стренджелл¹². В настоящее время этот термин встречается в научной литературе, хоть и смешиваясь с другими жанровыми определениями. Анализ аспектов хоррора в прозе Иванова в научной литературе в настоящее время не представлен, несмотря на немалое количество исследований, посвященных исторической и социально-психологической романистике автора.

¹ Аристотель. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. 1368 с.

² Харман Г. Weirд-реализм: Лавкрафт и философия. Пермь, Гиле Пресс, 2020. 258 с.

³ Такер Ю. В пыли этой планеты. Пермь, 2017. 184 с.

⁴ Лавкрафт Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. [Электронный ресурс]. URL: http://www.lib.ru/INOFAnt/LAWKRAFT/sverheststvennyi_uzhas_v_literature.txt (дата обращения: 21.06.2020)

⁵ Кинг С. Пляска смерти. М., 2005. 512 с.

⁶ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. 136 с.

⁷ Лахманн Р. Дискурсы фантастического. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 384 с.

⁸ Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М., 1999. 308 с.

⁹ Хапаева Д. Кошмар: литература и жизнь. М., Текст, 2010. 368 с.

¹⁰ Carroll N. Philosophy of Horror, Or, Paradoxes of the Heart. New York: Routledge. 1990. 256 pp.

¹¹ Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.

¹² Strengell H. Dissecting Stephen King: From the Gothic to Literary Naturalism. Madison Wi: Univ. of Wisconsin Press, 2005. 320 pp.

Материалом исследования послужили романы Иванова «Псоглавцы», «Пищеблок», «Комьюнити», «Тени тевтонов», которые наиболее полно представляют мотивы и композиционные особенности хоррора, также привлекаются материалы исторической романистики: «Летоисчисление от Иоанна», «Тобол», «Сердце Пармы».

Изучение страшного в современной литературе не может не опираться на анализ традиции готики, представленный в работах В. М. Жирмунского¹³, В. Э. Вацура¹⁴, Э. Биркхед¹⁵, Ф. Боттинга¹⁶. Исследование фольклорной составляющей хоррора опирается на работы А. Н. Афанасьева¹⁷, А. Н. Веселовского¹⁸, В. Я. Проппа¹⁹, Н. А. Криничной²⁰, И. А. Разумовой²¹ и др. Анализ текстов массовой литературы невозможен без обращения к работам М. М. Бахтина²², Ю. М. Лотмана²³. Кинематографичность ужасов в литературе рассматривается с опорой на работы И. А. Мартьяновой²⁴ и др.

Теоретическая значимость работы определяется характеристикой жанра хоррор, выявлением жанровых критериев хоррора, описанием тенденций ужасов в современной русской литературе и в прозе Иванова.

Практическая значимость исследования заключается в возможности дальнейшего изучения мотивной структуры хорроров в современной русской

¹³ Жирмунский В. М. У истоков европейского романтизма // Фантастические повести. Л.: Наука, 1967. С. 249–284.

¹⁴ Вацура В. Э. Готический роман в России. М., 2002. 542 с.

¹⁵ Birkhead E. The tale of terror: a study of the gothic romance. The Floating Press, 2012. 302 pp.

¹⁶ Botting F. Gothic. Routledge, 2005. 240 pp.

¹⁷ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Том 3. М.: Современный писатель, 2. 1995. 400 с.

¹⁸ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 406 с.

¹⁹ Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.

²⁰ Криничная Н. А. Русская мифология: Мир образов фольклора. М., Академический проект, 2004. 1008 с.

²¹ Разумова И. А. Сказка и быличка (Мифологический персонаж в системе жанра). Петрозаводск, 1993. 112 с.

²² Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.

²³ Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия “художественная литература” // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 203–216.

²⁴ Мартьянова И. А. Киновек русского текста. СПб.: Сага, 2002. 236 с.

литературе, а также изучении творчества Иванова с точки зрения экспериментальности в жанровом отношении. Материалы и результаты исследования также могут быть использованы в курсах истории и теории русской литературы XX в., спецкурсах и спецсеминарах.

Положения, выносимые на защиту:

- 1) Хоррор – самостоятельный жанр современной популярной литературы. Его отличают особенности композиционного строения, ряд устойчивых для жанра мотивов, особенности хронотопа, наличие в сюжете страшного существа (его сверхъестественная природа – деталь частотная, но не обязательная), который должен внушать героям страх и/или отвращение.
- 2) Следует относить ряд произведений А. В. Иванова («Псоглавцы», «Комьюнити», «Пищевлок», «Тени тевтонов») к хоррору на основании анализа композиции, мотивной структуры, хронотопа.
- 3) Мотивным субстратом хорроров зачастую выступают фольклорные, мифологические и литературные (в том числе готические) источники, а также другие известные произведения жанра.
- 4) Кинематографичность можно считать одной из значимых черт хоррора в творчестве Иванова.
- 5) Вне хоррора поэтика страшного у Иванова реализуется в исторической прозе («Тобол», «Летоисчисление от Иоанна» и др.). Историческая проза изображает ужас телесного страдания, насилия, апокалиптические страхи и осмысляет образы властителей как страшные.

Апробация результатов исследования.

Основные результаты исследования отразились в выступлениях по на следующих **конференциях**: 1) 7-ой ежегодной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Философия в XXI веке: новые стратегии философского поиска-2018» (Москва, МГУ, 3 декабря 2018); 2) международной научной конференции «Актуальные вопросы филологической науки XXI века» (Екатеринбург, УрФУ, 8 февраля 2019); 3) Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2019» (Москва, МГУ, 11 сентября 2019); 4) международной конференции «Русистика в XXI веке: тенденции и направления развития» (Армения, Ереван, Ереванский государственный университет, 24–25 октября 2019); 5) V ежегодной конференции молодых исследователей «Русская литература в компаративной перспективе» (Москва, НИУ ВШЭ, 29 ноября 2019); 6) всероссийской конференции «Проблемы филологии глазами молодых исследователей» (Пермь, ПГНИУ, Россия, 3 апреля–4 октября 2020; 14–15 мая 2021); 7) международной конференции молодых учёных «Гуманитарные науки: пересекая временные и культурные границы» (дистанционно, Латвия, Латвийский университет, 15–16 октября 2020); 8) Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2020» (Москва, МГУ, 10–27 ноября 2020); 9) конференции «Современные методы изучения культуры – XIII» (Москва, РГГУ, онлайн, 16–17 апреля 2021); 10) международной летней школе по русской литературе 2021 (Санкт-Петербург, ИМЛИ РАН, 7–12 июля 2021).

Выводы исследования опубликованы в научных **статьях**: 1) «Литературная кинематографичность в романе “Пищеблок” Алексея Иванова» в журнале Филологические науки. Вопросы теории и практики, издательство Грамота (Тамбов), 2020, Т. 13, № 12, С. 340–344; 2) «Апокалиптические мотивы в свете поэтики ужасного (на материале прозы А. В. Иванова)» в журнале Филология: научные исследования, 2020, № 12, С. 156–167; 3) «”Страшный

Петр”: демонизация образа власти как элемент поэтики ужасного (А. В. Иванов “Тобол”)) в журнале Филология и культура. Philology and Culture, издательство ФГАОУ ВПО КФУ (Казань), 2020, Т. 60, № 2, С. 193–198; 4) «Трансформации хоррора в “Мраке твоих глаз” Ильи Масодова» в журнале Philologos, 2021, Т. 49, № 2, С. 47–53; 5) «Композиционная логика хоррора (А. В. Иванов “Комьюнити”, “Псоглавцы”, “Пищеблок”))» в журнале Вестник Академии наук Чеченской Республики, 2020, том 53, № 2, С. 116–121; 6) «Вампиры А. В. Иванова в свете готической традиции русской литературы» в журнале Litera, издательство Nota bene (М.), 2021, том 6, С. 98–107; 7) Куликова Д. Л. Мифопоэтика пространства кладбища в хорроре (на материале современной русской литературы) в журнале Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология, 2021, Т. 13, вып. 3, С. 86–93; 8) Куликова Д. Л. Жанровые характеристики хоррора (на материале прозы А. В. Иванова) в журнале Вестник Московского университета. Серия 9: Филология, 2021, № 5, С. 165–172.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы. Общий объем исследования составляет 175 страниц текста. Библиографический список включает 164 наименования.

Глава 1. Теоретическое осмысление ужасного в литературе

1.1. Концепт ужасного в литературе

Осмысление концепта ужасного в литературе представляется теоретической проблемой современного литературоведения. Недостаточная изученность массовой литературы при большом количестве выпускаемой продукции и заметном читательском интересе остается вне поля зрения исследователей-филологов. Рассматривая хоррор как жанр, в свою очередь, также недостаточно исследованный, мы приходим к выводу, что вопрос жанровых дефиниций всё ещё остается открытым.

Ужасное в искусстве стало предметом рассмотрения еще в «Поэтике» Аристотеля. Ужасное и отвратительное, изображаемое в драме, становилось основным источником впечатлений для зрителя, зрелище, в реальности отталкивающее, в трагедии приковывало внимание. Эмоции сострадания и страха философ ставит на первое место для создателя драмы. «А так как поэт должен своим произведением вызывать удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, то ясно, что действие трагедии должно быть проникнуто этими чувствами»²⁵. Современная философия ужасов смотрит на хоррор как на реакцию на эпистемологическую конечность мира: «<...> существует абсолютный предел нашей способности адекватного понимания мира как такового. С некоторых пор такая мысль стала лейтмотивом жанра ужасов»²⁶. По Такеру, разрушительная стихия мира в античности осмыслялась через призму трагедии, в Средневековье – через апокалиптические ожидания, модерн для переживания этого опыта «изобретает» экзистенциализм. Хоррор, который

²⁵ Аристотель. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. С. 1084.

²⁶ Такер, Ю. В пыли этой планеты. Пермь, 2017. С. 9.

изображает немыслимое, таким образом, становится языком для описания неведомого, что недоступно описанию научному и философскому.

Обращение к категории ужасного в литературе производилось на протяжении истории науки не столько специалистами в области словесности, сколько психологами, заинтересованными в эмоциональных механизмах воздействия эстетики ужасного на аудиторию²⁷. Фрейд в статье «Жуткое» (1919) производит своего рода лингвистический разбор понятия «жуткое» в немецком и других языках, показывая, как тесно связано понятие жуткого с неизвестным, таинственным, скрытым или непривычным человеку. «Немецкое слово “жуткое” (unheimlich) явно противоположно словам “уютное” (heimlich), “родное” (heimisch), “привычное” (vertraut), 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; отношение не обратимо. Можно только сказать, что своеобразное легко становится пугающим и жутким; но пугает только определенное своеобразие, а далеко не всякое. К новому и непривычному нужно прежде кое-что добавить, чтобы оно стало жутким»²⁸. Фрейд утверждает, что принято искать истоки жуткого в «интеллектуальной неуверенности», однако даже рационализация не снимает чувство страха. Важным писательским комментарием к ужасному в литературе является работа Г. Ф. Лавкрафта «Сверхъестественный ужас в литературе» (1927). «Страх – самое древнее и сильное из человеческих чувств, а самый древний и самый сильный страх – страх неведомого»²⁹. Лавкрафт жанрово разделяет ужасы и истории, в которых просто есть кровь и убийства, иначе детективы тоже могли бы трактоваться как хоррор (примечательно, что это аналогично разделению

²⁷ Stewart-Shaw L. The cognitive poetics of horror fiction. Diss. University of Nottingham, 2017. 261 pp.

Работа рассматривает когнитивный аспект поэтики хоррора, психологические особенности восприятия текста хоррора.

²⁸ Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 270.

²⁹ Лавкрафт Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverheststvennyi_uzhas_v_literature.txt (дата обращения: 19.03.2019).

естественного ужаса и арт-хоррора, которое мы находим у Ноэля Кэрролла³⁰): «В настоящей истории о сверхъестественном есть нечто большее, чем тайное убийство, окровавленные кости или простыня с гремящими цепями. В ней должна быть ощутимая атмосфера беспредельного и необъяснимого ужаса перед внешними и неведомыми силами; в ней должен быть намек, высказанный всерьез, как и приличествует предмету, на самую ужасную мысль человека – о страшной и реальной приостановке или полной остановке действия тех непреложных законов Природы, которые являются нашей единственной защитой против хаоса и демонов запредельного пространства»³¹. В литературе ужасов частотны также отсылки к религиозным практикам, «страшной тайной системе перевернутого богословия, или поклонения Сатане, которое породило такие ужасы, как знаменитую черную мессу»³².

Ужасное – неотъемлемая часть древнейшего свода знаний человечества о мире – мифов и фольклора, именно образы мифов (в том числе религиозных) зачастую получают особое освещение в хорроре, однако нельзя ставить знак равенства между страхом в том и другом случае. Кэрролл проводит следующее разграничение ужасного в мифе или сказке: миф или сказка изображает монстров, которые могут вызывать страх и отвращение, при этом они не оцениваются персонажами как неестественные. Циклоп в мифах древних греков воспринимается хоть и как монстр, но как занимающий свое законное место

³⁰ Обращаясь к работе Н. Кэрролла, обратим внимание на разграничение естественного ужаса в искусстве (вызываемого любыми описаниями жестокости, чрезмерным натурализмом или иными проявлениями ужасного) и того, что исследователь называет «art-horror», что мы интерпретируем по-русски как арт-хоррор. Арт-хоррор – понятие, которому автором дано довольно неоднозначное определение, но одним из толкований является представление об особом состоянии, в которое, по идее, должен приходить читатель или зритель произведения жанра хоррор. Оно не равно состоянию естественного ужаса и достигается определенными приемами, используемыми в произведении. Ноэль Кэрролл утверждает, что происходящее на страницах книги или на экране изображает героев в определенном эмоциональном состоянии, – страхе перед опасностью и омерзением при столкновении с монстром, зачастую подчеркнуто отвратительном – которое за счет набора культурных и психологических механизмов аудитория копирует, достигая, тем самым, состояния арт-хоррора.

³¹ Там же.

³² Там же.

среди жителей данного художественного мира, говорящий волк в сказке о Красной шапочке не вызывает особенного удивления по той же причине: в данном случае это существо является полноправным биологическим видом для героев этой сказки. Иную ситуацию мы обнаруживаем в произведениях ужасов: столкновение с неким существом вызывает страх у героев, которым сопереживает читатель, и этот страх обусловлен противоестественностью этого существа. В данном случае немаловажно разграничение Б. К. Гранта (правда, в отношении кино хоррора, а не литературы): «<...> притягательность фантастики носит прежде всего когнитивный характер, тогда как жанр ужасов в основе своей эмоционален <...> ужасы вызывают “закрытую” реакцию, а фантастика – “открытую”. <...> Соответственно в жанре ужасов повествовательное сознание зачастую попадает в ловушку или удерживается в закрытых, вызывающих клаустрофобию помещениях вроде бесчисленных замков, подвалов, гробниц и прочих мест, типичных для драматического развития событий в таких историях»³³.

Назарова и Кудинова следующим образом классифицируют концепт ужаса в хорроре: «Ужас перед территорией хаоса (замок, дом, квартира с «плохой» историей; кладбище; место убийства и т.п.); ужас перед реальностью (маньяки; массовые убийства; пытки; каннибализм); ужас перед женским началом (ведьмы; жрицы); ужас перед десакрализацией тела (трансформация тела; превращение; оборотничество; вампиризм; восстание мертвых); ужас перед жертвоприношением хаосу (мистическая смерть)»³⁴.

³³ Грант Б. К. «Совершенствование чувств»: Разум и визуальное в фантастическом кино // Фантастическое кино. Эпизод первый. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 21.

³⁴ Назарова Ю. В., Кудинова Е. Б. Культурные и этические истоки концепта ужаса (на материалах англоязычной литературы жанра horror) // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2016, №2 (18). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnye-i-eticheskie-istoki-kontsepta-uzhasa-na-materialah-angloyazychnoy-literatury-zhanra-horror> (дата обращения: 22.03.2019).

Изучение этой категории в литературе приводит к тому, что понятие «ужасного» может распадаться на две единицы: во-первых, ужасное в литературе – любые мотивные и сюжетные элементы, которые могут казаться читателю пугающими и/или отвратительными, во-вторых, ужасное – это черты произведений, входящих в некую жанровую группу, именуемую хоррором, темным фэнтези, триллером, «ужастиками» и т.п. (ниже мы рассмотрим варианты жанровых дефиниций, которые применяются в отношении такого рода текстов). Мы обратимся к ужасному в первую очередь во втором смысле, то есть к элементам ужасного как жанровым чертам хоррора.

1.2 К вопросу о термине «хоррор»

Хоррор – жанр массовой литературы, произведения которого организованны определенным образом в мотивном, композиционном, интертекстуальном отношении и нацелены на то, чтобы вызвать страх читателя. «Массовая литература должна обладать двумя взаимно противоречащими признаками. Во-первых, она должна представлять более распространенную в количественном отношении часть литературы. При рассмотрении признаков “более распространенная – менее распространенная”, “более читаемая – менее читаемая”, “более известная – менее известная” массовая литература получит более сильные характеристики. Следовательно, в определенном коллективе она будет осознаваться как культурно полноценная и обладающая всеми качествами, необходимыми для эстетического функционирования. Однако, во-вторых, в том же обществе должны действовать и быть активными нормы и представления, с точки зрения которых эта литература не только оценивалась бы чрезвычайно низко, как “плохая”, “грубая”, “устаревшая” или по какому-нибудь другому признаку исключенная, отверженная, апокрифическая, но и как бы не

существовала вовсе»³⁵. Произведения хоррора соответствуют лотмановскому определению массовой литературы и по параметру популярности, и по параметру «осуждения» ужасов как литературы низкокачественной и грубой. Вопрос художественности стоит действительно остро: с одной стороны, жанр хоррора как формульный и строго кодифицированный не предполагает простора для творческих инноваций, которые тут же вывели бы произведение из категории популярной литературы. Мастерство автора популярной литературы – талант ремесленника в первую очередь, ремесленника, умеющего воспроизводить определенные нарративные структуры. С другой стороны, как показывает изучение разного рода текстов хорроров, переработка мотивов и сюжетов «высокой» литературы в хорроре, переизобретание жанра, обновление клише (все эти процессы характерны для срединного поля, или беллетристики, в современной литературе) не ведет в эстетический тупик, а, напротив, порождает новые смыслы, возвращаемые в литературный авангард (как, например, происходит в романе В. Сорокина «Метель» (2010), на периферии которого скрыт сюжет о зомби-апокалипсисе, сюжет, порожденный массовой культурой, кино и комиксами).

В литературоведении применяются различные определения жанра страшного, что следует из работ, описывающих страшное в литературе в терминах хоррора (Ю. В. Назарова, Е. Б. Кудинова³⁶, Г. Л. Тульчинский³⁷),

³⁵ Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия “художественная литература” // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 212.

³⁶ Назарова Ю. В., Кудинова Е. Б. Культурные и этические истоки концепта ужаса (на материалах англоязычной литературы жанра horror) // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2016, №2 (18). [Электронный ресурс].

³⁷ Тульчинский Г. Л. Хоррор как компонент современной культуры // Террор и культура. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2016. С. 74–80.

триллера (И. Ю. Онищук³⁸, Т. В. Дьякова³⁹), фэнтези (Р. Лахманн⁴⁰, Ц. Тодоров⁴¹, Е. Н. Ковтун⁴², Д. В. Пупонин и Т. В. Половинкина⁴³), современной готики (Е. Жаринов⁴⁴, Ю. Ю. Иванов⁴⁵, О. В. Разумовская⁴⁶, Х. Стренджелл⁴⁷, Ю. Д. Багаув⁴⁸), даже готического романа (И. В. Желтикова, Д. В. Гусев⁴⁹) или саспенса (А. Сорочан⁵⁰).

Тодоров рассуждает о жанрах и их классификациях, однако ставит знак равенства между необычайным, фантастическим и хоррором, что, на наш взгляд, не отражает эстетических особенностей произведений этих разных сегментов литературного процесса. Нам будет важным его замечание о том, что любое произведение «высокой» литературы по определению не может вписываться в представление о жанре, так как всегда «привносит изменения»⁵¹, соответствие тому или иному жанру возможно только для литературы «массовой». Тодоров рассуждает о жанрах и их классификациях, об определении фантастического (которое описывает как соотношение реального и

³⁸ Онищук И. Ю. Роман-триллер как жанр массовой литературы // Записки з романо-германської філології. 2012. №2. С. 111–117.

³⁹ Дьякова Т. В. Характеристика жанра «Триллер» и его поджанры // *Lingua mobilis*. 2013. №5 (44). С. 32–36.

⁴⁰ Лахманн Р. Дискурсы фантастического. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 384 с.

⁴¹ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. 136 с.

⁴² Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М., 1999. 308 с.

⁴³ Пупонин Д. В., Половинкина Т. В. Типология жанра фэнтези в современной русской литературе // Избранные вопросы современной науки, 2016. С. 166–192.

⁴⁴ Жаринов Е. В. Историко-литературные корни массовой беллетристики. М.: Флинта, 2004. 184 с.

⁴⁵ Иванов Ю. Ю. Готические традиции в романе Стивена Kingа «Сияние» // Вестник ВГУ. Серия Филология. Журналистика. 2018. № 3. С. 42–47.

⁴⁶ Разумовская О. В. Понятие о готическом и неоготическом стиле в контексте истории литературы // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2014. №4. С. 48–53.

⁴⁷ Strengell H. *Dissecting Stephen King: From the Gothic to Literary Naturalism*. Madison Wi: Univ. of Wisconsin Press, 2005. 320 pp.

⁴⁸ Багаув Ю. Д. Неоготические сюжеты в современной художественной культуре. // Гуманитарный вектор. Серия: Филология, востоковедение. 2013. №4 (36). С. 30–32.

⁴⁹ Желтикова И. В., Гусев Д. В. Ожидание будущего: утопия, эсхатология, танатология / Монография. Орел, Издательство ОГУ, 2011. 172 с.

⁵⁰ Сорочан А. Дискурсы ужасного // Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб – Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 5–20.

⁵¹ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. С. 8.

воображаемого). Примечательно отнесение «Рукописи из Сарагосы» Яна Потоцкого (в которой сочетаются разные жанры, в том числе готика) к жанру фантастики, которое дает основания ставить знак равенства между фантастикой, ужасами и готикой по Тодорову. «Итак, колебания, испытываемые читателем, – первейшее условие фантастического жанра»⁵². Упомянутые колебания – неуверенность в реальности происходящего, сомнения в реальности и робкая вера в сверхъестественное. Другим условием фантастического назван особый режим прочтения, при котором содержание произведения не должно ни соотноситься с жизненной практикой, ни восприниматься единственно как поэтическое иносказание. Кроме того, Тодоров также упоминает о необходимости ассоциирования читателя с персонажем, эта точка зрения представлена в ряде работ о «страшном» в искусстве, однако требует более подробного осмысления и поиска ответа на вопрос о принципиальной возможности такого формата восприятия героя в литературе ужасов. Е. Н. Ковтун в ряде своих работ, посвященных фантастической литературе, также не разделяет фэнтези и хоррор⁵³. Исследовательница строит свое рассуждение на разнице между так называемой «рациональной фантастикой» и фэнтези, и все произведения, где события и образы не могут быть объяснены рационально, относит к фэнтези. Однако, на наш взгляд, одного этого критерия недостаточно для помещения любого рода фантастического повествования и ужасов в одну категорию. Хоррор у Ковтун – вариация фэнтезийного: «Для *fantasy* предлагаются следующие варианты: “сказочная”, “мифологическая”, “героическая”, “фантастика меча и волшебства”, “ужасная”, “черная” (в противоположность “высокой”), “игровая” и т. п.»⁵⁴. Другой термин, достаточно близкий – «тёмное фэнтези»: «Тёмное

⁵² Там же. С. 29.

⁵³ Ковтун Е. Н. «Истинная реальность» *fantasy* // Вестник МГУ. Сер. Филология. 1998. № 3. С. 106.

⁵⁴ Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века. Высшая школа, 2008. С. 78.

фэнтези имеет прямую и непосредственную связь с готической литературой. Часто эта связь бывает настолько тесной, что единственным отличием становится использование реалий средневековья, которое, согласно канонам жанра, обязательно лежит в основе художественного мира фэнтези. Зло в таких произведениях занимает доминирующее место. Здесь оно является обыденным, воспринимается как должное»⁵⁵.

Ужасное в литературе многими исследователями осмысливается нераздельно с категорией фантастического. Примером этого являются многие работы, среди которых книга Р. Лахманн, где интерпретируются произведения американской, западноевропейской и русской литературы XIX и XX века с точки зрения эволюции категории фантастического. Значительное внимание также уделено ужасному, в связи с которым автор выдвигает термин «неподсудности» фантастического мира в глазах героя. Это следует понимать следующим образом: в фантастике и фэнтези создание невероятного вымысла – изначальная писательская задача, выполнение которой и делает произведение художественным. Читатель «принимает на веру» предложенный ему мир и законы, по которым он работает. «Вербализация Другого, текстуализация инобытийности отнюдь не означает для автора освобождения от моральных императивов, более того, ему вменяется в обязанность имплицитный контроль читательской рецепции. Именно “неподсудность” ответственна за аффект ужаса и страха, вызываемых изображением противоестественных вещей и перверсией вещей привычных. В кульминационных пунктах повествования Э. Т. А. Гофман и Э. А. По, где атмосфера ужаса (horror) нагнетается благодаря таинственности, метаморфическим превращения или спекуляция на тему смерти, наиболее полно проявляется особая “неподсудность”, свойственная фантастически

⁵⁵ Пупонин Д. В., Половинкина Т. В. Типология жанра фэнтези в современной русской литературе // Избранные вопросы современной науки, 2016. С. 172.

текстам»⁵⁶. В этом случае, на наш взгляд, необходимо возразить автору, который вымысел и фантастический, и ужасный выводит из сферы рационализации. Если в фантастике и фэнтези автор более склонен освободиться от ответственности за механику фантастического мира, то в хорроре необъяснимое, разумеется, создает атмосферу таинственности, но все неубедительно мотивированное автором разрушает эту атмосферу и, следовательно, снижает художественный уровень произведения. Иными словами это можно выразить следующим образом: для фантастики и фэнтези вымышленный мир самоценен и художествен сам по себе, в хорроре этот мир еще и должен «пугать», что становится невозможным из-за очевидного неправдоподобия. О требовании реалистичности хоррора с точки зрения фрейдизма размышляет А. Ю. Ионов: «Хоррор же берет свои корни там, где автор ставит себя на почву обыденной реальности. В таком случае он принимает все те условия, которые имеют значение для возникновения зловещего чувства в реальной жизни, и все то, что действует зловеще в жизни, действует таким же образом и в его произведении. Воспользовавшись умело воссозданным у читателя или зрителя впечатлением реальности происходящего, автор может легко увеличить и даже преумножить зловещее по сравнению с тем, что возможно в жизни, описывая события, находящиеся, вне всяких сомнений, за пределами человеческого опыта. Подобный взгляд на происхождение хоррора помогает, кроме всего прочего, объяснить и тот факт, почему действие преобладающего числа фильмов ужасов происходит в настоящем или в приближенном к настоящему времени, а не в прошлом или будущем (исключение составляют лишь некоторые фильмы о мумиях, вампирах и инопланетянах). Таким образом, создатель художественного произведения возвращает читателя или зрителя к его преодоленным суевериям, для начала

⁵⁶ Лахманн Р. Дискурсы фантастического. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 36.

воссоздав впечатление реалистичности всего происходящего, а затем выходя за пределы действительности»⁵⁷. С требованием рациональности спорит Р. Сэломон⁵⁸, отмечая, что готика стремилась к рационализации, а хоррор отказался от нее, однако мы не можем согласиться с этим суждением. Рационализация страшного, с одной стороны, может быть связана с развенчиванием мистического компонента, с опровержением фантастического допущения, с другой стороны, с логическим выстраиванием причинно-следственных реакций действующих лиц.

В связи с рассмотренными выше интерпретациями жанра ужасного следует обратиться к замечанию М. С. Парфёнова: «глубоко ошибочно довольно распространённое мнение о том, что хоррор является частью, “поджанром” фантастики. Развеять этот миф просто: достаточно понять, что фантастическое допущение (базовый элемент фантастического жанра) для хоррора не является обязательным. Равно как и мистический – именно поэтому русское обозначение жанра “литература ужасов и мистики” содержит в себе союз “и”, который следует понимать как “и/или”. Мистическое и фантастическое, гротескное часто встречается в хорроре, но далеко не всегда»⁵⁹. Рассуждая о массовой культуре и ее установке на коммерческий успех, В. П. Руднев говорит о том, что каждый жанр в связи с этим строго кодифицирован: «Каждый жанр – замкнутый на себе мир»⁶⁰. В некоторых работах зарубежных литературоведов позиция в отношении хоррора как жанра более определена, он рассматривается самостоятельно множеством исследователей, среди которых Н. Кэрролл, В.

⁵⁷ Ионов А. Ю. «Жуткое» Фрейда и жанр ужасов в кино // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2015. №3. URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/zhutkoe-freyda-i-zhanr-uzhasov-v-kino> (дата обращения: 11.11.2019).

⁵⁸ Salomon R. B. *Mazes of the Serpent: An Anatomy of Horror Narrative*. Cornell University Press, 2002. 200 pp.

⁵⁹ Парфенов М. С. Хоррор, ужасы, ужастики... Мифы и правда запретного жанра // Библиотечное дело. 2013. № 18. С. 7.

⁶⁰ Руднев В. П. *Словарь культуры XX века*. М.: Аграф. 1999. С. 157.

Прогазскова, Р. Саломон⁶¹. Кэрролл выстраивает следующую модель композиции хоррора: завязку, открытие, принятие, столкновение⁶². Х. Стренджелл, хоть и говорит о хорроре как о современной готике, также обращает внимание на структуру, которую видит трехчастной: введение (introduction), преследование (pursuit), разрушение (destruction)⁶³. Все говорят об устойчивости героев хоррора: мертвецах, призраках, двойниках, оборотнях или иных монстрах. Как пространство страха хоррор закрепляет места, стоящие в стороне от обыденного: покинутые земли, брошенные дома, кладбища и т.п. ('First, these were places out of the modern world, such as cemetery, abandoned castle, gloomy forest, castle ruins, old house etc. Most of all, these are places intensively charged with mystery that have "their own lives"'⁶⁴).

Значим также вопрос жанровой границы между хоррором и триллером. Многие исследователи в принципе не видят разницы между ними. К примеру, статья И. Ю. Онищук о романе-триллере построена на изучении вампирских романов ужасов, которые по своим мотивным и композиционным характеристикам должны быть отнесены к хоррору. Триллер считается жанром, нацеленным непосредственно на провоцирование чувства тревоги, волнения или страха у читателя, при этом поводом для волнения может быть что угодно, т.е. детективная литература также может обращаться к триллеру как к приему. Хоррор, направленный на провоцирование эмоции страха, не может не задействовать также чувство тревоги, и в этом будет проявляться связь с приемами триллера. В статье Т. В. Дьяковой приводится описание триллера и его поджанров. «Триллер – жанр произведений литературы и кино, нацеленный

⁶¹ Salomon R. B. *Mazes of the Serpent: An Anatomy of Horror Narrative*. Cornell University Press, 2002. 200 pp.

⁶² Carroll N. *The philosophy of horror: Or, paradoxes of the heart*. Routledge, 2003. pp 99–110.

⁶³ Strengell H. *Dissecting Stephen King: From the Gothic to Literary Naturalism*. Madison Wi., Univ. of Wisconsin Press, 2005. P. 110.

⁶⁴ Prohászková V. The genre of horror // *American International Journal of Contemporary Research*. Vol. 2 No. 4. 2012. P. 134.

вызвать у зрителя или читателя чувства тревожного ожидания, волнения или страха. Жанр обладает определенным рядом характеристик, однако не имеет чётких границ, элементы триллера присутствуют во многих произведениях разных жанров, так же, как и триллер включает элементы других жанров»⁶⁵. К термину «триллер» прибегают также В. А. Карабанова, Т. Л. Рыбальченко и др.: «Из фэнтези выделяется мистическая фантастика, чаще всего в современной литературе представленная мистическим триллером, соединяющим “роман тайн” с “романом ужасов” (О. Дивов – “След зомби”, С. Лукьяненко – трилогия “Дневной дозор”, “Ночной дозор”, “Сумеречный дозор”, Л. Петрушевская – “Номер один”, А. Лазарчук и М. Успенский – “Посмотри в глаза чудовищ”))»⁶⁶. Рыбальченко смешивает фантастическое и страшное в фэнтези с хоррором, с чем мы не можем согласиться. На наш взгляд, между понятиями «триллер» и «хоррор» нельзя ставить равенства: несмотря на частотность объединения черт этих двух жанров в одном произведении (примерами тому – романы К. Алексеева «Пожиратель мух» и «Убыр» Н. Измайлова), они могут существовать вне связи друг с другом. Как возможен триллер без обязательных компонентов хоррора (монстра или монструозного существа, определенной композиции и мотивов), так и возможен хоррор без «напряженного ожидания», необходимого для триллера.

Другим термином, который часто возникает при разговоре об ужасном в литературе, является саспенс. Парадоксальной представляется точка зрения на саспенс как на отдельный жанр: «В готической литературе мы можем обнаружить и решительное разделение “саспенса” (включающего рациональное объяснение всех странных и ужасных событий) и “хоррора” (игнорирующего

⁶⁵ Дьякова Т. В. Характеристика жанра «Триллер» и его поджанры // *Lingua mobilis*. 2013. №5 (44). С. 35.

⁶⁶ Рыбальченко Т. Л. Поэтика готического романа в русской постсоветской прозе // *Евразийский межкультурный диалог: "свое" и "чужое" в национальном самосознании культуры*. Томск, 2007. С. 128–138.

объяснения или предлагающего сугубо иррациональные)»⁶⁷. Как мы считаем, саспенс нельзя признавать отдельным жанром, так как это лишь форма повествования. Саспенс, с точки зрения Кэрролла, напрямую зависит от структуры повествования. Произведения поп-культуры, как кино, так и литература, упрощают структуру до вопросно-ответной модели, и хоррор также является тому примером. Вопрос поставлен в начале, в конце на него должен быть дан ответ. Зрители с нетерпением следят за движением сюжета к развязке, и если это нетерпение сопровождается ожиданием «плохого» конца (нежелательного ответа на изначально поставленный вопрос), оно и является саспенсом. Эту характеристику мы также должны учитывать при анализе произведения, относимого к хоррору.

В. Ю. Вьюгин дает следующее определение черт жанра: «Хоррор-нарративы могут пугать или не пугать, вызывать отвращение или не вызывать, но они никогда не обходятся без особым образом сконфигурированных, вполне опознаваемых лексических, звуковых или визуальных рядов. Наличие этих рядов в нарративе дает веский повод рассматривать его как причастный к жанру хоррора, пусть он даже и не принадлежит последнему целиком»⁶⁸. Это определение чрезвычайно важно для нас, так как позволяет отказываться от исключительно формальных или психологических характеристик жанра, в то же время помимо упомянутых «рядов» мы отмечаем особенности композиционной организации любого произведения хоррора. Определение Вьюгина, стремящееся отказаться от однозначного метода дефиниции жанра, наводит в очередной раз на мысли о сложности в очерчивании жанровых границ хоррора.

⁶⁷ Сорочан А. Дискурсы ужасного // Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб. Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 9.

⁶⁸ Вьюгин В. Ю. К риторике советской литературы начала 1940-х годов // Русская литература. 2019. № 2. С. 181.

В настоящее время научное изучение так называемой литературы ужасов не является в достаточной мере разработанной областью литературоведения. Собственно, даже однозначного разграничения между проявлениями в целом «ужасного» и того, что необходимо относить к соответствующему литературному жанру, в отечественном литературоведении сформулировано не было. Исследователь, который рассматривает произведения, относимые к жанру «хоррор» или иному поджанру литературы ужасов, сталкивается с недостаточностью терминологического аппарата и теоретической базы. Терминологическое разногласие, существующее в настоящее время, на наш взгляд, мешает взглянуть на хоррор как состоятельно жанровое явление. Одной из задач настоящей работы является поиск критериев, которые могли бы определять произведение как принадлежащее хоррору.

Мы склоняемся к тому, что необходимо считать хоррор самостоятельным жанровым объединением в массовой литературе. Следует, однако, оговориться, что по ряду причин этот термин сосуществует и, скорее всего, еще долго будет сосуществовать с переводом термина – «ужасами», что связано в первую очередь с бытованием исследовательских переводных текстов в научном обиходе. Например, философ Юджин Такер в книге о хорроре «В пыли этой планеты» пишет о произведениях жанра, по-русски они названы «ужасы» ('horror'), хотя подразумевается именно жанр хоррор. В настоящей работе термины «хоррор» и «ужасы», «литература ужасов» могут использоваться как синонимы, что отражает практику использования этих терминов в современных исследованиях темы, хотя мы склонны настаивать на употреблении термина «хоррор».

1.3. Кинематограф и литература хоррора

«Литературная кинематографичность остаётся одной из доминант русского текста во многом потому, что для него актуальна кинометафора жизни»⁶⁹. Все без исключения исследователи современного хоррор отмечают, что связи между кино и литературой XX века, посвященными образам страха, невозможно отрицать. Эту связь можно описать как взаимопроникновение и взаимовдохновение: литературные сюжеты, которые стали выходить на экраны кино начиная с 20-х гг. XX в., впоследствии привели к вторичному всплеску интереса к страшному в литературе. Этот процесс шел параллельно с формированием облика современной массовой культуры и литературы. «Несмотря на то, что между медиа отсутствует прямое внутритекстовое взаимодействие, то есть перевода одного художественного кода в другой не происходит, тем не менее опосредованно они оказывают влияние на результат коммуникации, в результате чего на ментальном уровне осуществляется взаимоотношение смыслов и формируется единый цельный образ, а не сумма отдельных смыслов, представленных разными медиа»⁷⁰.

Феномену литературной кинематографичности посвящены работы И. А. Мартьяновой, которая в качестве определения этого феномена заявляет «характеристику текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения»⁷¹. Т. Г. Можаяева описывает композиционные и языковые особенности кинематографического текста:

⁶⁹ Асеева О. А. Феномен литературной кинематографичности в современном литературном процессе // Вестник УлГТУ, №3, 2010. С. 11.

⁷⁰ Синявская О. Ю. «Трехмерная модель чтения»: интермедиаальный образ эпохи 90-х в творчестве Алексея Иванова // Медийные процессы в современном гуманитарном пространстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы: Материалы V Научнопрактической конференции. Под ред. Я.В. Солдаткиной, А.А. Роговского, И.Б. Чернявского. М.: Издательство «Спутник +», 2020. С. 23.

⁷¹ Мартьянова И. А. Киновек русского текста. СПб., Сага, 2002. С. 9.

«Кинематографическая проза – повествование с четко фиксированным и известным читателю носителем точки зрения. Отсутствие языковой фиксации адресата выражается с помощью специальных приемов»⁷², таких как отсутствие автора-повествователя, мотивировок сюжета, несколько равноправных повествователей с независимой точкой зрения, смещение временных осей и др. Некоторые из положений Можяевой вызывают сомнения и не находят подтверждения в изученном нами материале, однако ее точка зрения на организацию повествования с подвижной точкой зрения и смешением временных потоков заслуживает внимания. Т. Г. Волошина развивает идеи Мартьяновой и Можяевой и поясняет, что на лексическом уровне кинематографичность выражается в том, что используется «конкретно-предметная лексика – существительные, обозначающие части тела человека»⁷³, «лексика, придающая повествованию сенсорный характер (лексика, обозначающая чувственное восприятие, тропы)»⁷⁴.

Мартьянова отмечает, что киносценарий как адаптация литературного текста для экранной версии должен соответствовать ей: «Объективными требованиями, диктуемыми моделью киносценария, являются изменение объема текста-первоисточника, усиление в нем динамического и риторического начала, модификация его дейктической системы, трансформация композиции приемами литературного монтажа»⁷⁵. Все эти характеристики актуальны для текста кинематографического, изначально ориентированного на перевод в другую художественную плоскость.

⁷² Можяева Т. Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте (на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд) // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Барнаул, 2006. С. 19.

⁷³ Волошина Т. Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественных текстах // Филология и проблемы преподавания иностранных языков: сб. науч. тр. Москва, 2010, Вып. 7. С. 30.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Мартьянова И. А. Киносценарный диалог с классической русской литературой // МИРС. 2016. №4. С. 117.

Изучение хоррора в литературе неизбежно приводит к рассуждениям о страшном в кинематографе. В настоящей работе рассматривается творчество современного писателя, которое неизбежно ориентируется на прецеденты не только литературные, но и общекультурные. Для хоррора наиболее значимым культурным опытом был опыт кино ужасов, зародившегося и достигшего расцвета в XX веке, а также не утрачивающего своей актуальности в системе жанров современного кинематографа. Большинство исследователей и писателей связывают расцвет хоррора в литературе именно с кинематографическими опытами второй половины минувшего столетия. Ноэль Кэрролл предлагает читателям краткий обзор истории жанра и так же, как многие другие исследователи, склоняется к мнению, что после эпохи готической литературы расцвет жанра наступает в 70-х годах XX века. Рынок массовой литературы был подготовлен к появлению ужасов популярностью фильмов (например, фильма Романа Полански «Ребёнок Розмари» или «Экзорциста» Уильяма Фридкина). «Поскольку книги и фильмы являются средствами массовой информации, за последние тридцать лет поле ужасов расширилось и теперь включает не только личные страхи. В это время (а в несколько меньшей степени и в течение семидесяти лет до того) жанр ужаса отыскивал критические точки фобии национального масштаба, и те книги и фильмы, которые пользовались наибольшим успехом, почти всегда выражали страхи очень широких кругов населения и играли на них. Такие страхи – обычно политические, экономические и психологические, а отнюдь не страх перед сверхъестественным – придают лучшим произведениям этого жанра приятный аллегорический оттенок, и это именно те аллегории, среди которых вольготнее всего чувствуют себя создатели кинофильмов. Может быть, потому, что знают: если дело не задалось, всегда можно снова вызвать из тьмы чудовище»⁷⁶.

⁷⁶ Кинг С. Пляска смерти. М., 2005. С. 15.

Кинематографичность хоррора, как и в целом современной массовой литературы, также проявляется в апелляции к зрительскому опыту читателей: «Современные “глянцевые писатели” настолько привыкли апеллировать к кинематографическому опыту читателей, что портрет героя может ограничиться фразой “Она была прекрасна, как Шерон Стоун” или “Он был силен, как Брюс Уиллис”. Лишая своих героев индивидуальной портретной характеристики, делая их бесплотными и условными кальками киногероев, “глянцевые писатели” превращают их лишь в маркеры определенных типов»⁷⁷. А. Ахмад рассматривает этот прием калькирования как «интертекстуальность» хоррора, для которого любой образ вампира, оборотня или одержимого демонами так или иначе будет отсылать к прецедентам хоррора (‘In such an analysis, a tale about demonic possession might be regarded as always, on some level, an intertext of the film *The Exorcist* (1973), which has spawned countless imitations across the world with its terrifying, graphic portrayal of a demonic possession and the ravages it wreaks upon the body of the young girl Regan’)⁷⁸.

В настоящей работе мы неоднократно будем обращаться к интертекстуальным связям кино и литературы ужасов, потому что многие процессы развиваются параллельно в двух этих родах искусства. Без опыта кинематографа современная литература ужасов не сложилась бы в полноте своих характеристик, поэтому отказ от интермедиального изучения хоррора невозможен.

⁷⁷ Черняк М. А. Массовая литература конца XX – начала XXI века: технология или поэтика? // Филологический класс. 2008. №20. [Электронный ресурс].

⁷⁸ Ahmad A. *Bordering On Fear: A Comparative Literary Study of Horror Fiction* // Ottawa: Carleton University. 2010. P. 43.

1.4. Историческое рассмотрение страшного в литературе

1.4.1. Концепт «ужасного» в англоязычной литературе

Все исследователи страшного в литературе сходятся во мнении, что истоками современного хоррора является литературная готика, именно поэтому почти любая работа, обращенная к истории страшного в литературе, начинается с конспекта основных этапов развития готики в европейской литературе.

Классическая работа Эдит Биркхед⁷⁹ (1920) рассматривает путь готики в англоязычной литературе, начавшийся в английском романтизме и условно кончающемся американской готикой Натаниэля Готорна. Зачастую исторические описания готики приходят к общему кругу мотивов и образов: действие происходит в изолированном и загадочном месте, в покинутом старом замке или монастыре, где положительные герои встречаются с неким злодеем, зачастую персонификацией «безликой силы», «главный отрицательный персонаж часто обладает чертами скорее универсальными, типическими, нежели индивидуальными»⁸⁰. Следует также отметить исследование Фреда Боттинга⁸¹, посвященное философским истокам готики и ее культурному значению.

Важный вклад в представлении об истоках литературы готики и хоррора делает работа В. М. Жирмунского⁸², в которой также сделан исторический обзор авторов, ставших классиками английской готики: Горация Уолпола, Анн Рэдклифф, М. Г. Льюиса и др. Говоря о готическом романе, нельзя не упомянуть работу М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе», в котором были

⁷⁹ Birkhead E. The tale of terror: a study of the gothic romance. The Floating Press, 2012. 302 pp.

⁸⁰ Скобелева Е. В. Традиция «готического» романа в английской литературе XIX и XX веков: автореф. дисс. . к. филол. н. М., 2008. С. 12.

⁸¹ Botting F. Limits of horror: Technology, bodies, Gothic. Manchester University Press, 2013. 240 p.

⁸² Жирмунский В. М. У истоков европейского романтизма / В. М. Жирмунский, Н. А. Сигал // Фантастические повести. Л.: Наука, 1967. С. 249–284.

сделаны важные выводы о «специфической сюжетности замка»⁸³ в готическом романе. Множество современных исследователей обращается к истории готической литературы, ее истокам и эстетическим «наследникам»: Г. В. Заломкина⁸⁴, Б. Р. Напцок⁸⁵, А. Сорочан⁸⁶, А. А. Пушкина⁸⁷, Е. В. Григорьева⁸⁸. Слово «готическое» некоторое время воспринималось как синоним «средневекового» за счет изображения и стилизации прошлого. «Вместо средневекового колорита специфическими, неотъемлемыми родовыми чертами литературной “готики” постепенно начинают признаваться сверхъестественное и ужасное, потенциально или реально всегда присутствующие в структуре “готического” нарратива»⁸⁹. Не порывая полностью с той тематикой и идеологией, на основе которых возникла, английская готическая проза в процессе своей эволюции обретает новую систему поэтико-смысловых ценностей и приоритетов и из литературы, повествующей о средних веках, превращается в литературу, повествующую об ирреальном, загадочном и пугающем, в литературу «тайны и ужаса». Это изменение содержательных приоритетов «готического» романа повлекло за собой перемену как функций сверхъестественного в смысловой структуре повествования, так и самой природы фантастического. «Центральный конфликт “готического” романа

⁸³ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 403.

⁸⁴ Заломкина Г. В. Готический миф. Монография. Самара: Изд-во Самарский университет, 2010. 347 с.

⁸⁵ Напцок Б. Р. Традиция литературной «готики»: генезис, эстетика, жанровая типология и поэтика: дис. ... докт. филол. наук. Краснодар, Кубан. гос. унив., 2016. 479 с.

⁸⁶ Сорочан А. Дискурсы ужасного // Все страхи мира: Ноттог в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб – Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 5-20.

⁸⁷ Пушкина А. А. Готический роман и зарождение неоготического направления в культуре // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2015. №2. [Электронный ресурс.] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/goticheskiy-roman-i-zarozhdenie-neogoticheskogo-napravleniya-v-kulture> (дата обращения: 04.02.2021).

⁸⁸ Григорьева Е. В. Готический роман и своеобразие фантастического в прозе английского романтизма. Диссертация на соискание степени доктора филологических наук. Ростов-на-Дону: Литмир, 1988. 163 с.

⁸⁹ Напцок Б. Р. Английский «Готический» роман: к вопросу об истории и поэтике жанра // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2008. №10. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/angliyskiy-goticheskiy-roman-k-voprosu-ob-istorii-i-poetike-zhanra> (дата обращения: 25.03.2019).

приобретает универсальный характер – столкновение сил Добра и Зла в масштабе человеческого бытия, а герой выступает как воплощение трагической схватки вечно противоборствующих начал. Эмоциональный колорит этого противоборства чаще всего приобретал характер “ужасного”. Страх, ужас как этические параметры, сопровождающие осознание человеком своего трагического бессилия, в эстетике были провозглашены как необходимые факторы эмоционального воздействия на зрителя или читателя»⁹⁰. В творчестве Уолпола и ряда его последователей сверхъестественное и ужасное сами становятся темой произведения, предметом художественного и философско-психологического исследования. При этом меняется и трактовка «сверхъестественного». «Оно начинает выполнять в повествовании не провиденциальную, а устрашающую функцию, оно становится воплощением Зла – непостижимого, загадочного, опасного – и изображается как принципиально чуждое человеку «ирреальное» начало. Тем самым «готический» роман моделирует ситуацию встречи человеческого «я» с Абсолютно Иным, которое безмерно превосходит и подавляет личность человека – и в то же время внушает ей чувство, близкое к священному трепету, к благоговейному страху, чувство почти что религиозного восторга и преклонения перед непостижимым величием высших сил. В этой противоречивости эмоций, вызываемых ирреальным, проявляется его парадоксальная близость человеку, далеко не всегда человеком осознаваемая»⁹¹. Эти замечания чрезвычайно важны, так как описывают эволюцию функционирования ужасного в готическом романе, дают основания для прослеживания тенденции, лежащей в основе современной литературы ужасов.

⁹⁰ Григорьева Е.В. Готический роман и своеобразие фантастического в прозе английского романтизма. Ростов-на-Дону: Литмир, 1988. С. 143.

⁹¹ Там же.

1.4.2. Изучение Стивена Кинга как крупнейшего представителя жанра

Предметами научного изучения становятся немногие авторы жанра ужасов, жанра, который традиционно считается недостаточно интеллектуальным для академических работ. Однако Стивен Кинг, наиболее успешный, плодовитый и популярный писатель жанра, уже многие десятилетия попадает в поле зрения литературоведов, в том числе российских.

Ружевская рассматривает творчество Кинга с точки зрения мифа: «Основными мифологическими сюжетами, которые активно обыгрывает в своем творчестве Стивен Кинг, можно назвать миф о конце света, миф о воскресших мертвецах, миф о т.н. «проклятых местах», миф об искушении человека Дьяволом, а также различные модификации мифов об оборотнях и вампирах»⁹². Как нам кажется, не стоит объединять указанный набор мотивов в категории «мифа», так как все эти мотивы разнородны и имеют в своих истоках литературу, религию, фольклор и другие мотивные субстраты. К примеру, статья В. Н. Руднева посвящена рассмотрению эстетических источников его поэтики. Ужасное – вечная тема искусства в принципе, страх активно философски и религиозно осмысливается. В качестве источников поэтики ужасного у Кинга Руднев видит его отношение к протестантизму, в связи с чем рассматривает религиозную проблематику в романах «Кэрри», «Воспламеняющая взглядом» и «Дети кукурузы»: «Одна из основ американской цивилизации – протестантская культура. Протестанты, радикальные последователи учения Ж. Кальвина, говорят о необходимости “очистить” христианство. Себя они называют “народом избранным”. Определение

⁹² Ружевская А. В. Мифологические мотивы в современной литературе жанра «ужасы» (на примере творчества американского писателя Стивена Кинга). // Актуальные вопросы филологической науки XXI века. Ч. 2: Современные проблемы изучения истории и теории литературы. Екатеринбург, 2019. С. 88.

Америки как Богом избранного “нового Израиля”, а американцев – “избранного народа” – неоднократно звучало и звучит в наши дни из уст политиков в США. Пуритане, “железные” люди, перевернувшие Англию своей революцией, в частности, в речах Президента А. Линкольна получили высокое звание “избранного народа”⁹³. Также исследователь отмечает роль воздействия массового кинематографа и политической ситуации 60 – 70-х гг.

Вадим Эрлихман, переводчик и исследователь творчества Кинга, написал о нем ряд работ, среди которых биография писателя и книга «Король темной стороны: Стивен Кинг в Америке и России». В них он повествует как о биографическом аспекте творчества, так и об истории его переводов на русский язык и изданиях в России⁹⁴. Биографические подробности приводят к заключениям о генезисе творческого метода, который основывается на опыте включенности в массовую американскую культуру поколения «бэби-бума», а также на степени влияния Эдгара Аллана По и Натаниэля Готорна, «романтиков мистического толка»⁹⁵. Несомненно, готика влияет на литературу ужасов в целом и на Кинга в частности, но нельзя рассматривать её в качестве единственного субстрата хоррора XX в. Локус пустого отеля «Оверлук» в горах, создающий пугающую атмосферу, соотносится с произведением, открывшим готику как жанр, а именно с «Замком Отранто» Уолпола. «<В> романе Ричарда Матесона “Адский дом” (1971) автор начинает как бы с извинения: “Он ощущал себя персонажем одного из современных готических романов”»⁹⁶. Источники страха различны для «ужасов» XX века и готической традиции – для романтизма характерен страх мистический, страх перед иррациональным, в то

⁹³ Руднев В. Н. Стивен Кинг-эстетика ужасного // Вестник Московского государственного гуманитарно-экономического института. 2014. № 4. С. 57.

⁹⁴ Эрлихман В. Стивен Кинг. М., «Вече», 2013. 334 с. Эрлихман В. Король темной стороны: Стивен Кинг в Америке и России. СПб., 2006. 383 с.

⁹⁵ Иванов Ю. Ю. Готические традиции в романе Стивена Кинга “Сияние” // Вестник ВГУ. Серия Филология. Журналистика. 2018, № 3. С. 45.

⁹⁶ Указ. соч. С. 43.

время как сейчас страх героев эволюционировал: «В литературе ужасов элементы мистики и романтизма все чаще вытесняются элементами научной фантастики, схожие по своим функциям (например, при манипулировании эмоцией страха). А роман “Сияние”, вполне возможно, не что иное, как последние конвульсии готического романа как жанра»⁹⁷. Едва ли с этим утверждением можно полностью согласиться, особенно если учесть, что большая часть произведений хоррора, созданных в последние пару десятилетий, связаны наравне как со страхами «иррациональными», так и со страхами, характерными для информационной эпохи.

Е. В. Жаринов рассматривает связи современной поп-литературы и литературной готики. Отмечается, что именно готика отказалась от дидактизма, что в некоторой степени объясняет ее популярность. «Агностицизм благодаря английским предромантикам стал очень моден и воплотился в ярких увлекательных образах. Проблема взаимоотношений личности и враждебного мира, в котором властвует хаос и зло, стала ведущей проблемой творчества писателей, разделявших общую агностическую концепцию мира. Агностицизм и привел этих писателей к мистификации жизни»⁹⁸. В творчестве Стивена Кинга и Клайва Баркера литературовед также видит пуританский подтекст. Автор заключает: «Из этого наблюдения за современным состоянием англо-американской “массовой беллетристики” можно сделать следующий вывод: общая ориентация на протестантский провиденциализм современных авторов позволяет говорить о непрерывающихся традициях готического романа и романтизма в целом: от Уолпола, Льюиса и Метьюрина, благодаря творчеству английских неоромантиков середины и конца XIX века, к нынешнему состоянию жанра horror, в котором, несмотря на все его многообразие

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Жаринов Е. В. Историко-литературные корни массовой беллетристики. М.: Флинта, 2004. С. 147.

продолжают существовать старые традиции конца XVIII – нач. XIX вв.»⁹⁹. Вывод о преимуществах современного западного хоррора (в частности, Баркера и Кинга), актуальный для названных авторов, едва ли применим к творчеству отечественных авторов: русская литература, не избежавшая готических влияний, настолько богатого материала оригинальных произведений не дала.

1.4.3. Историческое рассмотрение ужасного в русской литературной традиции

Историческое рассмотрение ужасного в русской литературе до сих пор не представило ни одной сколько-нибудь цельной концепции истории литературы ужасов на отечественном материале.

Изучение ужасного в русской литературе неизбежно приводит к вопросу о статусе «русской готики» и роли романтизма в ее становлении. «Именно романтическая эстетика преобразовала прагматический в своей основе мир народной былички, где умение вести себя с нечистой силой уже является залогом победы над ней, в особый художественный мир, где человек далеко не всегда способен противостоять космическому злу»¹⁰⁰. Одной из самых значимых работ по этой проблеме является книга В. Э. Вацура «Готический роман в России». По замечанию исследователя, литературный процесс того времени привел к спаду интереса к литературе готики в начале XIX в. привел к выходу этого жанра из «высокой» литературы: «Спад готической волны в 1810-е гг., вытеснение жанра в низовую литературу не привел к его исчезновению...»¹⁰¹. Хотя литература готики и продолжила своё существование, она перестала быть

⁹⁹ Указ. соч. С. 115.

¹⁰⁰ История русской литературы XIX века. Ч. 2 (1840-1860 годы) / Под ред. В.И. Коровина. М.: Владос, 2005. С. 273.

¹⁰¹ Вацура В. Э., Селезнева Т. Ф. Готический роман в России. Новое литературное обозрение, 2002. С. 3.

частью «элитарной» литературы, следовательно, утратила привлекательность в глазах литературоведов, и с тех пор становилась предметом изучения только как элемент массовой литературы, в свою очередь, также недостаточно изученной.

В качестве материала для исследования Вацуро были отобраны произведения первой трети XIX в.: прослежено влияние Горация Уолпола на А. С. Пушкина, «шиллеризм» и «псевдорадклифиана» русской литературы, готические влияния в творчестве В. А. Жуковского, Н. М. Карамзина, М. Ю. Лермонтова и других. Представляет интерес глава «Эпизод из истории русского байронизма (“Вампир”)), посвященный переводу текста Байрона, выполненному О. М. Сомовым в 1821 г. Произведения о вампирах, как известно, были «унаследованы» от готики последующей литературой ужасов, поэтому рефлексии, касающиеся появления этих персонажей, имеют значение в контексте изучения современных тенденций жанра. Литературные прецеденты обращения к «вампирской» тематике уходят корнями в интерес романтиков к фольклору. «Тема “вампиризма” не была чужда Сомову-литератору. Исследователи уже обращали внимание на то, что именно она организует сюжет одной из лучших его повестей «Киевские ведьмы» (1833), где героиня повествования, Катруся, высасывает кровь из сердца любимого мужа, случайно узнавшего ее тайну. В такой интерпретации тема подсказывалась, например, «Коринфской невестой» И.-В. Гете; однако в 1830-е годы для Сомова она возникает в первую очередь как фольклорная, в ряду народных преданий и демонологических сюжетов»¹⁰². Вацуро делает важное замечание относительно причин интереса к байронической теме, лежащих в области эволюции романтизма: «Он был прямым результатом становления той фазы романтического движения, знаком которой был русский байронизм и которая знаменовала собой переход от сентиментальной концепции «чувствительного

¹⁰² Вацуро В. Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 503.

человека» к предромантической, а затем и романтической концепции характера – к байроническому герою, герою экстремальных чувств и трагической судьбы»¹⁰³. Таким образом, мы видим, что поэтика готического романа соответствовала требованиям к современным эстетическим установкам, и именно по этой причине была удостоена таким вниманием.

Ю. М. Прозоров в статье о В. А. Жуковском отмечает, что интерес к страшному в искусстве проявляется в его круге чтения в том числе, не только в творчестве. Если меланхолия в лирике принимала характер «сладостной печали», трагедийная поэтика делала «сладостным» самый «ужас». Размышления о трагедии и о потенциале «ужаса» как катарсического элемента сопровождают складывание балладной поэтики. Задачей поэта становится возвышение «ужаса» от фольклорной «страшилки» до греческой трагедии. Исследователь отмечает моральный пафос эстетизации страха Жуковским: «Однако прекращение действия законов материального мира – и крепкое становится некрепко, и нетленное – тленно, и мертвец встает из гроба силой слова; бессилие церковной святыни перед посланцами ада – бессилие и поминальной молитвы многочисленного клира («пятьдесят дьячков»), и святой воды, и горящих свеч, и озаренных их светом икон, и колокольного звона, и ладана в кадилах, – все это говорило не столько о всесии дьявола, сколько о том, что нездешнюю силу дьяволу дает тяжесть совершенного человеком греха. Тем сильнее дьявол, чем тяжелее человеческий грех. Такого рода зависимость несла в себе черты и трагической закономерности в ее романтическом понимании»¹⁰⁴.

В. А. Кошелев в статье о Пушкине описывает интерес к образам мертвецов и призраков, навеянных шекспировской тенью отца Гамлета. Также

¹⁰³Вацуру В. Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 506.

¹⁰⁴Прозоров Ю. М. Ужасное» в эстетике и в поэзии В. А. Жуковского // Все страхи мира: Ноты в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб. Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 52.

отмечает снижение страшного¹⁰⁵: ослиные уши у призрака, нестрашные бесы. Другим ракурсом страшного будет натуралистический ужас: в неоконченном «Опричнике» «трупы чернеют на колах»¹⁰⁶. Натурализм и изображение грубой телесности, расчлененного и страдающего тела, хоть и превращается в самоценный образ именно в кино и литературе ужасов, на всём протяжении развития человеческой культуры не раз использовался для выполнения самых разных функций.

В XIX в. одним из наиболее ярких представителей «страшной» готики считается А. К. Толстой («Семья вурдалаков» (1839), «Упырь» (1841), «Встреча через триста лет» (1839))¹⁰⁷, которому посвящены работы Е. В. Никольского¹⁰⁸, А. А. Поляковой и О. В. Федуниной¹⁰⁹. Особый интерес вызывает образ вампира у Толстого (Ю. А. Долгих¹¹⁰, А. В. Павлова¹¹¹, Е. А. Сафрон¹¹²), образ, который был переосмыслен уже веком XX. Исследователи рассматривают произведение

¹⁰⁵ Примечательно то, что и современная литература ужасов или близких к ним произведений демонстрирует немало примеров иронического снижения клише страшного, примерами тому могут быть роман «Красный Бубен» Белоброва и Попова, «Вся история Фролова, советского вампира» А. Слепакова и др. Темой для отдельного исследования могло бы стать рассмотрение исторических корней этого сращения страшного и сатирического, смешного, которое, как нам представляется, проявляется в том числе на раннем этапе складывания советской литературы. Этот процесс иронического снижения клише ужасов замечен в «Жутких рассказах» Н. Огнева первой половины 1920-х гг., в которых традиционно страшные сюжеты (о вампиризме, о нападении собаки-людоеда) превращены в интрument сатиры.

¹⁰⁶ Кошелев В. А. "Мне стало страшно...": Пушкин и поэтика "ужаса" // Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб. – Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 60.

¹⁰⁷ Толстой А. К. Встреча через триста лет // Собрание сочинений. М.: Правда, 1964, Т. 3. С. 89–103.

Толстой А. К. Семья вурдалака // Собрание сочинений. М.: Правда, 1964, Т. 3. С. 70–88.

Толстой А. К. Упырь // Собрание сочинений. М.: Правда, 1964, Т. 3. С. 5–46.

¹⁰⁸ Никольский Е. В. Образы вампиров в повестях В. И. Даля и А. К. Толстого в контексте Европейского романтизма // Studia Humanitatis. 2016. №1. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-vampirov-v-povestyah-v-i-dalya-i-a-k-tolstogo-v-kontekste-evropeyskog-o-romantizma> (дата обращения: 26.05.2019).

¹⁰⁹ Полякова А. А., Федунина О. В. Готическая традиция в прозе А. К. Толстого («Упырь») // Новый филологический вестник. 2006. №2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/goticheskaya-traditsiya-v-proze-a-k-tolstogo-upyr> (дата обращения: 19.03.2019).

¹¹⁰ Долгих Ю. А. Вампир как персонаж русской фантастической литературы начала XIX в. // Летняя школа по русской литературе 8.1. 2012. С. 216–226.

¹¹¹ Павлова А. В. Деформация представлений о вампиризме в русской литературе XIX в. (на примере произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, А. К. Толстого) // Проблемы филологии глазами молодых исследователей. Пермь, 2018. С. 149–154.

¹¹² Сафрон Е. А. А. К. Толстой как основоположник образа вампира в русской литературе // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2018. №2 (79). С. 153–155.

Толстого как повесть, созданную на финальном витке развития готической традиции, вобравшую в себя основные черты жанра. Соответственно, готическая проза Толстого отражает наиболее известные мотивы, такие как мотив проклятия, встречи с призраками, ожившего предмета и т.п. Кроме того, упоминается также о типичном готическом образе «дома с привидениями» (дом Сугробиной, итальянская вилла). Проблема восприятия фантастического в повести не решена окончательно: за счет активности мотива сна фантастическое может быть воспринято и как иллюзия героев, и как реальность, лишь замаскированная под сон.

Отдельного внимания заслуживает ужасное в поэтике Гоголя. О. В. Червинская страшное в гоголевских «Мертвых душах» описывает с точки зрения «обыденности» ужаса: «Антропологический вектор гоголевского внимания направлен не в сторону погружения в чистый Ужас, а в сторону обыденности «ужаса» как порождаемого «презренным и глупым в жизни»»¹¹³. С этим утверждением можно поспорить, ведь, на наш взгляд, черед сниженное, бытовое и обыденное Гоголь как раз и выходит на уровень высокого библейского ужаса. Кроме того, несмотря на заявленное заглавием жанровое исследование поэмы, хоррор в статье рассматривается как категория ужаса, а не как жанр: «В прямом своем значении «ужас» как созерцательное сопереживание «страшному/terror» (по А. Лоуэну) присутствует практически в каждом из гоголевских текстов»¹¹⁴. Это еще раз наводит на мысли о необходимости теоретического разграничения категории ужасного в литературе и произведений, содержащих жанровые признаки хоррора.

Особого внимания исследователей заслуживает баллада как жанр страшной литературы. «Как показала история развития жанра, баллада

¹¹³ Червинская О. В. «Мертвые души» Н. В. Гоголя в метажанровой перспективе хоррора // Все страхи мира: хоррор в литературе и искусстве, 2015. С. 77.

¹¹⁴ Там же. С. 76.

способна легко обогащаться из самых разных источников (сказки, легенды, былины, суеверия, местные происшествия и т. п.), она свободно вбирает исторический опыт, национальный и межнациональный. Именно потому баллада вплотную приближается к литературе “хоррора”, поскольку “страшные” рассказы во многом ориентированы на фольклорные сюжеты, истории о привидениях и загадочных убийствах. Как показала история развития жанра, баллада способна легко обогащаться из самых разных источников (сказки, легенды, былины, суеверия, местные происшествия и т. п.), она свободно вбирает исторический опыт, национальный и межнациональный»¹¹⁵. Традиция баллады Жуковского, Пушкина, Лермонтова находит отражение в творческом поиске акмеистов: «Баллады и балладные стихотворения Н. Гумилева, О. Мандельштама, Г. Иванова вбирают в себя ряд реминисценций из фольклора, поэзии В. А. Жуковского, А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, Ш. Бодлера, А. Шамиссо, Э. По и других авторов, создавая многоуровневость восприятия текста, обусловленную изменением структуры поэтического языка, процессом художественной эволюции и трансформацией как в жанровом, так и в семантическом отношении; однако при этом сохраняется такая особенность баллады, как игра воображения, пробуждение чувства страха и/или ужаса»¹¹⁶. Подробное рассмотрение страшного в лироэпосе не представляется возможным в настоящей работе и не входит в задачи исследования, однако требует упоминания.

В статье С. Ю. Чертко¹¹⁷ даны характерные приемы «ужасов» этого периода (инверсия, перверсия, телесность), а также сделано важное замечание о

¹¹⁵ Ильясова А. А. Демоническое пространство в балладах акмеистов // Все страхи мира: Ногг в литературе и искусстве: Сб. статей. 2015. С. 122.

¹¹⁶ Там же. С. 127.

¹¹⁷ Чертко С. Ю. Особенности хронотопа в «Страшных» новеллах Серебряного века // Вестник КГУ. 2016. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-hronotopa-v-strashnyh-novellah-serebryanogo-veka> (дата обращения: 04.10.2019).

перверсивной природе хронотопа в «страшных» новеллах В. Я. Брюсова, Ф. К. Сологуба и др.. Брюсов в «Огненном ангеле» совмещает традиции готического и исторического романа с некоторыми изменениями, например, как отмечает В. Я. Малкина, «отсутствуют средства, применяемые обычно для подобных целей, например, вставные тексты – письма, записки, воспоминания и пр. (В этом его отличие от готической традиции, где подобные формы составляли одну из главных особенностей структуры)»¹¹⁸. Это вполне вписывается в отношения авторов-предшественников к готике, которая и у Толстого, и у Бестужева-Марлинского и других воспринимается не напрямую, а опосредованно, через исторический роман. Именно эти соображения дадут нам возможность рассматривать историческую прозу Иванова в связи с готической традицией.

Тема смерти и мертвецов, традиционная для страшной литературы, в творческой переработке символистов (Ремизова, Мережковского, Сологуба) меняет полюс: «мотив смерти по ходу развития действия трансформируется в мотив бессмертия. В начале текста смерть, лицом которой была эпидемия чумы, горящие трупы и образы докторов, которые забирают умирающих, не дожидаясь их конца, означает гибель живого, а в финале она несет благодать, меняя судьбы героев и даруя им любовь и счастье»¹¹⁹. Хоррор, который подает смерть как априори источник страдания и страха, таким образом, обходит стороной этот сегмент философских исканий символистов.

Русская литература советского периода не дает богатого материала для изучения ужасов по понятным причинам: «Советские теоретики искусства успешно боролись с “хоррором” как с одним из проявлений деградирующей буржуазной культуры. Согласно “советской” логике фильм и литература ужасов

¹¹⁸ Малкина В. Я. Готическая традиция и исторический роман: («Огненный ангел» В. Я. Брюсова) // Готическая традиция в русской литературе. М.: Издательский центр РГГУ, 2008. С. 253.

¹¹⁹ Чвертко С. Ю. «Живые мертвецы» в фантастических новеллах символистов // Все страхи мира: horror в литературе и искусстве. Новое литературное обозрение, 2015. С. 121.

не могли прижиться в советской культуре уже постольку, поскольку не находили почвы в социалистической реальности»¹²⁰. Однако это не значит, что хоррор вообще не проявлял себя в советской культуре в той или иной форме: «В более или менее откровенной форме страх, насилие и жестокость если и получали право на существование в советском искусстве, то преимущественно в нарративах о войне – Гражданской или Великой Отечественной. Безусловно, устрашающе брутальная «образность» в более или менее развернутом виде временами пробивалась и в других претендующих на «реализм» жанрах. Статус «анклава», допускающего лимитированные обращения к хоррору, сохранял, например, исторический роман («Петр Первый» А. Н. Толстого, «Иван Грозный» В. И. Костылева и др.). Но опять-таки количественно – по именованиям и тиражам – с военной прозой другие жанры состязаться не могли»¹²¹. Таким образом, ужасное, представленное физиологизмом и натурализмом исторической прозы Иванова, все равно генетически связано с традициями хоррора как жанра, это обосновывает включение этих текстов в круг настоящего исследования.

Расцвет данного жанра был связан уже с периодом «перестройки», активными переводами соответствующей литературы с других языков и в целом изменениями культурной парадигмы.

Когут рассматривает жанровые модели, работающие с фантастикой в самых разных смыслах: фэнтези, сказкой, мифом и научной фантастикой. Хоррор исследовательница относит к фэнтези «ужасного плана» и намечает следующие отношения реальности и фантазии: «отнесение действия к современности и совмещение фантастических событий с повседневными декорациями, что порождает эффект неожиданности и стимулирует интерес к

¹²⁰ Вьюгин В. Ю. К риторике советской литературы начала 1940-х годов // Русская литература. 2019. № 2. С. 180

¹²¹ Там же.

происходящему»¹²². Хапаева анализирует творчество Пушкина, Гоголя, Достоевского и других с точки зрения проявления абсурдной поэтики кошмара, примечательно, что использует при этом термин «гипнотика» вместо поэтики. Мотивы ожившего портрета, музыки и двойничества, традиционные для литературоведения, автор также рассматривает сквозь призму концепта ужасного. Важными представляются замечания об отношениях между представлениями о реальном и ирреальном в художественном мире. Ирреальное вызывает необходимость «кругового» повествования, разрывов причинно-следственных связей (как в частотных сюжетных ситуациях, связанных с выпадениями памяти). Автор отмечает, что гипнотика кошмара создает разрывы в логике реальности, «позволяя водовороту кошмара поставить под сомнение привычное читателю, повседневное чувство времени»¹²³. Это накладывает особые ограничения на устройство хронотопа в произведении, подчиненном «кошмару». Хапаева рассматривает произведения Вадима Панова и Сергея Лукьяненко как эволюционировавшую готическую прозу, такой отбор автора говорит об объединении концепта ужаса в хорроре и фэнтези.

Одним из современных авторов, экспериментирующих в области страшной литературы, является А. В. Иванов, творчество которого помещено в фокус внимания настоящего исследования. Немалое количество работ посвящено различным аспектам исторической прозы автора (например, работы Л. А. Колобаевой¹²⁴, М. А. Хлебуса¹²⁵, А. И. Лобина¹²⁶, Абашева В. В., Абашевой

¹²² Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М., 1999. С. 284.

¹²³ Хапаева Д. Кошмар: литература и жизнь. М.: Текст, 2010. С. 102.

¹²⁴ Колобаева Л. А. Русский исторический роман по-новому: «Тобол» Алексея Иванова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2019. Т. 24, № 3. С. 376–389; Колобаева Л. А. Слово и язык как проблема в романах Алексея Иванова // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2020. 79(2), С. 13–18.

¹²⁵ Хлебус М. А. Метафизика молчания и слова в романе А. Иванова «Летоисчисление от Иоанна» // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения). Москва. 2020. С. 195–198.

¹²⁶ Лобин А. М. Эволюция историзма в романе Алексея Иванова «Сердце Пармы» // Вестник Вятского государственного университета. 2012. №1 (2). С. 119–125.

М. П.¹²⁷). Исследователи исторической прозы отмечают полижанровость произведений Иванова и говорят о тесной связи между историчностью и фантастикой: «проблематика романа «Сердце Пармы» не исчерпывается описанием реальных исторических конфликтов, ее метаисторическая составляющая представляется более значимой. Именно эта особенность содержания заставила автора обратиться к фантастике как более мощному средству создания художественной условности»¹²⁸. Принципиально значимым представляется замечание о свойствах художественного пространства у Иванова: «Пространство Иванова подвижно, наделено свойствами живой первичной субстанции – такое пространство порождает в своем движении вещи. <...> В согласии с таким, открытым в начале XX века поэтическим восприятием пространства, Иванов видит (и воссоздает в прозе) пространство как общее «бытийное основание», живую подвижную колеблющуюся протяженность, и все ландшафтные формы представляет как сгустки единой пространственной субстанции, складки и узлы одной непрерывно ткущейся мировой ткани»¹²⁹. Есть основания полагать, что открытия в сфере поэтики пространства, применяемые в исторической прозе, Иванов повторно использует, уже экспериментируя с жанрами страшного.

Однако изучение страшного в прозе Иванова представлено лишь отдельными работами исследователей. Даже жанровые характеристики даются разные: например, А. П. Трушкина относит «Пищевблок» к готическому роману¹³⁰, а Е. Михайлов – к «пионерскому ужасу»¹³¹, Л. Данилкин охарактеризовал

¹²⁷ Абашев В. В., Абашева М. П. Поэзия пространства в прозе Алексея Иванова // Сибирский филологический журнал. 2010. №2. С. 81–90.

¹²⁸ Лобин А. М. Эволюция историзма в романе Алексея Иванова «Сердце Пармы». С. 120.

¹²⁹ Абашев В. В., Абашева М. П. Поэзия пространства в прозе Алексея Иванова // Сибирский филологический журнал. 2010. №2. С. 87.

¹³⁰ Трушкина А. П. Готическая проза в России: генезис, основные тенденции развития // Фундаментальная и прикладная наука: состояние и тенденции развития. Петрозаводск, 2020. С. 188–193.

¹³¹ Михайлов Е. «Пищевблок»: Алексей Иванов как русский Стивен Кинг // [Электронный ресурс]. URL: <https://daily.afisha.ru/brain/10614-pischeblok-aleksey-ivanov-kak-russkiy-stiven-king/> (дата обращения: 06.07.2020)

«Псоглавцев» как «триллер»¹³², Ю. Подлубнова говорит о жанре «сказки»¹³³ в связи с тем же произведением: «Алексей Иванов сознательно использует модель страшной сказки, сказки, в которой структурообразующим элементом стала опасность»¹³⁴. Несомненно, все «страшные» книги Иванова как раз за счет своей экспериментальности в смысле жанровых форм используют разные мотивные и сюжетные структуры, однако их принадлежность жанру ужасов, или хоррора, доказывается анализом мотивно-композиционной организации. Страшное в прозе Иванова было точно отражено в небольшом количестве литературоведческих исследований: Ю. В. Клабукова и К. С. Лицарева¹³⁵ рассматривают «Комьюнити» Иванова с точки зрения организации пространства, Н. П. Хрящева и К. С. Когут¹³⁶ описывают временную организацию произведения, интертекстуальную связь с пушкинским «Пиром во время чумы».

1.5. Мотивные субстраты литературы ужасов

1.5.1 Религиозный ужас и литература

Христианское изображение грядущего конца света опирается на Откровение Иоанна Богослова из последней книги Нового Завета, и образы, представленные в этом тексте, становились поводом для рефлексии как проповедников и теологов, так и художников слова. «Апокалипсис» в русской литературе подчас становится мотивным субстратом. Популярная культура XX

¹³² Данилкин Л. Триллер о современной русской деревне. Журнал «Афиша», 2011. [Электронный ресурс]. URL: <http://ivanproduction.ru/recenzii/psoglavczyi-komyuniti/triller-o-sovremennoj-russkoj-derevne.html> (дата обращения: 12.08.2019).

¹³³ Подлубнова Ю. Не по Проппу, а по Леви-Строссу // Журнал «Урал». Екатеринбург. 2012. №8. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2012/8/p17.html> (дата обращения: 14.03.2021)

¹³⁴ Там же.

¹³⁵ Клабукова Ю. В., Лицарева К. С. Особенности организации художественного пространства в романе А. Иванова "Комьюнити" // Актуальные вопросы современной науки и образования. 2017. С. 124–128.

¹³⁶ Хрящева, Н. П., Когут, К. С. Гетеротопия Чумы в романе А. В. Иванова «Комьюнити» // Филологический класс. 2013. №3 (33). С. 33–40.

века демонстрирует взлёт интереса к кино и литературе ужасов. Хоррор отзывается на самые разные человеческие страхи, которые могут быть основаны на боязни за личное здоровье и благополучие, а также и проявляться в религиозном ужасе, частным выражением которого может быть страх перед Концом света. Религиозное сознание подразумевает достаточно серьезное отношение к тому, что описывается в священных религиозных книгах, однако в поп-культуре и хоррорах современности апокалиптические сюжеты могут становиться инструментами смысловой игры с читателем.

«Текст Откровения – вот уже тысячи лет один из наиболее комментируемых в новозаветном корпусе»¹³⁷. В Откровении дано описание предвестий Судного дня: четырёх всадников, природных катаклизмов, явления семи ангелов. Огонь падёт на землю, звезда «полынь» сделает все воды горькими, погаснут луна и солнце и наступит темнота, на землю налетит саранча, явится царь бездны, войско смерти, три зверя (из моря, из земли и дракон, преследующий Жену, облеченную в солнце), явится дьявол, облики которого бесчисленны. Эти символы сформировали канон апокалиптической образности, которая в культуре XX века приобрела особую популярность именно благодаря произведениям ужасов. Эти образы воплощаются в самой разной форме, подчас фантазии художников о конце света уходят от библейского первоисточника достаточно далеко, однако в литературе ужасов, тем не менее, можно выделить ядро сюжетов и символов, маркирующих целый поджанр, в котором представлены сюжеты о выживании человечества перед лицом глобальной климатической или ядерной катастрофы, угрозы из космоса или иной. Однако апокалиптику такого рода следует отделять от хоррора, обращающегося к данной символике: катастрофа в фильме-апокалипсисе имеет

¹³⁷ Косякова В. Апокалипсис Средневековья. Иероним Босх, Иван Грозный, Конец света. М.: Изд. АСТ, 2018. С. 67.

антропологическую или стихийную природу, в то время как хоррор заастую имеет дело с вмешательством сверхъестественных демонических сил.

Тина Пиппин рассматривает ужас в Апокалипсисе как катарсический, возвышенный ужас перед Богом, выражающий скрытые желания смерти. Видения Иоанна Богослова настолько страшны, что он не смеет смотреть прямо, основой же ужасного искусства как раз становится то, что нас принуждают смотреть на страшное (как в кино, так и в литературе), и в этом всматривании и заключается особое удовольствие. Всматривание в страшное – прикосновение к божественному ужасу, которое и заключает в себе почву катарсиса. Далее мы обратимся к мотиву созерцания страшного, анализируя роман А. В. Иванова «Летоисчисление о Иоанна». Как отмечает Пиппин, обращение к ужасу Апокалипсиса – всегда маркер социальных и политических проблем, на уровне бессознательного выражающихся в страхах. Ощущение смены эпох – то, что Николай Бердяев рассмотрел в апокалиптических построениях Д. С. Мережковского. «Апокалиптические предчувствия нашей эпохи знаменуют мировой кризис, переход к новому космическому периоду. Все приходит к концу в старом мире, на всех линиях выявляется предельное и конечное»¹³⁸. «Уже в XVI в. в русской теологической культуре формируются представления о том, что любая инновация является движением к антихристу. <...> Даже такие нейтральные мероприятия власти, как паспортная реформа или перепись населения, становятся мощным катализатором эсхатологического мифотворчества»¹³⁹. Трагизм русской истории XX века спровоцировал обращение к тематике конца времен, которая получила особую смысловую нагрузку. И. Ю. Барышникова намечает два периода всплеска интереса к этой

¹³⁸ Бердяев Н. А. Новое христианство (Д.С. Мережковский) // Д.С. Мережковский: pro et contra: Личность и творчество Мережковского в оценке современников / сост., вступ. ст., библиогр. А.Н. Николюкина. СПб., РХГИ, 2001. С. 348.

¹³⁹ Прилуцкий А. М. "Политический антихрист": семиотика мифологемы и образа // Вестник Нижегородского университета им. Н.И.Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2018. №2 (50). С. 54.

тематике: «начало века, канун первой мировой войны, революционные и постреволюционные годы» и «постсоветский период – время распада страны, военных конфликтов, националистических мятежей, социальной катастрофы, идеологического и духовного кризиса, но вместе с тем возвращения к истокам, к вере предков – Православию»¹⁴⁰. На наш взгляд, утверждение об обращении к истокам и православию справедливо как культурная тенденция, но не вполне актуально для популярной литературы. Апокалиптика в массовом искусстве – порождение светской культуры, лишенной религиозных нравственных ориентиров. Именно эта духовная потерянности провоцирует действительное «возвращение к истокам» в масслите, но зачастую это приводит к «профанированию» символики священных текстов. Об этом говорит С. Н. Булгаков в работе об апокалиптике и социализме, рассуждая о толкователях апокалиптических сюжетов из Вехов и Нового завета: «Принципиально ошибочно дешифровать их в события конкретно-исторического, эмпирического содержания, чуть ли не такого, о котором пишется в газетах, наприим., в землетрясениях непременно видеть революции, в хвостах саранчи пушки и т. п. Таким истолкованием нередко профанируется Апокалипсис, его толкование превращается в особое, фокусное искусство. <...> То, что символизируется в Апокалипсисе, совершается в мире душ, духов и духовных сил, и эти духовные события могут, конечно, обнаруживаться в событиях и эмпирической истории, – в войнах, революциях, реформациях, экономических переворотах, – но внутреннее, духовное, нуменальное их значение может совершенно не соответствовать их эмпирически-историческому выражению»¹⁴¹. Именно такое «профанирование» Апокалипсиса, на наш взгляд, можно

¹⁴⁰ Барышникова И. Ю. Апокалипсис св. Иоанна Богослова в русской поэзии XIX-XX веков // Проблемы истории, филологии, культуры. 2010. №3 (29). С. 172.

¹⁴¹ Булгаков, С. Н. Апокалиптика и социализм. // Два града: исследования о природе общественных идеалов. М., Издательство Юрайт, 2018. 459 с. С. 307.

усмотреть в заимствованиях библейских сюжетов текстами популярной литературы.

Семантика Апокалипсиса представлена в творчестве символистов (Д. С. Мережковского, А. Белого, А. А. Блока, В. С. Соловьев и др.). М. В. Яковлев в статье о Белом отмечает: «Апокалиптика становилась для поэта продуктивной формой мировосприятия»¹⁴², и это суждение можно отнести и к другим деятелям Серебряного века, полным мистических чаяний, ожидавшим новую культурную эпоху. Эсхатологический миф, который выстраивали символисты, резко отличается от рефлексии над апокалипсисом в последовавшие десятилетия. Если символисты демонстрировали трансформацию религиозного сознания в сторону нового прочтения христианских текстов, воспринимали религию как художественный и мировоззренческий материал для построения своих теорий, то массовая культура XX века, в целом демонстрирующая окончательный упадок религиозного мироощущения, иначе преломляет апокалиптические ужасы.

Апокалиптические мотивы в русской литературе были активно задействованы символистами при создании собственных эсхатологических концепций. Н. Г. Коптелова рассматривает «апокалипсис» Д. С. Мережковского, в котором история русской литературы XIX века в рецепции Мережковского предстаёт как смена «апокалипсисов». «Уже в книге «Л. Толстой и Достоевский» намечаются контуры его индивидуально-авторского мифа о “дьяволе”, “чёрте”, который станет стержнем ряда литературно-критических (прежде всего, “Тоголь и чёрт”) и публицистических работ (“Грядущий Хам”). Авторский миф о “чёрте” во многом поясняется философией Апокалипсиса, пронизывающей всё творчество Мережковского»¹⁴³. У Мережковского

¹⁴² Там же.

¹⁴³ Коптелова Н. Г. Апокалиптические мотивы в книге Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» // Вестник КГУ. 2014. №6. С. 158.

восстание мертвецов, жертв чумы в Венеции, превращается в торжественное воскресение, а не восстание зомби. Символисты считали конец света новым началом и разрешением противоречий современности, для современного же человека доступно только пессимистическое восприятие: семантика апокалипсиса шифрует неясную опасность человеку и человечеству, скрывающуюся в будущем. В связи с этим массовая культура XX века породила отдельные жанры, посвященные фантазиям о конце мира, особенно ярко это проявилось в кинематографе и жанре фильма-катастрофы. Размышления о конце человечества в XX веке породили традицию пост-апокалипсиса: жанра в искусстве, осмысляющего возможное будущее существование человечества после глобальной катастрофы. Катастрофичность сознания характерна для всего искусства начала XXI в., наиболее ярко это проявляется в кинематографе. В терминах философии пост-апокалипсис – это попытка помыслить «мир-без-нас»: «Ничто так не занимает современное искусство, как реконструкция различного рода катастроф, данных в опыте мира. <...> Катастрофы различного масштаба нужны современности для реконструкции утраченных в постмодерне различительных критериев. <...> Катастрофа позволяет указать на ситуацию «до» и «после» опыта различения, подчеркнуть необратимость, оживить утраченные механизмы дифференциации значений»¹⁴⁴. О. М. Замолодская рассматривает такого рода кинопродукцию как конструктор «фантазмов» («воображаемой матрицы, конститутивной для самого желания, которое реально»): «Развлекательные фильмы катастрофической тематики выпускаются со стремительной быстротой и в невероятных количествах. <...> Просматривая кинокартины апокалиптического свойства, мы убеждаем себя в том, что глобальная катастрофа, в сущности, нереальна, потому что восстание

¹⁴⁴ Венкова А. В. «Катастрофическое сознание» в культурном опыте современности (к характеристике межпарадигмальной ситуации культуры «после постмодерна») // Диалог культур 2005: горизонты гуманитарного знания. Материалы научно-практической конференции. 21 апреля 2005 г. СПб, Астерион, 2005. С.39.

мертвых и вторжение инопланетян – сущая фантастика, а климатическая угроза или вирусобия – лишь маловероятные возможности и прогнозы, к тому же вряд ли приходящиеся на наш век»¹⁴⁵. «Апокалипсис представлен как противоречивое единство: трагическая гибель человечества сопровождается одновременно его духовным возрождением, что придает религиозному содержанию и его кинематографическому воплощению особый метафизический смысл – жизнь человечества поставлена выше всего <...>»¹⁴⁶.

На настоящем этапе литературной эволюции религиозные страхи используются в популярной литературе, так как именно они потенциально могут вызывать сильнейшее чувство страха. Д. Хапаева объясняет это так: «Религия больше не рассматривается как убежище, позволяющее либо скрыться от кошмара, ужасов и нечисти, либо – и такова судьба Иммали Исидоры в “Скитальце” или Маргариты в “Фаусте” – сохранить веру, не продать душу дьяволу и тем самым обрести вечное спасение. Зло не имеет ни религиозного, ни рационального объяснения: христианство перестало казаться убедительным вариантом ответа на вопрос о его природе»¹⁴⁷.

Таким образом, мы изложили образы Нового Завета, ставшие семантическим полем заимствований для кинематографа и литературы ужасов в XX веке. Эти мотивы, традиционно рождающие чувство страха, в светской культуре XX и XXI вв. стали еще более пугающими, что активно эксплуатируется массовой культурой, подтверждения чему мы находим и в прозе А. В. Иванова.

¹⁴⁵ Замолодская О. М. Фантазм апокалипсиса в современном массовом кино // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2010. №13 (56). С. 56.

¹⁴⁶ Гусейнова И. А. Жанр апокалипсиса: сценарии будущего? // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2014. №18 (704). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-apokalipsisa-stsenarii-buduschego> (дата обращения: 29.06.2020).

¹⁴⁷ Хапаева Д. Готическое общество: морфология кошмара. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 122.

1.5.2 Фольклор и литература ужасов

Фольклорные образы часто выступают в качестве мотивного генофонда ужасов в литературе. Это отмечают, в частности, все исследователи творчества С. Кинга (В. Эрлихман, Х. Стренджелл, Е. Н. Ковтун и др.). В связи с этим филологические исследования фольклора необычайно актуальны для исследователя этого сегмента поп-культуры, ведь они помогают отделять переосмысление традиционных образов от авторских инноваций, проследить путь эволюции фольклорного сюжета в литературный.

В этом контексте нельзя пройти мимо основополагающих работ В. Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки» и «Морфология сказки», труда А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу», работы А. Н. Веселовского «Историческая поэтика». У Афанасьева мы находим множество мотивов, связанных с существами, в литературе и культуре XX-XXI вв. сформировавшими канон хоррора (вампирами, оборотнями, колдунами¹⁴⁸). Веселовский и Пропп, структурно изучавшие фольклорные сюжеты, создали методологию изучения текстов формульных¹⁴⁹, к которым можно причислить и популярную литературу, строящуюся зачастую в таких же жестких структурных правилах, как и сказки или другие жанры фольклора. О формульности популярной литературы писал Дж. Кавелти¹⁵⁰.

Для изучения ужасного в литературе важно обратить внимание на жанры повествовательного несказочного фольклора – былички. Работы Э. В. Померанцевой¹⁵¹, Н. А. Криничной, В. К. Соколовой и И. А. Разумовой содержат в себе анализ и интерпретацию этого жанра в фольклоре Русского

¹⁴⁸ Подробнее о типичных чертах персонажей ужасов будет рассказано в следующих главах.

¹⁴⁹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. 365 с.

Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М., Лабиринт, 1998. 512 с. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 406 с.

¹⁵⁰ Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое лит. обозрение, 1996, № 22. С.33-64.

¹⁵¹ Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М.: Наука, 1975. 191 с.

Севера и Сибири. «В сущности былички были такой же бытовой информацией, как и сообщение о любой встрече или местном происшествии. Выделяет их и дает основание рассматривать как фольклорные произведения – необычность, вымышленность их содержания и, что особенно существенно, – стабильность изображаемых в них ситуаций и образов, которые повторяются в многочисленных ситуациях»¹⁵². Разумова отмечает устойчивость и повторяемость персонажей, большинство из которых (например, домовые) «не встречается или крайне редко встречается в сказках»¹⁵³.

Примечательно, что американские работы, посвященные страшному в литературе, также отмечают генетическую связь хоррора и фольклорных сказочных жанров. Сьюзен Стюарт отмечает, что фольклор и литература делят общие «механизмы повествования»¹⁵⁴. Повышенный интерес к новой информации характерен для повествования и в первом, и во втором случае, важна занимательность истории, и новая информация влияет не только на процесс восприятия предыдущей, но и на состояние слушателей/читателей. Как считает Стюарт, просто знание о том, чем закончится история, не имеет значения, важен сам процесс погружения в повествование. Стюарт делит страшные нарративы на два типа: те, которые стоят в метонимическом подобии с повседневной жизнью и те, которые являются метафорой жизни. Истории первого типа должны быть очень реалистичными, чтобы у слушателя/читателя было чувство, что все так и могло быть; это же требование относится к жанру «истории, основанной на реальном событии». В случае с метафорой, выдумкой читатель всегда вне истории. Эти наблюдения исследовательницы, в особенности суждения о требовании к «реалистичности», представляются нам

¹⁵² Соколова В. К. Изображение действительности в разных фольклорных жанрах (на примере соотношения преданий с историческими песнями и быличками) //Русский фольклор. Л., 1981. С 42.

¹⁵³ Разумова И. А. Сказка и быличка (Мифологический персонаж в системе жанра). Петрозаводск, 1993. С. 9.

¹⁵⁴ Stewart S. The Epistemology of the Horror Story. // The Journal of American Folklore, vol. 95, no. 375, 1982, P. 33.

очень ценными, так как помогают относиться к этому как критерию художественной убедительности хоррора.

Сама методология изучения хоррора как массовой литературы должна быть связана с методами изучения фольклора. Как писал Ю. М. Лотман, «массовая литература представляет собой фольклор письменности и письменность фольклора»¹⁵⁵. Следовательно, в ситуации, когда отдельный текст может и не давать художественного материала для анализа, привлечение целого ряда текстов одного жанра или тематического направления популярной литературы может быть продуктивным в плане литературоведческого анализа.

1.6. Персонажи ужасов

Хоррор как жанр, отличающийся жесткой жанровой структурой, демонстрирует частотное обращение к персонажам, которых можно объединить в типы и подтипы. Первым этапом классификации становится разделение персонажей на условно положительных и условно отрицательных. Антагонисты, монстры или злодеи в хорроре представлены образами вампиров, оборотней, ведьм, ведьмаков и проч.. Многие из этих персонажей стали расхожими символами современной массовой культуры, что отмечают многие исследователи: И. Л. Савкина¹⁵⁶, Ю. С. Обидина¹⁵⁷, М. В. Безрукавая¹⁵⁸, З. Н. Сазонова¹⁵⁹.

Ноэль Кэрролл предлагает следующий перечень черт персонажа, наличие которого маркирует жанр хоррора. Говоря о том, какими

¹⁵⁵ Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия “художественная литература” // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 211.

¹⁵⁶ Савкина И. Л. “Укушенные”, или почему “вампириады” стали популярной жанровой формулой современной массовой культуры // Детские чтения, 2013, №2 (4). С. 113–123.

¹⁵⁷ Обидина Ю. А. Миф о вампирах: история и современность // Вестник Марийского государственного университета. Серия «Исторические науки. Юридические науки», 2017. №4 (12). [Электронный ресурс].

¹⁵⁸ Безрукавая М. В. Концепция личности в романах В. Пелевина // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2015. №1 (33). [Электронный ресурс].

¹⁵⁹ Сазонова З. Н. Тема вампиризма в современном русском фэнтези: происхождение и своеобразие // Вестник ННГУ. 2013. №1(2). С. 269–272.

необходимыми чертами должно обладать произведение, относимое к жанру «хоррор», автор отмечает необходимое наличие образа монстра или монструозного существа. Этот персонаж должен обладать следующими характеристиками:

- представлять потенциальную опасность для героев-протагонистов;
- вызывать чувство отвращения;
- восприниматься как не соответствующие представлениям современной науки, сверхъестественные;
- вызывать иррациональный ужас, основанный на синтетической природе монструозного существа.

В случае, если в сюжете в качестве главного злодея выступает не монстр, а человек, он все равно неизбежно наделяется «монструозными» чертами или сверхъестественными силами. Его телесность может быть наделена особыми чертами, которые обязательно должны маркировать его как «другого», что выражается в его физических или ментальных особенностях, чаще всего связанных с заболеваниями. Риа Чейн пишет о «гегемонии нормальности», об инвалидах, которые становятся в ужастиках «инструментами дьявольских сил»¹⁶⁰, потому что жанр стигматизирует телесные различия. Еще одним клише хоррора является страшный ребенок, где страх и тревога родительства демонизирует не взрослого как пугающего Другого и воплощается в сюжете о вселении демона. Хоррор апеллирует к травматическому опыту материнства. Эта травма может быть связана как с трагической потерей или болезнью ребенка, так и с разного рода трансформациями. Такую травму Д. Леннард называет «травмой разрушенных ожиданий», возлагаемых на детей ('The child villain can be seen to illustrate the otherwise unquestioned and powerfully felt

¹⁶⁰ Cheyne R. Horror: Fearful Bodyminds. In Disability, Literature, Genre: Representation and Affect in Contemporary Fiction. Liverpool: Liverpool University Press, 2019. Pp. 27–52.

meanings projected onto children – meanings cast into hideous relief by the trauma of their disruption'¹⁶¹).

Также сделаны важные замечания относительно того, что в образе монстра вызывает чувство страха. Монстр оценивается героем как отвратительный, т.к. монстр совмещает в себе черты существ, относящихся к разным видовым категориям. В данном случае исследователь опирается на материалы антрополога Мэри Дуглас, автора классического труда по антропологии «Чистота и опасность»¹⁶². Существа, занимающие промежуточное положение, которые пересекают границы концептуальных категорий, воспринимаются как отталкивающие, согласно Дуглас. Фекалии, так как они фигурируют в дихотомии категорической оппозиции «я»/«не я», внутри/снаружи, живое/мертвое, служат готовыми примерами отвратительного, как и слюна, кровь, слезы, пот, обрезки волос, рвота, обрезки ногтей, куски плоти и так далее. Дуглас замечает, что среди народа, называемого «леле», белок-летяг стараются избегать, так как они воспринимаются как среднее между птицей и животным. «Оторванные члены, отрубленная голова, отделенная от плеча рука <...>, ноги, танцующие сами по себе<...>, содержат в себе что-то чрезвычайно жуткое, особенно если им, как в последнем примере, еще придается самостоятельная деятельность»¹⁶³.

В случае гниющих и распадающихся вещей мы отчетливо видим промежуточность и переходность из одного состояния в другое, что и может рождать определенный художественный эффект. Все эти основания для отвращения Кэрролл использует в своей теории хоррора и утверждает, что монстры неизбежно должны демонстрировать некую категориальную противоречивость. Рассматривая многочисленные примеры, мы можем увидеть,

¹⁶¹ Lennard D. Bad Seeds and Holy Terrors: The Child Villains of Horror Film. SUNY Press, 2014. P. 4.

¹⁶² Дуглас М. Чистота и опасность. М. 2000. 288 с.

¹⁶³ Дуглас М. Чистота и опасность. М.: 1999. С. 275.

что почти всякое существо, опознаваемое как источник ужаса в литературе этого жанра, наделено чертами, указанными Кэрроллом, что дает исследователям право использовать эти условия как основания для жанровых определений.

В рамках настоящего исследования представляется невозможным полноценная классификация и типология персонажей ужасов, однако мы остановимся на трех основных типах: вампире, двойнике и мертвеце. Модификации этих образов, с нашей точки зрения, составляют канон «страшных» героев хорроров, и именно описание этих типов наиболее актуально в контексте ужасного в прозе А. В. Иванова.

Далее нами будут рассмотрены образы вампира, мертвеца и двойника. Объясняется такой выбор следующим образом: разумеется, несмотря на то что хоррор дает большое разнообразие пугающих образов, подробно проанализировать их все в настоящей работе не представляется возможным. Необходимо рассмотреть образ вампира, как колоссально популярный в массовой литературе и нашедший отражение в творчестве А. В. Иванова, а также образ двойника, который перекликается с темой оборотничества и возникает почти в любом страшном сюжете, как и образ мертвеца, который может трансформироваться и в призрака, и в зомби.

1.6.1. Вампир

Корни художественного осмысления вампиризма уходят в фольклор и народную культуру. Мотивы фольклора были почерпнуты романтиками, и актуализировались в творчестве писателей, обращенных к литературной готике. Все эти явления были комплексно переработаны в культуре XX века, породившей как литературу ужасов – единицу массовой культуры, – так и постмодернистское преломление пугающего образа. Иванов обращается к

разнообразным литературным традициям, выстраивая механику вампиризма в своем произведении.

Сделаем краткий обзор традиционных представлений о вампиризме, воплощенном в литературе, кинематографе и популярной культуре. «Его аллегория – это не восставший низший класс, а разлагающаяся и упадническая романтическая аристократия (что сразу стало очевидным, начиная с романа Стокера). Вампир проявляет себя в метаморфозах человека и зверя (летучие мыши, крысы, псы), а также органической и неорганической природы (мгла, туман)»¹⁶⁴. К чертам вампиров относят боязнь солнечного света, отсутствие необходимости в «человеческой» в еде (таковы вампиры у Энн Райс и Стефани Майер), способность превращаться в животных, отсутствие тени и отражения в зеркале. Кроме того, распространенным мотивом является разрешение: вампир не опасен для того, кто откажется пустить его в дом (к примеру, эта схема разрабатывается в романе Стивена Кинга «Жребий», книге, которую можно воспринимать уже как классический роман ужасов о вампирской эпидемии). Распространено подкрепляемое фольклором мнение о том, что упыри возвращаются в гроб (отдыхать, спать), эта точка зрения приводится Афанасьевым в «Поэтических воззрениях славян на природу». Методами борьбы с вампирами считаются серебряная пуля, кол в сердце, святая вода, сожжение, чеснок, смерть от солнечного света. Разговор о внешнем облике вампиров обязательно приводит к описанию следующих черт: бледной кожи, сверкающих глаз и клыков. Впрочем, эти детали портрета могут и искажаться. Часто вампирам отказывают в антропоморфизме, и тогда эти монструозные существа больше напоминают зверей, чем людей, как летучие мыши, они спят в гнездах, их интеллектуальные способности подменяются инстинктом животного.

¹⁶⁴ Такер Ю. В пыли этой планеты. Пермь, 2017. С. 124.

«Предания о вампирах не составляют исключительной принадлежности славян; они распространены почти у всех индоевропейских народов и должны быть возведены к древнейшей эпохе племенного единства»¹⁶⁵. Несмотря на то что образ вампира имеет свои корни в южнославянском фольклоре (А. Н. Афанасьев), окончательное закрепление его статуса в культуре произошло под влиянием христианской церкви. Ю. С. Обидина рассматривает этап становления мифа о вампирах и подчеркивает, в частности, роль Аврелия Августина в этом процессе: «Августин привносит миф о вампирах в христианство, делая вампира антитезой добра. <...> Так как вампиры были трупами, реанимированными дьяволами сатаны, соответственно, они стали злыми, и вампиризм стал божественным наказанием за грехи»¹⁶⁶. В дальнейшем эта риторика была использована католической церковью, «призвавшей христианских правителей Европы к борьбе с исламскими турками»¹⁶⁷.

Современное восприятие вампирского мифа не может игнорировать опыт XX века и «Дракулы» Брема Стокера, который путем литературным и кинематографическим обновил готический миф о вампире, заострив мотивы, которые прежде были представлены только фрагментарно. Именно образ Дракулы закрепил за вампирским питьем крови эротический подтекст, эстетизировал вампиризм и сделал попытку психологизации персонажа. «<В XX веке> в кинематографе мы видим сходную с литературой эволюцию образа – от отталкивающе-ужасного чудовища до обаятельно прекрасного, хоть и пугающего героя-любовника»¹⁶⁸. Говоря о современной репрезентации образа, следует отмечать множество положительных характеристик, которыми

¹⁶⁵ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Том 3. М.: Современный писатель 2 (1995). С. 150.

¹⁶⁶ Обидина Ю.С. Миф о вампирах: история и современность // Вестник Марийского государственного университета. Серия «Исторические науки. Юридические науки». 2017. №4 (12). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-o-vampirah-istoriya-i-sovremennost> (дата обращения: 26.05.2019).

¹⁶⁷ Там же.

¹⁶⁸ Савкина И. Л. “Укушенные”, или почему “вампириады” стали популярной жанровой формулой современной массовой культуры // Детские чтения. 2013. №2 (4). С. 115.

наделяется вампир: «вампиры прекрасны – “и лицом, и телом, и душой, и одеждой”. В вампирских сагах они отличаются “сверхъестественной красотой”, не говоря уж об их неотразимой сексуальности <...> они артистически одарены, талантливы, образованны и блещут светскими манерами»¹⁶⁹. В то же время необходимо помнить о том, что сексуализация образа демонического существа давала о себе знать даже у Гоголя и Толстого. Панночка в «Вие» привлекательна внешне, перевоплотившаяся в кровопийцу Зденка («Семья вурдалаков») из скромницы, отбивавшей наступление влюбленного в нее главного героя, сделалась соблазнительницей: «Во взгляде ее было заметно нечто дерзкое. В обращении ее прежняя сдержанность сменилась вольностью»¹⁷⁰. Следует отметить, что образ вампира как идеального существа формирует фэнтези, а не хоррор: в литературе ужаса (Иванов создает именно «ужастик») вампир, даже привлекательный, все равно должен становиться источником страха и отвращения. Е. В. Никольский намечает три типа вампиров: вампир-«демоническое существо, несущее гибель окружающим людям и наслаждающееся ею»¹⁷¹ (Полидори), мятущийся, противоречивый психологический герой (Байрона) и вампир, преображенный любовью (Китс). Эти три модели персонажа, на наш взгляд, впоследствии актуализовались в трех жанрах: хорроре, вампирском фэнтези и вампирском любовном романе.

Ужасы готики, в частности, образы вампиров стали предметом художественного осмысления в ряде произведений русской литературы. Разумеется, западноевропейская традиция дает гораздо большее количество примеров, но их описание заслуживает отдельного обсуждения, невозможного в

¹⁶⁹ Хапаева Д. Вампир – герой нашего времени // М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 94.

¹⁷⁰ Павлова А. В. Деформация представлений о вампиризме в русской литературе XIX в. (на примере произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, А. К. Толстого). // Проблемы филологии глазами молодых исследователей. Пермь, 2018. С. 153.

¹⁷¹ Никольский Е. В. Образы вампиров в повестях В. И. Даля и А. К. Толстого в контексте Европейского романтизма // Studia Humanitatis. 2016. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-vampirov-v-povestyah-v-i-dalya-i-a-k-tolstogo-v-kontekste-evropeyskog-o-romantizma> (дата обращения: 26.05.2019).

рамках настоящего исследования. Традиция мистической повести в сознании русских писателей и читателей в тот период еще связывается с зарубежной литературой. Рост популярности образа вампира в искусстве связывают с ролью католической церкви, на наш взгляд, именно это обстоятельство объясняет сравнительно небольшую популярность этого образа в русской литературе, на протяжении столетий тесно связанной с православной культурой. Даже опыт «русификации», проделанный литераторами первой половины XIX века, открывшими «упырей» для русского читателя (здесь вспомним и пушкинского «Упыря», и украинское предание в фольклорном сборнике В. И. Даля), не привел к складыванию полноценного жанра, а явился скорее протуберанцем романтизма и готики. Вацуро приводит историю перевода «Вампира» Д. Полидори, выполненного О. М. Сомовым, сам факт интереса к вампиризму рассмотрен сквозь призму байроновских и гётевских влияний как шаг в складывании художественной концепции: «<...> герой таинственный, с потенциальной способностью преступить нравственный закон, герой с суггестивно обозначенной, но не реализовавшейся окончательно в тексте сверхъестественной природой, – <...> мог быть поставлен в центр повествования русским переводчиком, просветителем, рационалистом, делающим шаг к романтической эстетике»¹⁷². Перевод Сомова не был издан, и причины этого очень показательны для всей истории готики в русской литературе: «христианская ортодоксия <...> не могла санкционировать те фольклорно-романтические представления о смерти и посмертной жизни, которые нашли выражение в «Вампире», равно как и мотив торжествующего зла, неприемлемый для ревнителей строгого благочестия»¹⁷³. В XIX веке произошедшая в английской литературе легитимизация образа вампира как

¹⁷² Вацуро В. Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 505.

¹⁷³ Там же.

носителя противоречивого сознания оказалась невозможной. «В других случаях (у Байрона) в образе вампира выражались глубочайшие противоречия и страдания духовного мира личности. Герои становятся вампирами в результате роковых случайностей или предначертаний судьбы, они обречены творить зло и приносить боль и гибель другим людям, но они сами страдают от этого, их зло невольное»¹⁷⁴.

Говоря об образе вампира в русской литературе XIX в., Ю. Долгих отмечает связь с прижизненным состоянием вампира (зачастую копируется его облик, вампиризм связан с греховной жизнью или магическими практиками). Несмотря на бессмертие вампира как ожившего мертвеца, его физиология все равно предполагает питание (кровью человека или животного), вампир должен впадать в своего рода сон (который соотносим со смертью, так как локализован в гробу, могиле, склепе и т.п.), а период активности ограничен (ночь, 40 дней, до первого крика петуха и т.п): «Как уже говорилось ранее, при определении образа вампира большое значение имеют территориальные различия народных верований. Возможно, контаминация разных, на первый взгляд, персонажей (мертвеца и упыря) привела к появлению образа вампира, включающего в себя элементы и того, и другого и воплотилась впоследствии в литературном образе вампира, характерного для русской культуры XIX в.»¹⁷⁵.

«Вампир – наиболее привлекательный из всех нечеловеческих монстров нынешней популярной культуры»¹⁷⁶. Эта цитата из статьи Д. Хапаевой весьма показательна, так как резюмирует статус образа в современном масскульте. В ситуации кризиса героя именно вампир, с точки зрения Хапаевой, становится нелюдем, превосходящим человека: «Современные нелюди, в том числе и вампиры, не являются также воплощением человеческих добродетелей и

¹⁷⁴ Там же.

¹⁷⁵ Долгих Ю. А. Вампир как персонаж русской фантастической литературы начала XIX в. // Летняя школа по русской литературе 8.1. 2012. С. 220.

¹⁷⁶ Хапаева, Д. Вампир–герой нашего времени. // Новое литературное обозрение, 109, 2011. С. 94.

пороков. Их единственная функция состоит в том, чтобы отрицать значение человека как достойного предмета искусства и как эстетического идеала. Идеализация нелюдей – важный шаг на пути радикального отрицания людьми ценности человечества»¹⁷⁷. В фэнтези можно наблюдать психологизацию и «обеление» вампиров: «Современный фэнтезийный вампир – уже не монстр, не чудовище, и даже не бывший страдающий человек. Это новый положительный герой, который, похоже, вполне способен затмить столь любимых ранее фантастами эльфов»¹⁷⁸. Это замечание актуально для нас, так как подчеркивает разницу между интерпретацией образа вампира в фэнтези и в хорроре: в фэнтези возможен переход образа вампира в категорию «положительного героя», в хорроре эта процедура не предполагается.

Разумеется, современная литература разнообразно перерабатывает традицию изображения вампиров, одним из вариантов является постмодернистское осмысление образа, данное в роман Виктора Пелевина «Ампир В», где представлена своя модель существования вампирского сообщества: «В процессе разворачивающегося перед читателем “романа воспитания” герой узнает, что эти вампиры давно отказались от крови, и занимаются тем, что можно назвать “молочным животноводство”. Их – истинных творцов человека – интересует «баблос»: это вещество вырабатывается в ходе активного давления на человечество с помощью двух обязательных методик: “гламура” и “дискурса”, о которых Раме подробно рассказывает один из высокопоставленных вампиров»¹⁷⁹. Как и в случае с Ивановым, каноничный герой хоррора заимствуется для свой собственных аналитических построений, моделирования актуальной повестки.

¹⁷⁷ Там же. С. 98.

¹⁷⁸ Сазонова З. Н. Тема вампиризма в современном русском фэнтези: происхождение и своеобразие // Вестник ННГУ. 2013. №1(2).. С. 272.

¹⁷⁹ Безрукавая М. В. Концепция личности в романах В. Пелевина // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2015. №1 (33). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-lichnosti-v-romanah-v-pelevina> (дата обращения: 26.05.2019).

Рассмотрение образа вампира дает возможность говорить о принципиально различном конструировании образа в фэнтези и хорроре, несмотря на генетическое родство и историю образа в готической традиции. Хоррор демонстрирует отказ от глубокой психологизации вампира, изображая их преимущественно как демонических существ, несущих гибель героям-протагонистам. Основные признаки вампира в хорроре (такие как бессмертие, неуязвимость, привлекательность и прочее) а также мотивация поведения персонажа могут варьироваться, неизменными остается только потребность в питье крови и функция источника опасности.

1.6.2. Двойник

Тема двойничества – в достаточной степени разработанная степень литературоведения, которой посвящено немало работ по теории литературы. Н. Т. Рымарь в монографии «Поэтика романа» (1990) рассматривает двойника как сюжетно-композиционный элемент, М. М. Бахтин в труде о Достоевском рассматривает феномен двойников в контексте полифоничности, противопоставления «неслиянных голосов». Е. М. Мелетинский изучает мифологические корни двойничества, которые ведут свое начало с мифологического родства героя и трикстера, на основе которого «возникли более поздние формы двойничества, особенно широко эксплуатируемые в литературе немецкого романтизма (у Шамиссо, Гофмана и др.)»¹⁸⁰. А. М. Панченко, размышляя о русской культуре до Петра и после, приходит к выводу, что «двойничество есть тема петербургская, порожденная и завещанная реформами Петра»¹⁸¹, так как разворачивание этой темы связывается с «петербургскими» текстами Достоевского и Гоголя. «Двойничество в разных

¹⁸⁰ Мелетинский Е. М. О литературных архетипах // Российский государственный гуманитарный университет. М., 1994. С. 90..

¹⁸¹ Панченко А. М. О русской истории и культуре. СПб., 2000. С. 187.

его видах является древнейшей и вместе с тем универсальной моделью художественного исследования места человека среди других людей. Эта структура в принципе обнаруживается в каждом произведении, потому что является одной из базовых матриц, одним из основных “кодов” семиотического пространства (текста) культуры в целом»¹⁸². Универсальность феномена двойничества делает эту смысловую модель актуальной и для популярной литературы и жанра хоррор.

На наш взгляд, мотив двойничества и оборотничества в популярной литературе возможно рассматривать как комплексный. Двойник или оборотень – это вычленение одной из сторон цельной человеческой личности, распадение, расслоение целого, столкновение человека с самим собой, превращенным в другого. Двойник часто толкуется психологически: «”Тень” – это оставшаяся за порогом сознания бессознательная часть личности, которая может выглядеть и как демонический двойник»¹⁸³.

Эта проблематика уходит корнями в попытки психологического анализа личности, предпринимаемые в искусстве, и сюжеты хоррора, связанные с двойниками (одним из самых популярных до сих пор остается сюжет Ричардсона про доктора Джекилла и мистера Хайда) являют собой попытки изучения темной стороны человеческой психики. Те же психологические мотивы делают оборотней популярнейшими образами фольклорных сказочных повествований.

Феномен двойников и двойничества также используется в литературе ужасов, что отмечают С. Кинг, В. Эрлихман, Н. Кэрролл, Д. Хапаева, С. Ю. Чвертко. Психоанализ дает такое объяснение этого рода страха в кинематографе: «Страх перед двойником (часто встречающийся в кино сюжет,

¹⁸² Агранович С. З., Саморукова И. В. Двойничество. Самара: Изд-во «Самар. ун-т», 2001. С. 120.

¹⁸³ Указ. соч. С. 4.

при котором двойник главного персонажа имеет демоническую природу, например, «Студент из Праги», «Доппельгангер», «Доктор Джекилл и мистер Хайд» и т.д.) объясняется с точки зрения некоего образования, принадлежащего к преодолённому первобытному времени души, которое в ту пору, однако, имело более дружелюбный облик. Двойник превратился в пугало, подобно тому, как боги после низвержения их религии превратились в демонов (мотив, не так давно использованный в «Хижине в лесу» Дрю Годдарда)¹⁸⁴. Явление двойничества имеет свои корни в Средневековой культуре: «Смех в Древней Руси был сопряжен с особым самовозрастанием темы, с театрализацией, приводил к созданию грандиозных смеховых действий – не к простому карнавалу, а к тематическому действию, в котором, естественно, постепенно утрачивалось само смеховое начало. Он порождал даже такие апокалиптические явления, как *кромешный мир опричнины*»¹⁸⁵. Из древнерусской литературы и ее смеховой симметрии, где на полюсах этических оценок располагаются высокая и низовая культура, рождается проблема двойничества, которая становится в XX веке темой для хоррора. Новую жизнь этому образу дает культура романтизма, обратившая этот архетипический образ на исследование противоречивой природы личности. Обращение к психической конституции человека выходит на новый уровень с развитием психоанализа в XX веке, на смену готическому монструозному двойнику (человеку-волку, оборотню, вервольфу) приходит «образ серийного маньяка»¹⁸⁶, представляющего своеобразного двойника человека «нормального», и современная литература ужасов эксплуатирует эту тематику до настоящего времени.

¹⁸⁴ Ионов А. Ю. «Жуткое» Фрейда и жанр ужасов в кино // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2015. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhutkoe-freyda-i-zhanr-uzhasov-v-kino> (дата обращения: 11.11.2019).

¹⁸⁵ Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб., 2001. С. 372.

¹⁸⁶ Strengell Hi. Dissecting Stephen King: From the Gothic to Literary Naturalism. 2005. P. 23.

Исследователь литературной готики Фред Боттинг отмечает тему двойничества как важнейшую для страшной литературы XIX века: страшное изображало тревожащие стороны человеческой личности ('the disturbing parts of human identity'¹⁸⁷), которые и не могли пока подвергаться обсуждению без ширмы развлекательной литературы. Фрейдизм получил немало пищи для размышления из сюжетов готики, так занятых столкновением разума и страсти, тела и души. У нас есть основания думать, что даже столетие изучения психики человека не сделало эту сторону жизни менее загадочной для массовой читателя, именно поэтому тема двойничества продолжает привлекать авторов хоррора.

Изучение образа оборотня в хорроре заставляет сделать вывод о родстве этого типа монструозного существа с образом двойника, традиционным для мировой литературной традиции. Двойник-оборотень приобретает черты животного и/или демонического существа, что гиперболически отображает образ темной стороны человеческой психики.

1.6.3. Мертвец

Многие персонажи хоррора являют собой те или иные трансформации образа мертвеца. «Образцовой фигурой для живого мертвеца является, конечно, зомби. Его аллегорический тип менялся с течением времени, но чаще всего это восстание низших классов (рабочий класс, толпа, просто людские массы – все они представлены в фильмах Ромеро)»¹⁸⁸. Традиция уходит глубоко в фольклор, в частности, жанр быличек неоднократно обращается к сюжетам о встрече с покойником, разговору с ним и т.п. Этой теме посвящен ряд работ Н. А.

¹⁸⁷ Botting, Fred. Gothic. Routledge, 2005. P. 40.

¹⁸⁸ Такер, Ю. В пыли этой планеты. Пермь, 2017. С. 124.

Криничной¹⁸⁹. Обратившись к словарному определению этого явления обнаружим, что быличка – это «жанр фольклорной несказочной прозы, народный демонологический рассказ, суеверное повествование, связанное с персонажами из разряда низшей мифологии. <...> Демонологические рассказы обращены к настоящему, случившееся в них – невероятно, рассказчик испытывает чувство страха. Главная цель, преследуемая Б., – убедить слушателей в истинности сообщаемого, эмоционально воздействовать на них, внушить страх перед демоническим существом. Сюжеты Б. краткие, одномотивные. Персонажи – человек и демоническое существо. Популярностью пользовался черт (дьявол) – универсальный образ, обозначающий любую «нечистую силу». Можно выделить тематические группы Б.: о духах природы; о домашних духах; о черте, змее, проклятых; о колдунах и вампирах; о кладках; о предзнаменованиях; о неопознанных летательных объектах (НЛО). Не исключена возможность выделения и других групп, поскольку Б. продолжают продуктивно функционировать»¹⁹⁰. Несомненно, жанр былички тесно связан с хоррором как жанром массовой литературы, он выступает и как источник мотивных заимствований, и как доказательная база «истинности» выдуманного сюжета ужастика. Как отмечает Разумова в монографии, посвященной быличке и сказке, популярны следующие сюжеты о мертвецах, оживающих после смерти: о мертвецах-еретиках; порочных людях, связавшихся с нечистой силой; умерших неестественной смертью; проклятых; похороненных с несоблюдением заупокойной службы; о мертвом женихе, или женихе-упыре. «Выходящий из могилы мертвец – популярный персонаж несказочной мифологической прозы и ряда сказочных сюжетов. На формирование этого образа повлиял целый комплекс дохристианских и христианских представлений. Приходят к живым,

¹⁸⁹ Криничная Н. Русская мифология: мир образов фольклора. М., 2004. 1004 с. Крестьянин и природная среда в свете мифологии. Былички, бывальщины и поверья Русского Севера: Исследования. Тексты. Комментарии. М., 2011. 632 с.

¹⁹⁰ Зуева Т. В. Быличка // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 108.

прежде всего, заложные покойники: к ним, кроме умерших неестественной смертью, относили также колдунов и вообще людей порочных, злых, разбойников и прочих, которые при жизни «тешили беса» и каким-либо образом были связаны с нечистой силой. Не принятые землей, они живут «весьма близко к живым людям» и относятся к ним враждебно: ходят, тревожат и пугают родственников, приносят болезни, умерщвляют людей. Объясняется их поведение тем, что «покойники эти с самого часа своей смерти находятся в полном распоряжении у нечистой силы» или сами становятся ее представителями. К ним относятся также так называемые “заклятые” или проклятые, которые не находят себе покоя в потустороннем мире»¹⁹¹. Исследование мотивов быличек и их трансформации в повествовательных авторских текстах может представлять собой тему отдельного научного исследования.

В статье Ю. Долгих отмечается связь образов колдуна и мертвеца: «Само упоминание того, что покойник вел нечестивую жизнь или занимался колдовством, служит достаточным основанием для его «хождения» по смерти. Такому мертвецу не нужна мотивация – он демоничен по самой своей сути. Наиболее яркий пример этому являет собой панночка из «Вия» (1835) Н. В. Гоголя, пьющая кровь по ночам у жителей»¹⁹².

Интерес к образу мертвеца, теме смерти и посмертного существования в готике рассматривается Г. В. Заломкиной: «Литературная готика пристально рассматривает смерть как границу – что важно – с обеих сторон: и с точки зрения приближения к смерти живущего, и с точки зрения умершего (в том или ином смысле), так или иначе возвращающегося в жизнь. В готике обнаруживается взгляд за смертельный предел и взгляд из-за смертельного

¹⁹¹ Разумова И. А. Сказка и быличка (Мифологический персонаж в системе жанра). Петрозаводск, 1993. С. 39.

¹⁹² Долгих Ю. А. "Ходячие" мертвецы в русском страшном повествовании 1810-1840-х гг. // Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве. 2015. С. 89.

предела. Мотив призрака, то есть гостя из смерти, ставший главным маркером готики в массовом сознании, наиболее нагляден в этом отношении. Далее: не только в “Монахе” и “Мельмоте”, но и в “Ватеке” Бэкфорда, “Дракуле” Стокера важной сюжетной составляющей становится исследование посмертной судьбы героя-грешника, продавшего душу дьяволу. В романе М. Шелли ученый Франкенштейн возвращает в жизнь мертвую плоть. В рассказе Э. По “Случай с господином Вольдемаром” описывается эксперимент по удержанию умирающего человека на границе, в состоянии “не-жизни” и “не-тления”»¹⁹³.

Психоаналитический подход к анализу образа мертвеца объясняет популярность этого образа так: «первобытный страх перед мертвыми готов прорваться наружу, как только нечто предоставит ему такую возможность. Вероятно, в данном случае играет роль старый смысл этого страха – будто бы мертвый стал врагом живого, пережившего его, и теперь собирается забрать его с собой в качестве товарища по своему новому существованию»¹⁹⁴. Рассмотрение образов мертвецов в культуре позволяет сделать вывод о неизменной популярности этой фигуры, разнообразии подходов к ее интерпретации и богатом материале для «страшных» трансформаций персонажа в литературе ужасов.

1.7. Типология пространства

Ряд литературоведов обращает свое внимание на традиционность и даже клишированность локусов литературы ужасного. Эти локусы были зафиксированы еще во времена расцвета романтической литературы и в последующие десятилетия только трансформировались. Локация, превратившаяся в клише жанра со времен XVIII в., – дом с привидениями. В

¹⁹³ Заломкина Г. В. Готический миф. Монография. Самара: Изд-во Самарский университет, 2010. С. 236.

¹⁹⁴ Ионов А. Ю. «Жуткое» Фрейда и жанр ужасов в кино // Вестник Московского университета, Серия 7, Философия, 2015, №3. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhutkoe-freyda-i-zhanr-uzhasov-v-kino> (дата обращения: 11.11.2019).

современной литературе из мрачного замка, образы которого создавались в готических романах XVIII в., дом принял очертания жилища современного человека – квартиры, дачного дома и т.п. Жилище человека воспринимается как символ человеческой природы и ее дуализма: красота фасада может прятать за собой мрачную животную изнанку. «Однако то место, в котором осуществляется чтение-просмотр-прослушивание далеко не всегда способствует “детализации” хоррор-дискурса и выступает хронотопом. “Подлинным” хронотопом скорее будет то воображаемое, виртуальное “*locus tembilis*”, в которое продуцент дискурса увлекает добровольного “потребителя” готового хоррор-продукта»¹⁹⁵.

О. В. Разумовская так характеризует хронотоп готической литературы: «Сформировавшийся к концу XVIII столетия типичный топос готического романа включает в себя ряд таких элементов, как потайной ход и/или комната, лабиринт коридоров и лестниц, иногда ведущих в подземелье, комната с секретом, в качестве которого нередко выступает загадочный портрет. Среди прочих тайн, скрытых в недрах готического замка, особняка или монастыря, – следы чудовищных преступлений или потустороннего вмешательства, свидетельства родовых проклятий. Герой вынужден пройти весь многоуровневый лабиринт готического топоса, ведущий его к раскрытию роковой тайны и одновременно к познанию себя – своих корней, происхождения, подлинного характера»¹⁹⁶. Для готической литературы характерна внешняя непривлекательность жилища вампиров (вспомним, каким пугающим описан замок Дракулы у Брема Стокера). «Мрачная, зловещая сцена действия поддерживает общую атмосферу таинственности и страха. Место

¹⁹⁵ Суханова Е. А. Типология и характерные черты хоррор-дискурса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. №6-3 (60). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-i-harakternye-cherty-horror-diskursa> (дата обращения: 04.10.2019).

¹⁹⁶ Разумовская О. В. Понятие о готическом и неоготическом стиле в контексте истории литературы // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2014. №4. С. 50.

действия – древний, заброшенный, полуразрушенный замок или монастырь»¹⁹⁷. «Замок насыщен временем, притом историческим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого. <...> Наконец, легенды и предания оживляют воспоминаниями прошедших событий все уголки замка и его окрестностей. Это создает специфическую сюжетность замка, развернутую в готических романах»¹⁹⁸. Хронотоп замка на многие десятилетия превратился в характерный знак страшной литературы, это пространство вновь и вновь переоткрывается современными авторами ужасов, однако осваиваются и новые «территории» страшного романа, в частности, для отечественного исторического контекста замок «перестраивается» в заброшенную усадьбу, пионерский лагерь, церковь и т.п..

Попытка создания типологии локусов, устойчивых для литературы ужасов, предпринята в упомянутой ранее работе Ноэля Кэрролла «Философия хоррора». Кэрролл делает важные замечания, касающиеся мест, рождающих существ, которые в хорроре подаются как монстры. Они появляются на затерянных континентах и в космосе, из-под земли или со дна океана. Монстры рождаются в местах вне человеческого мира или в неизвестных нам. Также монстры приходят из маргинальных, спрятанных и покинутых зон: могил, брошенных замков, канализации или старых домов – то есть из мест, находящихся вне привычных человеку социальных взаимодействий. Согласно теории ужаса, предложенной Кэрролом, «можно интерпретировать географию ужаса как фигуративную спационализацию или литерализацию представления о том, что пугающее лежит вне культурных категорий, таким образом, является неизвестным»¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Васина, И. В. Основные характеристики horror как жанра художественной литературы в диахроническом аспекте. Молодой ученый 1, 2017. С. 79.

¹⁹⁸ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 277.

¹⁹⁹ Carroll N. The philosophy of horror: Or, paradoxes of the heart. Routledge, 2003. С. 34.

Рассуждая о локусах хоррора, В. А. Карабанова пишет: «Эстетика в фильмах ужасов немыслима без опоры на сопоставление противоположных реальностей. В первую очередь, это касается дихотомии “города” и “не-города” как средоточия проклятых земель, опустошенных и отчужденных территорий»²⁰⁰. Исследовательница рассуждает о значении хронотопа дороги для триллера как жанра. Он привлекает символику дороги как поиска ответов на вопросы о смысле бытия, как символ мощи и одновременной ограниченности цивилизации, которая утрачивает свое значение за пределами «проторенных дорог». Именно эта граница отделяет героя от пространства ирреального.

Иванов, обращаясь к тематике вампиризма, неслучайно помещает действие романа в пионерский лагерь. Образы пионеров и пионерии впервые начали ассоциироваться со «страшными историями» в исследованиях фольклористов, для которых именно пионерский лагерь становится местом создания детского страшного фольклора, тема пионерии в фольклоре – освоение «идеологического» дискурса. Пионерские «ужасы» актуальны в том числе для современной детской литературы, в которой нередко «пионерский лагерь – "локус зла"», что отмечают С. Г. Маслинская²⁰¹, И. Сергиенко²⁰², О. В. Марьина, Т. П. Сухотерина²⁰³, говоря о детских повестях Э. Успенского, Е. Неволной, В. Крапивина. «По мере того как в 2000-е годы пионерский лагерь разрушается и предается забвению его символический и ритуальный потенциал, литература все более остраниет лагерь за счет включения его в реестр страшных литературных мест»²⁰⁴.

²⁰⁰ Карабанова В.А. Хронотоп дороги / пути в хоррор-культуре // Вестник НовГУ. 2015. №4-1 (87). С. 103.

²⁰¹ Маслинская С. Новые чудовищные места: пионерский лагерь в современной детской литературе // Топографии популярной культуры. М.: Издательство НЛЮ, 2015. С. 165–180.

²⁰² Сергиенко И. А. "Страшные" жанры современной детской литературы. // Детские чтения. 2012. № 1 (1). С. 131–147.

²⁰³ Марьина О. В., Сухотерина Т. П. Жанровые черты страшилок и ужасиков для детей, созданных на рубеже XX–XXI веков // Культура и текст, № 4, т. 31, 2017. С. 190–203.

²⁰⁴ Маслинская С. Новые чудовищные места: пионерский лагерь в современной детской литературе. С. 180.

Проза Иванова демонстрирует совершенно особый тип обращения с художественным пространством, в его «страшных» текстах это тоже заметно. М. Лотман пишет, что страхи Средневековья можно охарактеризовать как «эсхатологические», они разворачиваются во времени, страхи Нового времени – «геополитические»²⁰⁵, связанные с пространством. Страх перед российскими пространствами, как обширными, так и неоднородными по своим свойствам («Определяющим является направление Восток – Запад, Юг вообще нет: Россия – страна северная»²⁰⁶) испытывал, по Лотману, и Чаадаев, и Гоголь. Иванов в этом смысле идет по стопам классиков, пытаясь осмыслить российский простор, и одним из приемов такого осмысления пространства становится хоррор, который выстраивает оппозицию пространства «своего» и «чужого». Отметим, впрочем, что эта оппозиция нужна Иванову и в его исторической прозе для концепции колонизаторства. В «Золоте бунта» вербализуется категория этничности: «Писатель, являясь носителем национальных стереотипов, отражает в художественном произведении определенные черты национальной картины мира, через этническую маркировку явлений реализует оппозицию “свое – чужое”»²⁰⁷.

²⁰⁵ М. Лотман. О семиотике страха в русской культуре // Семиотика страха. Сборник статей. М., 2005. С. 14.

²⁰⁶ Указ. соч. С. 20.

²⁰⁷ Сироткина Т. А. Маркеры «чужого» в художественной картине мира // Известия Южного федерального университета. 2012. № 2. С. 81.

Глава 2. Ужасное в прозе А. В. Иванова

2.1. Персонажи хоррора в произведениях А. В. Иванова

2.1.1. Трансформация образа вампира в «Пищеблоке»

Настоящий пункт будет посвящен мотивам вампиризма в романе «Пищеблок». Иванов создает свою вампирскую биосистему: есть «Темный стратилат», князь вампиров, который кусает людей, делает их вампирами, или «пиявцами», они, в свою очередь, пьют кровь следующих членов пищевой цепи – «тушек». «Пиявцы» выступают как промежуточные звенья между кровью жертв и стратилатом, они осознают свою вампирскую природу даже днем, но впереди каждого ждет неминуемая гибель: в «свою луну» стратилат выпивает своего пиявца, и тот уже более не нужен ему, «как пустая бутылка». Иванов обновляет клише: вампир погибает от голода, если не может напиться крови в «свою луну» – ночь, в которую был обращен. Обратим внимание, что зло, причиняемое пиявцам, им приятно: уговаривая новых жертв, они говорят о том, что только после вампирского воскрешения они начали настоящую жизнь (например, Вероника говорит: «Да ты не чувствовал никогда, как я сейчас чувствую! Ты не жил, как я живу!»²⁰⁸). Вампиризм действительно кажется не хаосом, а гармонизацией мира: иррациональность человеческой натуры, недисциплинированность подменяется беспрекословным подчинением, иерархией и порядком. Эта коллизия соотносится с проблематикой, описанной Катериной Кларк в «Соцреалистическом каноне»: с точки зрения исследовательницы, в основе соцреалистического романа лежит фабула инициации, которая заключается в том, что стихийность героя преодолевается

²⁰⁸ Иванов А. Пищеблок. М., 2018. С. 301. Далее ссылки на цитаты будут приводиться с указанием названия романа (П.) и номера страницы в круглых скобках.

обретением сознательности (которая исходит от мудрого «наставника»). «Персонаж, который ранее уже достиг желаемой сознательности, помогает герою преодолеть последние следы индивидуализма и перейти в новое качество. В этот момент диалектика между стихийностью/сознательностью символически разрешается»²⁰⁹. Ироническое или даже сатирическое изображение быта пионерского лагеря в советское время создает контрастный фон образам вампиров, которые, в отличие от людей, сумели освободиться от своей человечности и несовершенности, всего того, что мешало им быть хорошими пионерами и хорошими советскими людьми. «Плоха советская жизнь, но победили ее вампиры; плох советский человек, но выросший ему на смену кровосос будет свободен и от жалких ограничений вроде линеек и тихого часа»²¹⁰. «Правильное от пионерии – источник не только возможного конформизма, приспособленчества к предписанной идеологии, но и зловещее, вампирическое начало, которое поглощает в человеческой личности ее живительные соки – самостоятельность, разнообразие творческих потенций и свободу мысли»²¹¹. Таким образом, инициация вампира через укус соотносится Ивановым с включением в идеологическую действительность, с концепцией «исправления» человеческой природы.

Клише является эротический подтекст питья крови, который у Иванова появляется, но в целомудренных пределах подростковой повести: «В одной такой тени, как в чёрной коробке, укрывалась скамейка, и Валерка замер в листве, потому что на скамейке сидели пацан и девчонка. Похоже, они целовались. <...> Трудно было что-либо различить во мраке, пока слабый отсвет звёзд не очертил запрокинутое лицо девчонки и линию плеч пацана. Эти двое

²⁰⁹ Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург, Изд. Уральского университета, 2002. С. 166.

²¹⁰ Быков Д. Вампир с клыками // «Собеседник», №44, 2018. [Электронный ресурс].

²¹¹ Колобаева Л. А. Слово и язык как проблема в романах Алексея Иванова // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2020. 79(2), С. 17.

вовсе не целовались. Девчонка безвольно полулежала на скамейке, навалившись на спинку и вытянув ноги, а пацан как-то хищно сгорбился, прижимая к своим губам девчоночью руку. Валерка услышал отвратительное чмокание – такое же, как в том сне, когда Лёва пил кровь у Славика Мухина» (П., 145); «Никто из телезрителей на веранде не видел, как с последнего места Серп Иваныч наклонился к девушке-вожатой, что сидела впереди, и, похоже, что-то ласково зашептал ей на ушко. Лицо девушки исказил испуг, потом его сменило недоумение, и, наконец, девушка, зажмурившись, тихо улыбнулась» (П., 79). Соотнесение питья крови монстром у человека с поцелуем или интимными прикосновениями встречается и в других вампирских романах, наиболее известными будут примеры из произведений Энн Райс.

Особого внимания заслуживает образ Темного стратилата. Как свойственно вампирам, он производит внешне приятное впечатление. Так думает про него при первом знакомстве подросток Валерка Лагунов: «Голос у него был густой и красивый. <...> Вроде, добрый. Седые волосы коротким ёжиком, короткая белая щетина бороды и усов, резкие морщины. Костлявый, немного сутулится, но крепкий» (П., 48). Разумеется, отдельного описания заслуживает у Иванова взгляд вампира: «Печальные глаза Серпа Иваныча словно бы видели всё на свете. В них таилась бездна, будто он, Валерка, смотрел в телескоп, проваливаясь в высокую пропасть ночного неба, только в той пропасти не было мерцающих звёзд – один лишь чёрный дым. Наверное, дым Гражданской войны» (П., 50). Все эти детали демонстрируют нарушение в образе вампира нормативов человечности, искажение характеристик нормальной человеческой телесности.

Вампиризм действует как гармонизирующая сила, он может дарить красоту, интеллект и воспитание. Аристократизм вампира ведет свое происхождение из мифа о Дракуле и неоднократно повторяется в вампириадах

зарубежных и отечественных. Серп Иваныч у Иванова, имеющий крестьянское происхождение, сравнивается с аристократом: он кусает девушку, но выглядит это «будто старый галантный аристократ одарил трепетную мадемуазель очень приятным, но не совсем допустимым комплиментом» (П., 79). «Ты даришь мне высокое наслаждение, юноша, потому что её кровь будет сочетаться с твоим отчаянием. Это словно вино и музыка» (П., 395) – обращается он к Валерке, готовясь пить кровь Анастасийки, и эта речь не походит на речь деревенского парня Серёги Иеронова, которым он был до превращения в вампира. Таким образом, у Иванова вампиризм затрагивает не только физиологические изменения в жертве, но личностные, что особенно значительно в контексте намеченной выше связи вампиризма с идеологическим дискурсом.

Дом вампира Серпа Иванович Иеронова – одна из самых красивых дач в бывшем купеческом поселке, ныне переоборудованного под пионерский лагерь, он описан так: «самый, наверное, красивый теремок: голубой и белый, двухэтажный, с верандой, балкончиком и башенкой». Привлекательность дома вампира – мотив объяснимый. Вспомним, что готика в литературе базировалась на своего рода благоговении перед эстетикой готического искусства, в частности, архитектуры, и то, что могло пугать, было в то же время и прекрасным. Иванов создают свою пугающую эстетику, но строит ее на мифологемах Гражданской войны: об этом говорит и ретроспективность повествования, то и дело обращающегося к памяти о революции и Гражданской войне, и «кровавая» поэзия, представленная в эпитафиях, выполненных большей частью из цитат лирики 20-х годов. Советская мифология легко превращается автором в систему вампирской символики, в которой пятиконечные звезды отсылают к сатанизму, пионерский галстук и значок становится униформой «пиявцев», пятиконечные звезды – в защитные символы вампиров (например, тело Стратилата покрыто татуировками в виде звезд),

кроваво-красный государственный флаг – приятным напоминанием о красном цвете крови, а серп – о луне, которая принесет вампирам новых жертв.

Споря с вампирской традицией, Иванов дает героям силу не только убить вампира, но и спасти его жертв. Смерть стратилата освобождает его слуг, и именно это позволяет героям спасти пиявцев лагеря. Однако этот позитивный эффект имеет и свою обратную сторону: убийство главного из вампиров приводит к неизбежному перевоплощению в нового Темного Стратилата. Смысл этого сюжетного механизма прозрачен и приводит к мысли о цепной реакции зла, об эффекте убийства сказочного Дракона, всегда перерождающегося в теле своего убийцы.

Вампир является носителем не столько индивидуальной воли к жизни или смерти, к гармонии или к разрушению, сколько высказывает волю надличностную. Стратилат Серп Иваныч Иеронов, пенсионер на особом положении, почитаемый герой Гражданской войны, оказывается связующим звеном между двумя историко-культурными контекстами, периодом революционного слома и брежневского застоя, которые автор сводит при помощи фантастического допущения (а именно, существования вампиров) и предлагает сопоставить. Важно отметить, что Серп Иваныч сам стал стратилатом случайно, того не желая; Валерка, который может победить стратилата, только заняв его место, становится главой вампиров вынужденно.

Всякий раз человек прикасается ко злу ненамеренно, но множит это зло: результатом становятся смерти «пиявцев», слуг и кормильцев темного стратилата, смерти незамечаемые и игнорируемые, замалчиваемые обществом и властью.

Вампирские романы – это в первую очередь эстетика, и Иванов тоже использует эстетику, но не готическую, а революционно-патриотическую, о чем свидетельствуют эпиграфы из песни о Щорсе, цитата из стихотворения Э.

Багрицкого «Нас водила молодость» и другие, т.е. интертекстуальность вампирского романа у Иванова проявляет себя на уровне архитектоники. Соцреализм и его формулы задействованы как субстрат для новой вампирской готики, в связи с чем можно упомянуть связь с относительно новым жанром мэшпа (например, мэшп Т. Королевой «Тимур и его команда и вампиры» (2012) также обращается к вампирскому сюжету, «вписывая» его в уже существующий текст Аркадия Гайдара), а также концептуальные романы И. Масодова. «Центральным персонажем романа «Мрак твоих глаз» является пионерка-вампириша Соня <...>. Вампиризм персонажа ничем не напоминает традицию готической или фэнтезийной литературы, в сущности, способность превращать людей (живых и мертвых) в вампиров является не более чем особенностью персонажа, одной из масок хоррора, которые писатель задействовал в своем повествовании. Масодов использует мотивы питья крови (Соня высасывает кровь из кошачьего сердца и из убитой ей Наташи) и превращения в вампира через укус. Инновацией Масодова можно считать укус вампира как способ оживления мертвеца, однако, как мы рассмотрим далее, тема оживления мертвых для автора имеет особое значение. Питье крови у Масодова – это концепт, который можно интерпретировать на уровне осмысления советской символики (в романе «Черти», лишенном непосредственно вампирской образности, кровь связана с темой власти, в частности, красный цвет большевистских флагов – цвет крови, из которой они черпают свои силы, что дает право говорить о крови как концепте у Масодова). Кровь – субститут живой и мертвой воды, традиционного сказочного волшебного объекта»²¹². «У Масодова комсомольский значок – инструмент сатанинской инициации главной героини. Ему дана своя аббревиатура – КЗЗК

²¹² Куликова Д. Л. Трансформации хоррора в «Мраке твоих глаз» Ильи Масодова // *Philologos*. 2021. № 2(49). С. 49.

(комсомольский значок Зои Космодемьянской), и этот предмет подается как один из важнейших артефактов Сони в ее борьбе с врагами по пути в каменный лес, где лежит Ленин. Сакрализация кровопролития в мифе о гражданской войне и революции превращается в сакрализацию кровопития у вампиров»²¹³. У Ю. Нестеренко в «Черной топи» (2002; под заголовком «Черная нежить») также возникает тема вампиризма в историко-политическом ключе: вампиризм и бессмертие номенклатурных работников небольшого городка, расположенного в глухой тайге, позволяет им законсервировать на десятилетия советскую систему даже после распада СССР.

Вампиризм, тесно связанный с комплексом религиозных представлений, у Иванова накладывается на идеологическую основу, формировавшую интеллектуальную реальность советского режима. Как и положено жанру ужасов, в упрощенно-условной форме глобальные противоречия эпохи выражаются в столкновении конкретных героев.

2.1.2. Двойничество и оборотничество у Иванова

Тема двойника разрабатывается и в русской, и в зарубежной традиции на уровне высокой, интеллектуальной литературе, и в популярной культуре. Мы будем рассматривать тему двойника и оборотня как близкие образы, т.к. концептуально они связаны за счет репрезентации проблемы «я и другой» и «я как другой».

Тема оборотничества и «злого» двойника связана с двумя базовыми страхами: страхом перед самими собой и перед Другим. Если сюжет строится на трансформациях протагониста, мы имеем дело с первым типом страхов, если же главный герой наблюдает трансформации окружающих – со вторым. Оборотничество в хорроре представлено в разных формах: это непосредственно

²¹³ Указ. соч. С. 52.

образ оборотня/вервольфа/волколака и другие виды трансформации человека в звероподобное существо, или гибрида, зверя или другого человека. Однако, как показывает пример доктора Джекилла и мистера Хайда, для заострения «чудовищного» в человеке не всегда требуется превращение в монстра, даже в фигуре человека могут проявляться монструозные черты. Превращение в пугающего двойника может быть не менее страшным, чем превращение в вервольфа.

В «Комьюнити» тема оборотничества и двойничества представлена разнообразно. Непосредственно волколаков и вервольфов Иванов не изображает, однако система двойников тесно связана с приемами хоррора в романе.

Как и полагается в хорроре, в «Комьюнити» есть свой монстр: это демон Чумы, который является членам сетевого сообщества и поражает их одного за другим. Функции его своеобразны: во-первых, он может общаться с людьми через комьюнити, во-вторых, он способен к сверхъестественным перемещениям в пространстве, в-третьих, ему доступен контроль над психическим состоянием членов сообщества (некоторых из которых он доводит до самоубийств и припадков). Мистическая сила этого существа комбинируется с непроясненными возможностями цифрового пространства, что отражает подсознательные страхи современного человека перед технологиями, сложные принципы работы которых доступны и понятны лишь немногим. Однако считать это инновацией Иванова нельзя, потому что эта проблематика проникла в хоррор еще ранее, самым известным прецедентом можно считать роман Кодзи Судзуки «Звонок» (1991), который неоднократно был экранизирован и приобрел статус культового. У Судзуки мистические силы девочки были запечатаны в видеокассете, которая приводила к смерти каждого, кто ее посмотрел. У Иванова таким источником зла стало интернет-комьюнити, в котором

неведомым мистическим образом получилось открыть символическую могилу демона чумы Абракадабры. Хоррор, который сталкивается с изображением мистического, зачастую не прибегает к рационализации страшного, и в умении завершить сюжет, не объясняя всего, но и не оставляя читателя недоумением, состоит мастерство авторов хоррора. Иванов дает объяснение произошедшему в книге, и неубедительность этого объяснения можно расценивать как неудачу этого жанрового эксперимента.

Одним из умений демона является способность принимать облик разных людей. Впервые Глеб, главный герой произведения, сталкивается с этим в ночном клубе NLEB, где встречает демона в облике девушки Орли²¹⁴: «Конечно, это была не Орли. Это вообще был не человек. Вернее, не живой человек. Тусклое фарфоровое лицо ничего не выражало. Глаза уже не мерцали. Вокруг глазниц тихонько расползалась чёрная сеточка мелких трещин. Чёрные губы чуть изогнулись в улыбке и приоткрылись, и Глеб увидел, что рот внутри затянут паутиной»²¹⁵. Демон даже в чужом теле все равно сохраняет атрибуты иномирного существа, в данном случае это паутина во рту, оттенок лица (белый, «фарфоровый»), трещины вокруг глаз. Аналогичен портрет демона в облике ожившего мертвеца Гурвича: «Рот Гурвича внутри был затянут паутиной» (К., 293). При другой встрече с двойником Орли Глеб отмечает следующее: «Запястье было ледяным» (К., 366). Когда Чума преследует Глеба, превращая всех прохожих в своих демонов, их лица также изменяются: «<Лицо> вообще другое. Мертвенно-белое и... прекрасное. Что случилось? Юноша получил фото Глеба в свой телефон – обрёл лик смерти» (К., 355). Красота, обретенная в смертном лице – мотив примечательный, т.к. в хорроре обыкновенно он осмысливается в связи с образами вампиров как живых мертвецов, которые со

²¹⁴ Кроме того, нужно иметь в виду, что имя героини, вероятнее всего, отсылает к рассказу Ги де Мопассана “Орли”, в центре которого стоит ужас перед сверхъестественным.

²¹⁵ Иванов А. Комьюнити. М., 2018. С. 93. Далее ссылки на цитаты из романа будут приводиться с указанием сокращения названия (К.) и номера страницы в скобках.

своим вампирским переходом обретают молодость, красоту, бессмертие (например, вспомним наиболее известную вампирскую сагу 2000-х – «Сумерки» Стефани Майер; в русской литературе аналогичные свойства вампиров описаны у Белоброва и Петрова в романе «Красный Бубен» и др.). «Черные глаза ее были без белков» (К., 355) – это еще одна визуальная черта, которая свидетельствует о нечеловеческой природе существа, встреченного героем. Отметим, что все указанные признаки демонического апеллируют к визуальной образности, т.е. потенциально легко поддадутся воплощению в визуальных видах искусства (мультипликации, комиксе, кино и т.п.).

Кроме черт мертвеца обличья демона могут наделяться характерными признаками животного, такими как зубы. Страшная старуха в машине демонстрирует «не резцы, а сплошь собачьи клыки, только вот какие-то сгнившие, бурые» (К., 80), а демон с личиной Бориса Корохова показывает «острые и белые треугольные зубы» (К., 381). Кроме того, двойник Бориса неестественно двигается, так что его ритмика напоминает движение птицы или механизма: «Борька повернул голову как-то по-совиному, словно шея у него стала шарниром» (К., 381). Зубы животного на лице человека, человек с температурой и цветом лица трупа – комбинации, которая указывает на родовую промежуточность существа, совмещающего в себе признаки живого и мертвого, человека и механизма, человека и животного. Все эти детали облика традиционно характерны для оборотней и двойников.

Страх перед демоном в обличье знакомого человека – репрезентация страха перед Другим, но и страх перед самим собой в «Комьюнити» отрефлексирован – это связано с активностью мотива оборотничества, который развивается вне парадигмы хоррора, а в реалистической социально-нравственной традиции русской литературы.

Оборотничество и превращение – один из столпов жизни главного героя. Его «превращение» из провинциального журналиста в москвича, его превращение из бедного филолога в состоятельного топ-менеджера, его превращение из человека, живущего в настоящем мире, в гедониста, изолированного от «настоящего горя и подлинной боли» (К., 87) на самом деле так и не состоялось, оно было лишь иллюзией, что доказывают «отражения» главного героя в других персонажах «Комьюнити». Например, он иронизирует на сисадмином Борькой Короховым, который не отрывается от сетевой жизни, хотя сам Глеб читает посты в комьюнити в любую подходящую и неподходящую минуту, даже когда рядом с ним любимая женщина. Он смеется над его «вечным пубертатом», хотя сам, глядя на Орли, мыслит в том же направлении, что и Борис. Когда Корохов во всех смыслах «превосходит» Глеба, подчеркивается симулятивная природа существования главного героя: он хотел стать москвичом, заполучить собственную квартиру и Орли, получить власть над ДИКСИ, но все это попало в руки Бориса, которого Глеб презирал, в действительности подражая во всем. Неслучайно в финале демон превращается в самого Глеба: это перевоплощение – реализация метафоры «взглянуть на себя со стороны». Этот взгляд позволяет герою осознать степень своей обезличенности: «Двойник мят лицо, как пластилиновое, затем убрал ладони, и Глеб увидел Орли. Это было дико и страшно – видеть в своих чертах чужие черты, будто сквозь один облик протаял другой» (К., 371). С другой стороны, финальная трансформация образа демона может быть своеобразной отсылкой к Э. А. По. Эксплицитные отсылки к теме Чумы у По описаны исследователями, обращающими внимание на готически-страшные рассказы «Король Чума» (1835) и «Маска Красной смерти» (1842). Тема личности и обезличивания, связанная с мотивом масочности и маскарада, раскрывается во втором из упомянутых произведений. В экранизации Роджера Кормана «Маска красной

смерти» (1964) значимым искажением литературного первоисточника было изменение финала: если у По Красная смерть – бестелесный призрак, то в киноверсии она обретает внешний вид принца Просперо. Полной уверенности в связи «Комьюнити» и этой экранизации По, разумеется, нет, однако в целом прочтение сюжета о столкновении человека у Чумы в XX и XXI вв. через призму двойничества представляется значительным.

Идея утраты собственного лица, утраты индивидуальности и подмена ее чем-то другим развивается во всем произведении в связи с темой интернета, в котором люди представлены аватарами: «Автор не может предсказать своего аватара и не может его контролировать, как родители не могут предсказать, какой ребёнок у них получится, и не могут полностью контролировать его поведение» (К., 119). Таким образом, оборотничество в «Комьюнити» осмысливается через призму новых технологий как превращение человека в новую личность – аватара – посредством включения в комьюнити.

Если «Комьюнити» обращается к оборотням опосредованно, то в «Псоглавцах» облик человека с песьей головой представлен уже буквально. Как и полагается оборотням, псоглавцы могут трансформироваться в волков, а также «петь» на луну, от которой зависит их превращение: «Псоглавцы стали волками. Они забыли обо всём, бросили всё, забрались как можно выше – на купол заброшенного храма, и это – во имя дивного волчьего счастья: петь в полночь для луны»²¹⁶. Кроме того, они могут превращаться в собак, их видит герой еще по дороге в деревню: «Собаки не лаяли, не вертели хвостами, не улыбались, высунув языки, как деревенские псины улыбаются любому встречному. Собаки просто молча смотрели на людей, как равные на равных» (Псогл., 17). Как видно из цитаты, даже в облике животного просматривается

²¹⁶ Иванов А. Псоглавцы. М., 2018. С. 367. Далее ссылки на цитаты из романа будут приводиться с указанием сокращения названия (Псогл.) и номера страницы в скобках.

нечто человеческое, что снова обнажает традиционный прием создания монстра – смешение черт разных существ.

У Иванова оборотни наделены дополнительным функционалом: псоглавец – своего рода монстр, который борется против распада русской деревни. Этот мотив можно считать специфической инновацией писателя, которая позволяет оснастить клишированный образ хоррора дополнительными культурно-историческими смыслами. Образ псоглавца складывается из разных точек зрения: это и образ святого, покровительствующего этой земле, и герой тюремного фольклора – Торфяной гапон, охраняющий зону, «бог конвоя», и злой дух деревни Калитино, терроризирующий местное население, слишком пассивное, чтобы ему сопротивляться. В некотором смысле псоглавец – это герой идеологический, который призван сохранять существующий миропорядок, несмотря ни на что. В этом же смысле можно прочитывать и волколаков у И. Масодова. Партизаны Масодова обращаются в волкодлаков, т. е. обратной: «Теперь отрядом командовал Митя, называемый обычно Медведем, потому что в отличие от своих товарищей, бывших заурядными волкодлаками, он по особой злобе умел превращаться в этого крупного и опасного зверя»²¹⁷. Черты монструозных существ смешиваются с иконическими образами советской культуры. «Превращение» партизан происходит под влиянием ненависти к абстрактному врагу, «немцам», которые захватили, как им кажется, весь мир, таким образом, если оборотничество в традиции было связано с вмешательством мистических сил, в данном случае мистические силы подменяются «магией» антинемецкой пропаганды, которая превращает самих борцов в нелюдей. Как и у Иванова, волколаки у Масодова – пленники вечности, неспособные вырваться из небытия бесконечной войны, вынужденные бесконечно повторять одну и ту же программу действий.

²¹⁷ Масодов И. Мрак твоих глаз. М., 2004. С. 46.

Примечательно, что у Иванова в псоглавцев может превратиться любой, кто войдет в определенное состояние, а также способен будет «считывать» культурные смыслы. Этап объяснения бытования «сабджекта» в финале романа также можно считать нарушением жанрового канона, в котором рациональное объяснение не было достаточно убедительным, но окончательного отказа от мистического толкования не может произойти, потому что тогда все события романа будут перечеркнуты: «Я не верю в оборотней. Их видели только вы и Лиза, которые ушли из зоны. А я увидел двух парней в шоке» (Псогл., 317). Разумеется, хоррор предполагает развязки, которые перемещают сюжет в пласт галлюцинаций или онейропространства, однако здесь автор просто отрицает то, что составляло содержание произведения. Вопрос, считать ли это нарушением жанрового канона или творческой неудачей, остается открытым.

2.1.3. Образы оживших мертвецов у А. В. Иванова и современный литературный контекст

Оживший мертвец – образ, ставший каноническим для литературы и кинематографа ужасов (или хоррора). В современной русской литературе образы оживших мертвецов переживают ряд трансформаций. Отметим, что в рассмотренных нами работах нет непосредственно образов зомби – как нам кажется, зомби еще не обрели своего места в русской популярной литературе. Впрочем, если заходить в область литературных предсказаний, от А. Иванова можно ждать обращения к сюжетам о зомби. Основаниями таких ожиданий могут быть суждения писателя из интервью portalу «Кинопоиск»: «лучший сериал всех времен и народов – “Ходячие мертвецы”». <...> В чем суть постмодерна? Упрощенно говоря, это синтез всего – категорий, жанров и тем, это сочетание несочетаемого. Те же «Мертвецы». С одной стороны, это жанр зомби-апокалипсиса, то есть безусловный треш, а с другой стороны, это

психологическая драма»²¹⁸. Оживление мертвецов у Иванова происходит по-другому и в контексте других жанровых образований.

Характеристика «живой» связана с мышлением, движением, речью. «Мертвый» – всё, что этому противопоставлено. Смещение этих характеристик позволяет создать образ тревожащий, странный и пугающий. Иванов активно обращается к этому приему в своих «страшных» произведениях. Выше мы уже рассмотрели приемы создания монструозных существ у Иванова в «Псоглавцах», «Пищевлоке», «Комьюнити». Вампиры в «Пищевлоке» – тоже ожившие мертвецы, просто наделенные определенным функционалом и набором характерных черт. Страшные видения Чумы в «Комьюнити» также наделены атрибутами омертвения, что выражается в их портретных описаниях. Однако в этом романе также прослеживается тема омертвения из-за погруженности в социальные сети, в Интернет. Эта репрезентация технофобий отчасти может соотноситься с темой зомби-апокалипсиса, также часто выражающей социальные фобии. Демоны Чумы были рассмотрены в предыдущей главе как версии образа двойника или оборотня, однако их свойства смежны с ожившим мертвецом. «Чума – не только в умах, но и на языках. В пушкинском “Пире во время чумы”, к которому также неоднократно апеллирует “Комьюнити”, мертвые “лепетали ужасную, неведомую речь”. По сути, в романе представлены разнообразные образчики “речи мертвецов”»²¹⁹. Таким образом, оживший мертвец у Иванова – не столько образ хоррора, сколько концепт, прием сатирического изображения современности.

²¹⁸ Алексей Иванов: «Лучший сериал всех времен – „Ходячие мертвецы“» // Кинопоиск. 9.04.2018. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3146308/comment/2057412/> (дата обращения: 03.05.2021).

²¹⁹ Щербинина Ю. Чума... как много в этом звуке. [Электронный ресурс]. URL: <http://ivanproduction.ru/literoturovedenie/chuma...-kakmnogo-v-etom-zvuke.html> (дата обращения: 27.06.2020).

Непосредственно оживление мертвого тела происходит в романе «Тени тевтонов», наиболее насыщенном готическими штампами, речь об этом романе пойдет ниже.

Мотив воскрешения покойника в современной русской литературе часто являет адаптации мотивов американской литературы и кино (в частности, М. Романова использует мотивы «Кладбища домашних животных» С. Кинга) в романе «Старое кладбище» (2015). С ожившими мертвецами ассоциируются следующие образы: колдун, некромант, непосредственно мертвец-шатун. Описывая колдуна, автор неоднократно сравнивает его с мертвецом: «Это был Колдун. Сероватый лунный свет, пробивавшийся сквозь тонкие занавески, падал на его бледное, как у мертвеца, лицо и раскинутые руки. Глаза его казались бездонными. Но самое страшное – губы были перепачканы чем-то темным и липким, и по запаху, который исходил от него, было совершенно очевидно, что это кровь. <...> Колдун в гробу лежит. Профиль как у мертвеца, нос заострился, щеки запали. В сарае уже темно, приходится глаза напрягать, чтобы что-то разглядеть»²²⁰. Сравнение колдуна с мертвецом – мотив в фольклоре достаточно устойчивый, который предполагает, что мистические силы человек получает, становясь на границе мира живых и мира мертвых. Оживление мертвеца может происходить путем возвращения духа мертвого в какой-либо материальный предмет. Романова создает историю в духе Лавкрафта (вспомним «Историю Чарльза Декстера Варда», которая непосредственно прослеживает этапы распада человеческой личности, посягнувшей на связи с миром мертвых). Саша, молодой человек, живущий с матерью, часто запирается в своей комнате, где читает странные книги, судя по всему, проводит мистические обряды. Кожаная куколка становитсяместилищем духа, которого он вызывает из мира мертвых при помощи некромантии и своей живой крови.

²²⁰ Романова М. Старое кладбище. АСТ, 2015. С. 45.

Этот конфликт получает бытовую развязку: Саша помещен в психиатрическую больницу, где умер при невыясненных обстоятельствах. Перед смертью его мучало вызванное к жизни существо: «Как вы не понимаете, она же ко мне кровью привязана, я ее кровью своей поливал, и она теперь жрет меня! Мертвец меня жрет, а вам все равно будто бы!»²²¹ Образы мертвецов-шатунов, несомненно, почерпнуты автором из традиции фольклорной, ведь большинство сюжетов быличек так или иначе связаны с образами покойников, заявляющих о себе своим живым родственникам с целью навредить или, наоборот, помочь.

Если одних оживших мертвецов мы можем относить к категории монстров хоррора, которые должны: представлять опасность, за счет этого пугать и, кроме того, вызывать отвращение, то другие мертвецы, по большей части это именно образы возвращающихся покойников (иногда в виде привидения) могут представлять скорее концептуальную проработку размышлений о смерти. Хоррор апеллирует к наиболее проблемным зонам человеческого существования, и примирение с фактом конечности человека – одна из таких зон. Возвращение мертвецов с того света может объясняться некими делами, которые при жизни человек сделать не успел. Возможность упокоения для ожившего мертвеца служит и своего рода «успокоительным» для читателя, который получает подтверждение возможности спокойного существования в посмертии. Напротив, возвращение мертвых – тревожный сигнал, это, например, используется у Иванова в «Комьюнити», где герой встречает своего бывшего начальника, с похорон которого начинался роман; эта встреча, что называется, сулит недоброе, однако вовремя расшифровать тревожное послание герою не удастся.

Особого внимания заслуживает книга А. Атеева «Загадка старого кладбища» (1995) (во многом потому что это своего рода хоррор-памятник,

²²¹ Указ. соч. С. 115.

который даже издателями не был прочитан как ужастик, его при первом издании называли «детективом», и в самом названии это тоже заметно). Экспериментальность этого произведения очевидна: автор жонглирует клише хоррора, и оживление мертвецов – только один из многих канонических образов страха в книге. У Атеева рассказано непосредственно о зомби, мертвецах, которых колдуны поднимали из могил на лихоевском заброшенном кладбище. Тут тоже находим отсылки к Кингу, более близкие, чем у Романовой, потому что речь идет про возвращение к жизни дорогого человека, которое не привело ни к чему хорошему, ведь обряд не вернул человека, а создал монстра, пахнущего могильной землей. Зомби у Атеева в конечном итоге только инструменты создания атмосферы, они не являются настоящим источником опасности. Зомби, оживление мертвых – лишь часть той деятельности, которую ведет хозяин кладбища, манифестация его мистических сил, приманка для жертвы – Валентины Петровны Петуховой, главной героини. Как и у Романовой, связь секты или культа с потусторонними силами становится источником мистического, а главным монстром, которого боятся герои и читатель, является отнюдь не колдун или оживший мертвец, а власть убить или дать жизнь, которой наделен наместник демонов, у Романовой – Яков, лидер секты у болота, у Атеева – хозяин кладбища (автор помимо всего прочего дал ему имя Асмодей, которое говорит само за себя). Таким образом, страшным становится не какой-то персонаж, а возможность оказаться в чужой власти, это можно назвать страхом утраты контроля над своим телом и/или жизнью.

В «Пожирателе мух» (2008) К. Алексеева в образе маньяка сочетаются черты живого и неживого: он говорит и двигается, но при этом его лицо напоминает лицо мертвеца, он очень худой и обладает сверхъестественной физической силой: «эту запредельную худобу Виктор заметил сразу – выпирающие скулы, провалившиеся глаза, губы, натянутые на зубы, так, что

казалось, вот-вот порвутся. Редкие волосы на туго обтянутом кожей шишковатом черепе прилипли ко лбу, так что казались нарисованными. А от благодарной улыбки незнакомца у Виктора мороз пробежал по коже. Ему улыбался череп. И при этом старался быть очень обаятельным»²²². Маньяк, который, как оказывается, является по сути ожившим мертвецом, имеет ряд схожих черт с героем знаменитой хоррор-франшизы «Кошмар на улице Вязов», Фредди Крюгером. Так же, как и Крюгер, Прохор у Алексеева рожден в результате изнасилования, так же проявил себя как убийца детей, погиб из-за сожжения (его убили жители деревни) и впоследствии был оживлен мистическими силами. К отличиям следует отнести то, что этот злодей – лишь инструмент гораздо большей силы, которая была заключена в бабке маньяка, деревенской колдунье, после смерти которой и начинаются всякого рода искажения пространства в страшном лесу, рядом с которым разворачиваются события романа.

У Игоря Лесева²²³ мертвецы – слуги ведьмы, или гулу, которая пользуется чужими телами для продления своего существования. Однако попутно она обманывает, обещает вернуть близкого человека. Так, героиня пытается вернуть сына, умершего от наркотиков, при помощи Анилегны, ведьмы. Воскрешение происходит путем похищения чужого тела. Тело и жизнь главного героя тоже хотят похитить, поэтому противостояние с монстром связано уже с базовым страхом смерти.

Следует также отметить игру И. Масодова с хоррором. Конечно, он не писал ужастик, потому что Масодов скорее концептуалист, но его отсылки к клише хоррора очевидны. Одним из классических персонажей ужасов является Франкенштейн, образ, впервые появившийся в готической повести М. Шелли.

²²² Алексеев К. Пожиратель мух. Крылов, М., 2007. С. 12.

²²³ Лесев И.. 23. Ad Marginem, 2008. 520 с.

Франкенштейн изначально был монстром, порожденным стремлением человека через науку овладеть силами природы, и именно к нему отсылают у Масодова образы мертвых детей, живущих на заводе с химическим отходами: Алеши, Тани, Костика и Любки. Алеша убивает Таню, чтобы она стала такой же, как и он под действием химикатов – желание обрести равного себе напоминает просьбу монстра, созданного Виктором Франкенштейном, подарить ему, как новому Адаму, его Еву. Художественная реальность Масодова в «Мраке твоих глаз» вообще являет собой иной мир, в котором мертвые не умирают, и воскрешение Алеши и его товарищей – лишь один из примеров.

2.1.4. Готические ужасы в «Тенях тевтонов»

«Тени тевтонов» – последний на настоящий момент роман Иванова, который наиболее насыщен мотивами готической литературы. К ним можно отнести мотив проклятия, мотив договора с дьяволом, мотив сношений с мертвыми, образы волшебных существ, явно вдохновленные западноевропейским фольклором.

«Они поливали деревья водой из волшебных источников и кормили древнюю нежить – цмоков, смуток, живойтов, щугров и кадуков»²²⁴. Этот ряд демонических существ дан без уточнения их свойств, эти названия – череда пустых знаков, которые отсылают не к конкретному означаемому, а к семантическому полю фольклорных монстров. Обращение с фольклором писатель демонстрирует вольное. Цмок – «белорусский Змей Горыныч», доброжелательный дракон (его незлой характер выражен уже в «нестрашном» названии), живойт – мифологический змей, встречающийся в фольклоре беларусов и литовцев, кадук – в белорусском и польском фольклоре «нечистый

²²⁴ Иванов А. Тени тевтонов. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2021. С. 33. Далее ссылки на цитаты будут приводиться с указанием сокращения названия романа (ТТ) и номера страницы в круглых скобках.

дух”²²⁵, происхождение названий «смутка», «шугр», установить не удалось, возможно, это также пример квази-фольклорных персонажей, названия которых построены на основе фонетического подобия славянским названиям существ из народной мифологии. В основе сюжета лежит история о проклятии рода Клиховских, которое они на протяжении веков тщатся снять. В ряду мифологических существ дважды упомянуты змееподобные фольклорные персонажи, хотя дальнейший сюжет никакой связи с этими змеями не демонстрирует. Зашифрованность этих именований, а также их повтор в тексте могут указывать на особый статус этих существ: змей как мифологема отсылает к теме соблазна, обмана, что может намекать на развитие судьбы героя, который поддался дьявольские увещаниям и вступил с ним в сделку. Каэтан Клиховский встретился с зиггоном и спас ему жизнь. Зиггон – языческий жрец, а у Иванова он изображен как иномирное существо: «Дырявый колпак, морщинистое рыльце, в бороде и космах – плесень, на плечах не жупан, а драный покров из шкур, и кушака нет: значит, нечисти не боится. «Да он же сам – нечисть!» – понял Каэтан. У старичка были жуткие глаза – позеленевшие от жертвенных языческих костров» (ТТ, там же).

Каэтан, который не успел спасти отца, теперь рисковал потерять и сына, поэтому пошел на договор с дьяволом. Ради него теперь он должен был отыскать меч Лигуэт. Дьявол помогает Каэтану в его поисках, поэтому позволяет ему сотворить себе помощника – для этого герой на кладбище оживляет тело недавно умершей девушки. «Он встал на колени и тихо произнёс, как научил его Бафомет:

– Venite ad me: et daemonium! Exercitum ad vitam vocat te!

²²⁵ Васілевіч У. Зямная дарога ў вырай: Беларускія народныя прыкметы і павер’і. Кн. 3. Мінск: Беларусь, 2010. С. 449.

Что-то полыхнуло, и крышка гроба, подброшенная могучим ударом, вылетела из могилы, разваливаясь на части. Обломки застучали по крестам. Каетан сжался, ожидая, что наружу, хлеща хвостом, ползет чудовище с рогами и багровыми глазами. Но никто не лез. Каетан боялся заглянуть в разверстую яму, а оттуда не доносилось ни звука. Наконец Каетан преодолел свой страх, медленно поднялся на ноги и посмотрел в могилу как в бездну. В гробу лежала прекрасная девушка в белом платье и венке из лилий. Это был суккуб» (ТТ, 98). Женский образ, являющийся носителем онтологического зла, не раз встречается у Иванова. Вспомним Айкони и Хомани, по сути раздвоившегося суккуба, чье притяжение сбивает с пути высокого почти монашеского служения церкви Григория Новицкого. В «Сердце Пармы» идол язычников-вогулов, Золотая Баба, наделяется сексуальным магнетизмом, сопоставимым с притягательностью суккуба: «не золота мне захотелось, не богатства, не власти, не славы, – Золотую Бабу мне захотелось как простую бабу. Обнимать, целовать, под руками почуять... Наважденье чертово!»²²⁶. Женское в архаической культуре могло восприниматься как отвратительное, а значит и страшное. М. Дуглас и Ю. Кристева говорят от отвратительном как «абъективном», и образ женщины часто в хорроре подается именно в такой трактовке. Сексуальная привлекательность в данном случае не вступает в конфликт с идеей отвращения перед женщиной и женским, потому что образ соблазнительницы-суккуба, образ иномирного существа, априори содержит в себе черты совмещения живого и мертвого, которые трактуются как омерзительные и отталкивающие; влечение к ним маркируется как противоестественное, следовательно, губительное. Демонизация образа женщины и матери прослеживается, например, в рассказе М. Романовой «Мертвенький». Сюжет об изнасиловании странной женщины Варвары

²²⁶ Иванов А. Сердце Пармы, или Чердынь – княгиня гор. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 161.

(которая, как оказывается, – живой мертвец, физиология и существование которое в рассказе не прояснены, это просто констатация) адаптируется под жанр хоррора. Майской ночью Фёдор вломился в дом Варвары и изнасиловал её. В данном случае сюжет о сексе со странной, полоумной, в контексте хоррора – с мертвой женщиной вписывается в своеобразную традицию изображения маргинального секса, который не просто греховен, но крайне извращен и приводит к символическому наказанию. После произошедшего Федор плохо себя чувствует, ему снятся кошмары, именно он протагонист рассказа, а не жертва насилия. Варвара кроме внешней непривлекательности – от нее пахнет болотом, у нее дряблая холодная кожа, глаза не блестят – не демонстрирует физической или речевой агрессии, она не монстр хоррора, который представляется источником подлинной опасности. Жанр рассказа ужасов предполагает, что герой сталкивается с намеками на опасность, с некоторыми свидетельствами вхождения страшного в его жизнь: для Федора такими столкновениями будет странный заказ на изготовление детского гроба. «Не из пугливых был Федор и уж точно не из суеверных, но что-то внутри него похолодело, когда дочитал. Длина – 1 метр. Выходит, гроб-то – детский»²²⁷. Гроб был сделан, но никто за ним не приходит, так что эта тревожащая предметная деталь остается в его доме, пугает его и досаждаёт его домочадцам. Бестелесность совершенного преступления, о котором мужчина мог просто забыть, в хорроре обретает физическую форму. В конце концов и сама Варвара приходит к нему, чтобы родить ребенка, зачатого в ту майскую ночь, и собственно сцена родов – кульминация рассказа, самое страшное, что в нем происходит. После рождения мертвого, как и Варвара, ребенка, Фёдор умирает: «Что с ним произошло, так никто и не понял, но весь пол сеней был залит

²²⁷ Романова М. Страшные истории. Городские и деревенские. М.: АСТ. 2013. С. 9.

густой болотной водой, которую отец Федора и за день вычерпать не смог»²²⁸. Смерть Фёдора не связана непосредственно с действиями Варвары, он то ли умер от ужаса, то ли был убит страшным мертвым младенцем. В этом рассказе нужно в первую очередь обратить внимание на изображение естественного процесса родов как отвратительного, абъективного. Хоррор должен вызывать отвращение, это может быть кровь, слизь монстра, пот и т.п. У Романовой таким образом трансформированы выделения женского тела: «...нечистыми являются выделения. Всякая секреция, вытекание, все, что ускользает из женского или мужского тела – грязно»²²⁹. Варвара в рассказе – «серая кукла», Фёдор отказывает ей в субъектности. Образ матери демонизируется, показывается как тревожащий и отвратительный. «Присутствие архаической матери в рамках хоррора всегда негативно и наполнено отторжением, оно нарушает границы, так что зрителю приходится убрать взгляд, отвернуться, устыдившись своего вуайеризма»²³⁰.

Оживший мертвец-суккуб у Иванова наделяется следующими свойствами: оборотничество (Сигельда принимает и мужской, и женский облик), вампиризм (она пьет кровь жертвы), устойчивость к сакральным атрибутам. «Меня не убить вашей благодатью. Причастие – просто пойло и корки. Кресты – деревяшки. Молитвы – бред. Святая вода – кухонные ополоски» (ТТ, 189). Таким образом, Иванов смешивает ряд клише готики в одном персонаже, искажая лишь традиционный мотив борьбы с нечистой силой при помощи освященных христианством предметов. Как и в других своих произведениях, Иванов проводит мысль о бессилии формальной религиозности перед подлинным злом и грехом. Примечательно в данном случае сопоставление той

²²⁸ Указ. соч. С. 18.

²²⁹ Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя. 2003. С. 138.

²³⁰ Сецко Т. Отвратительные женщины и их дети (Опасность репродуктивной потенции на примере анализа фильма Я. Шванкмайера «Полено») // Европа-2011: глобальное и локальное: сб. науч. тр. / редкол.: Г.Я. Миненков (отв. ред.) [и др.]. Вильнюс: ЕГУ, 2012. С. 211.

же коллизии с «Пищеблоком». Натальный православный крест Анастасийки не пугает главного вампира, он слишком силен, однако прежде он берёт девочку от посягательств кровопийцев. Кроме того, вампиры пионерлагеря «Буревестник» боятся воды из Рейки, речки, которую в прежние времена святили на крещение. Прошлое у Иванова всегда характеризуется как время большей подлинности, чем настоящее, в данном случае, – подлинной религиозности и веры, которая даже в век безверия может еще обладать силой против зла, воплощенного в вампирах.

Готический сюжет об оживлении мертвецов, некромантии, также актуализируется в «Тенях тевтонов». С ним связана история де ля Кава: «В Пиллау шептали, что комендант увлёкся каббалой. В городе пропали несколько девушек; вестовые утверждали, что видели, как комендант сжигает в камине женские платья. По приказу де ля Кава в недрах цитадели соорудили тайную крипту. В ней, по слухам, и находились забальзамированные тела исчезнувших девушек – это был загробный гарем коменданта. Пьер де ля Кав распорядился, чтобы после смерти его тоже положили в том склепе: якобы он всё равно будет жив» (ТТ, 219). Приведенная цитата свидетельствует о том, что здесь воплощается фрагментарно и сюжет о Синей бороде, и сюжет о Дракуле и его женах (де ля Кав претендует на посмертное существование, как и знаменитый вампир).

Несмотря на активное включение мифолого-фольклорного пласта, Иванов задействовал и готический текст русской литературы. Например, сцена, в которой Сигельда призывает на помощь нечистую силу, очевидно, намекает на аналогичную знаменитую сцену гоголевского «Вия»: «Сигельда встала, шатаясь, поковыляла, волоча крылья по грязи, наконец прыгнула вверх и взмыла над просекой. До Каетана донёсся её крик: – Смутки! Живойты! Кадуки! Щугры! Йомы! Цмоки! Все ко мне!...» (ТТ, 309). Есть и образ ожившего

мертвеца, который был популярен в эпоху романтизма в образе мертвого жениха: таков жених Хельги, Зигги, который после своего опыта войны пережил символическую смерть и вернулся к ожидающей его невесте: «Хельга попятилась от Зигги, словно встретила ожившего покойника. <...> – В госпитале я заразился туберкулёзом... Я не выживу в Сибири! Да и зачем, Хели? Я был в аду, и меня отпустили на время, чтобы я увидел тебя!» (ТТ, 120). Мертвый жених выступает как злая сила, угрожающая героине, однако если в традиции романтической баллады их позиции по отношению к миру живых и миру мертвых были вполне прояснены, Иванов совершает своеобразный переворот. Хельга, которая задумана как новое воплощение средневекового суккуба, погибает вместе со своим возлюбленным Володей, а «мертвец» Зигги, напротив, спасается вместе с командиром, таким образом, переходя в мир живых. Реальность эпилога, в которой Клиховский ведет последний диалог с Бафометом (во сне он приходит к нему в образе дяди Леося), – это реальность иномирья, мира мертвых, который не воскреснет, пока не завершит цепь повторений, пока не будет снято проклятье. Эстетическая ценность этого романа вызывает сомнения, так как писатель почти не оставляет читателю интеллектуальной работы по расшифровке кода произведения. Информационная насыщенность, которая могла считаться особенностью творческого метода Иванова в других его работах, здесь больше напоминает конспективность, вызванную необходимостью изложить все соображения, касающиеся и европейской средневековой, и советской военной истории в пределах текста небольшого объема. Значительным, однако, представляется то, что Иванов продолжает свои эксперименты в области жанров хоррора, традиция готики в котором – лишь одна из граней, что оставляет читателям и исследователям надежду на художественное освоение Ивановым новых форм ужасов.

2.2. Композиция хоррора

Этот раздел подготовлен в соответствии со статьей «Композиционная логика хоррора (А. В. Иванов “Комьюнити”, “Псоглавцы”, “Пищевлок”))»²³¹.

Прослеживание нарративной структуры романов Иванова подтверждает соблюдение повествовательной модели, описанной Кэрроллом. «Псоглавцы» демонстрируют все четыре этапа «запугивания» читателя: намеки на опасность, знакомство со страшным, уверение в реальности опасности, схватка с монстром. Завязка при этом достаточно объемна, первый этап занимает примерно половину книги (главы с 1 по 24). Уже в первой главе происходит загадочный эпизод: немая девушка Лиза предостерегает членов экспедиции от визита в деревню. Предостережение – клише жанра ужасов, которое готовит к страху и героев, и читателей. Молодые люди должны увезти из заброшенной церкви фреску с изображением псоглавцы св. Христофора, и главному герою, Кириллу, мерещится, что пёс на фреске повернул голову. «Кирилл попятился. Нет, он точно повернул голову! Его морда раньше перекрывала крест в правой руке, а теперь перекрывает копье в левой! Кирилл крепко-накрепко зажмурился, открыл глаза и снова посмотрел на Псоглавца. Псоглавец смотрел на дверь. Он всегда смотрел на дверь, сто пятьдесят лет. Почудилось. Почудилось» (Псогл., 128). Мотив ожившего предмета также вписывается в традицию жанра ужасов (к примеру, «Призраки дома на холме» (1959) Ширли Джексон, как и другие романы «о заколдованном доме» активно эксплуатируют этот мотив). Во время ночёвки в пустой школе Кирилл слышит стук собачьих когтей по полу, хотя знает, что в деревне собак нет. «Конечно, коридор был пуст. Но в нём отчетливо пахло кислой псиной» (Псогл., 24). Еще одним традиционный мотив – мотив

²³¹ Куликова Д. Л. Композиционная логика хоррора (А. В. Иванов “Комьюнити”, “Псоглавцы”, “Пищевлок”) // Вестник Академии наук Чеченской Республики. 2021. Т. 53, № 2. С. 116–121.

«заколдованного места», в романе это торфяные болота, которые осознаются героями как запретная зона, находящаяся во власти сверхъестественных сил.

Внутренний конфликт героя между рациональным объяснением событий и иррациональным страхом толкает его на поиск более подробной информации о псоглавцах. Информационный поиск – обязательный мотив романа ужасов. Перед героем стоят вопросы, ответы на которые он должен найти, эта задача в тексте решается за счет введения функциональной фигуры информатора, без которого обходится редкий образец хоррора. Жанр предусматривает различные формы информационных источников: 1) наличие героя-информатора; 2) исследование материальных источников; 3) интуитивные источники (сны, видения). В «Псоглавцах» использованы источники 1 и 2 типа. В качестве информаторов выступают жители деревни (зэк Саня Омский, мать Лизы и другие), все они высказывают свои версии «мифологии псоглавцев» в Калитино. Расследование героя дано в расширенном варианте, «исторические экскурсы» в виде цитирования интернет-источников могут даже казаться чрезмерными для относительно короткого произведения. Расширенная «историческая» часть хоррора – инновация, характерная для Иванова, доказательство чего можно найти в романе «Комьюнити», где «познавательная» часть также едва ли не превосходит по объему повествовательную.

Этап *открытия* связан с окончательным овеществлением монстра: «Псоглавец сошел со стены сам. <...> Вдоль стены церкви неторопливо шагал человек с головой собаки» (Псогл., 139). Реальность монстра мотивирует героя сообщить об этом факте своим коллегам, что маркирует этап *принятия*. Примечательно, что герои осознают происходящее с ними уподобленным вымыслу жанра ужасов: «Такой поворот всегда был в фильмах ужасов или в фильмах-катастрофах. Герой талдычит, что опасность реальна, а ему не верят» (Псогл., 201). Дальнейший сюжет актуализирует этап *столкновения*. Хоррор

предполагает конфронтацию «протагонист – монстр», однако у Иванова она дополнена социальным конфликтом двух миров, городского и деревенского. Эта проблема сопровождает мистическую сюжетную линию на протяжении всего произведения, и совпадение развязок двух конфликтов может быть семантически нагруженным. Кроме возможности двухступенчатой интерпретации произведения – как романа ужасов и социального – финал заключает в себе концентрацию приключенческой интриги, интенсивного развития действия.

Композиция романа «Псоглавцы» соответствует модели хоррора, зачастую даже преувеличенно задействует клише жанра, и это может дать нам ключи к интерпретации. Иванов использует роман ужасов в качестве оболочки для произведения с социально-психологической проблематикой, и обширные исторические справки более релевантны именно в пространстве этой проблематики, а не в хорроре. Анализ романа «Комьюнити» приводит к тому же заключению о формальной роли жанровой модели для создания произведения, в котором на содержательном уровне синтезирована фантастика и социально-бытовая проблематика.

«Псоглавцы» и «Комьюнити» входят в цикл «Дэнжерологи», посвященный деятельности загадочных специалистов по мистическим артефактам, обладающим большой силой. Тема дэнжерологии в «Псоглавцах» выступает как первичный двигатель сюжета: экспедиция инициирована в целях изучения потенциально опасного сакрального объекта. Фигура дэнжеролога Романа Артуровича сродни *deus ex machina* – он предоставляет объяснение всего, что произошло с героями, а также приносит спасение тогда, когда веры в него уже нет. В «Комьюнити» тема дэнжерологии исполнена в соответствии с клише жанра: в истории о вампирах или призраках всегда будут борцы с ними, дэнжерологи, несмотря на другой набор задач, могут составлять аналогию.

Представитель этого общества, Генрих Иванович Дорн, член комьюнити, выступает как один из наиболее важных информаторов, однако в итоге сам становится жертвой загадочной чумы, распространяющейся через Интернет-комьюнити.

Информация в «Комьюнити» играет первичную роль в создании саспенса. Глеб Тяженко погружается в изучение темы чумы по Интернет-источникам в комьюнити, в этом заключается завязка, подготавливающая героя к открытию существования демона чумы. Этап *открытия* знаменуется появлением нескольких монстров: старухи и страшного двойника Орли Гурвич. Образы чумы привлекают целый ряд литературных ассоциаций из Пушкина и Эдгара По. Кроме того, героя мучают сенсорные иллюзии: чумные блохи и запахи. Концепция Кэрролла предполагает, что на этапе открытия герой убеждается в неиллюзорности происходящих сверхъестественных событий, в связи с чем предпринимает некие действия. Этот момент значим для жанрового определения: в случае с литературой, относимой к магическому или метафизическому реализму, этап рационализации отсутствует, т.к. у героев нет необходимости объяснять для себя природу мистического и/или ужасного. Информационный поиск в «Комьюнити» служит рационализации, соединяющей материалистические представления героев о мире и их опыт знакомства с новой искаженной реальностью.

У Иванова «чумная» линия сопровождает детективный сюжет о смерти владельца корпорации «Дикси» Льва Гурвича и социальную драму. Смещение сюжета хоррора на периферию приводит к тому, что мистические завязки служат для обострения интриги основного, в целом жизнеподобного, повествования. В тексте можно проследить все четыре этапа нарратива ужасов по Кэрроллу, однако их логические взаимосвязи ослаблены. К примеру, встречи с жуткими чудовищами Глеб пытается объяснить, но никаких действий, кроме

сетевого поиска и обсуждения в комьюнити, не предпринимает; в целом интерес героя к загадке чумы не корректирует его повседневного поведения. Отчетливой границы, отделяющей героя в его изначальном состоянии, подразумевающим мышление в пределах материалистической логики, от героя, уверовавшего в иррациональное, нет, поэтому границы между композиционными единицами размыты. Например, после встречи с чумными мороками спустя недолгое время Глеб просто продолжает читать сообщения о чуме в комьюнити, он не обдумывает произошедшее. «Он уже не боялся демонов, чумы и прочей дряни» (Псогл., 173). При этом сколько-нибудь глубокого обоснования такого состояния героя не приводится, следовательно, оно может толковаться и как нарочитый эскапизм героя, игнорирующего все, что могло бы угрожать его благополучию, и как упущение в мотивации персонажа.

Хоррор предписывает считать монстров и иных пугающих существ представителями абстрактного зла, которое может иметь самые различные источники. В своей концепции Кэрролл опирается на это представление, поэтому его сюжетная структура предполагает интенцию борьбы с этим злом. В «Псоглавцах» есть энергия этой борьбы, хотя бы минимальная: герой если и не стремится к искоренению зла как угрозы человечеству, но хотя бы желает спасения отдельным людям (сюжет спасения возлюбленной от угрозы также достаточно популярен в хорроре). В «Пищеблоке», речь о котором пойдет далее, вампирская сеть также отчетливо расценивается как зло, от которого необходимо спастись самим и спасти других. В «Комьюнити» протагонисту с отрицательными чертами, Глебу Тяженко, альтруистические мотивы недоступны, поэтому финал романа вместо боя с потусторонними силами изображает кару антигероя, который ничего не может противопоставить мистическому злу. Эту идею поддерживают многочисленные прецеденты

трактовок чумы как расплаты за грехи, которые на уровне лейтмотива проходят через роман. Как и в «Псоглавцах», в конечном итоге принципиальное значение имеет именно социально-психологическая проблематика.

В структуре «Пищеблока», в отличие от «Комьюнити», можно отчетливо проследить последовательность смены этапов. Оформленность каждого этапа развития конфликта отличает роман от рассмотренных ранее произведений Иванова, это может даже производить впечатление клишированности, однако у нас есть основания думать, что это лишь поверхностное суждение. Иванов эксплуатирует жанровую оболочку романа ужасов и для этого встраивает произведение в композиционный канон, однако внутренним содержанием этой конструкции является философская и психологическая проблема, осмысление отечественной истории и роли идеологии. Другим обоснованием четкости композиционного строения может быть ориентация на вероятное превращение прозаического текста в сценарий.

Завязка в романе связана с примерами детского «страшного» фольклора, которым активно делятся друг с другом пионеры, для которых существование сверхъестественного не представляется невозможным. Фольклорность речи героев может показаться даже избыточной, однако она необходима для развертывания антитезы мира детей и взрослых. Иванов включает в повествование мотивы городских легенд или создает искусственно пионерский псевдофольклор, включающий следующие мотивы: Черная комната («Там какой-то старикан живёт, пенсионер. У него есть Чёрная комната. Туда люди заходят – и никто уже никогда не выходит!»(П., 35)), Беглые Зэки («поймают <...> с галстуком – убьют» (П., 35)), олимпийский мишка («Так-то Мишка нормальный, а когда постирают – краска облезет, и он оскалится зубами, как собака» (П., 63)), опасные иностранцы («Будут дарить жувачки, а внутри – бритвочки. А негры через стаканы в газировочных автоматах будут заражать

болезнями. И джинсы будут продавать, а там в швы зашиты микробы», «иностранные футболисты везут коробочки с блохами» (П., 63)). «Если тьма сильнее тебя, не покидай свой дом, пока не прозвенит песня горна» (П., 8). Эта фраза завершает пролог, выполненный в форме детской страшилки, и отмечает мистическую силу, которой наделена пионерская символика в романе. *Открытие* случается, когда пионер Валерка Лагунов узнает о существовании в лагере вампиров: его сосед по палате Лёва пьет кровь из руки другого мальчика. «У Лёвы блестели мокрые чёрные губы. <...> Лёва пил кровь. <...> Это был сон. Утром заиграет горнист, и морок развеется без следа!» (П., 93). Лишь со временем он убеждается, что вампиров в лагере много, и наступает этап *принятия* – мальчик делится с вожатым Игорем (вторым героем, точка зрения которого используется в повествовании), чтобы вместе они начали искать способ победить вампиров. «Ты поможешь мне бороться с ними? – спросил у Валерки Игорь. <...> – Я с вами, – твёрдо ответил Валерка» (П., 249). На этапе *конфликта* происходит финальная схватка с вампирским князем – чёрным стратилатом.

Композиционной особенностью «Пищеблока» является активное использование кинематографических приемов, таких как монтаж и «клиффхэнгер». Саспенс как художественный эффект нагнетается за счет частой смены повествовательных планов, которые прерывают динамику сюжета и переключают внимание на периферийную линию – так детская повесть сосуществует с вампирской.

2.3. Пространство страшного

2.3.1. Хронотоп «Комьюнити»: апокалиптическая Москва

Пространство страшного в традиции – это пограничные и иномирные территории, это зоны опасности, в которых человека подстерегает нечто, чья неопределенность и пугает больше всего. Эти опасные зоны составляют оппозиции пространству нормы, оппозиции по типу «свое» – «чужое». Традиционно изображение кладбища, покинутого дома или иного заброшенного места. Однако наряду с привычными «страшными» местами вроде кладбища или заброшенного дома современная литература предлагает остранный взгляд на обыденное, превращаемое в пугающее. Примерами тому в «Комьюнити» будет пугающая трансформация личного пространства: дома, автомобиля – и публичного: дорога, улица, ночной клуб, метро. Пространство страшного максимально приближено к тому, что знакомо любому читателю: знаком и герой, которого скорее можно считать антигероем времени, но нам в данном случае важно рассматривать его как порождение своей эпохи. Это подчеркивается во всем: и в его причастности миру новых технологий, и в его карьерных амбициях, и в его духовном упадке, в его привычках, интересах, склонностях и слабостях. Первое столкновение героя со страшным происходит на похоронах, на Калитниковском кладбище. Эта территория герою чужда, она носит статус сакрального, что герой подтверждает, поискав информацию о Калитниках в Сети. При этом даже сакральность пространства не сдерживает циничных выпадов героя: «Глебу, в общем, наплевать было на усопшего» (К., 10). Сюжет хоррора часто обращается к мотиву возмездия и наказания за грехи, таким грехом может являться оскорбление священного места, нарушение табу, неуважение к смерти и мертвому. Но такой читательский вывод напрашивается

только поначалу, потому что дальнейшие злоключения героя будут наказанием за его аморальность, которая проявляется не только в отсутствии почтения к святости кладбища, но и в общем духовном упадке. У Иванова кладбище – локус, в котором должен был произойти духовный поворот героя, но так и не произошёл, что привело к гибели Глеба.

На кладбище герой переключается от изучения окружающего пространства к пространству виртуальному, которое в «Комьюнити» имеет первичное значение. Таким образом, непримечательная внешность современного кладбища должна совместиться с историческим образом страшного места, на котором хоронили умерших от чумы. Виртуальное пространство ничем не ограничено, поэтому привлекает любые исторические и географические точки, связанные с чумой. Именно виртуальное пространство заключает в себе информационный двигатель сюжета, ведь действие романа завязано именно на получении новой информации о свойствах чумы и демонов. Мировая история чумы из Сети – это мировая история всех людей, что когда-то умерли, и в этом смысле Сеть становится пространством мертвых. Соединение этих двух пространств происходит в эпизоде, где Глеб видит на кладбище шествие средневековых чумных докторов. «Глеб узнал этих чудищ. Это чумные доктора. В старину врачи и санитары, которые соглашались выйти на битву с чумой, надевали такие вот шляпы и маски» (К., 260). Источником страшного выступает это противоестественное соединение виртуального и реального, мира мертвых и мира живых: «Век Интернета и гаджетов, зябкий декабрь, огненная от рекламы Москва, Калитниковское кладбище – и средневековые чумные доктора с факелами, баграми и гробами?.. Глеб увидел, что гробы – пусты. Эти гробы – для тех, кто уже зачумлен, но еще не умер. Для таких, как он» (К., 261).

Цветовая палитра кладбища монохромна: «за черной решеткой ворот светлела свежим снегом небольшая площадь» (К., 13), «дорожку обжимали

черные ограды» (Там же.). Контраст поддерживается и далее в описаниях городских пейзажей, контраст белого и черного, «светлого» и тёмного»²³². Представляется, что так на уровне семантики цвета заявлено противостояние добра и зла, клише хоррора, полем которого стала душа героя. Кладбище так и не становится по-настоящему опасным местом: несмотря на то что именно там Глеб обнаружил кенотаф, якобы связанный с могилой демона, он оказался всего лишь приманкой, настоящим же источником демонического было и виртуальное пространство, и сознание героя, и «апокалиптическая» Москва. Таким образом, Иванов переворачивает клишированный образ кладбища в хорроре, превращает его в декорацию, за которой скрывается что-то по-настоящему ужасное, в свою очередь замаскированное под повседневное.

Имеет значение организация художественного пространства по вертикали и горизонтали. Движение в пространстве «Комьюнити» организовано разнообразно: с одной стороны, есть горизонтальное перемещение в виртуальном пространстве (переход по ссылкам, которые не организованы иерархически, а бесконечно дополняют друг друга), есть перемещение героев в пределах города (описание чего неизбежно при создании образа современной Москвы), с другой стороны, жизнь главного героя связана с перемещением по вертикали. Подъемы и падения главного героя связаны с его карьерным ростом (подъем), с его квартирой с видом на город, его офисом на последнем этаже здания. Перемещение по горизонтали (из провинции в Москву) можно также расценивать как его статусный рост, то есть как движение вверх. Горизонтальное перемещение героя – переезд в Москву – расценивается как побег не только от безденежья и скуки, но и от внутреннего раскола: в Москве «тебя не будут обливаться мрачными истинами <...>. Здесь тебе не

²³² Клабукова, Ю. В., Лицарева, К. С. Особенности организации художественного пространства в романе А. Иванова «Комьюнити» // Актуальные вопросы современной науки и образования. 2017. С. 127.

испортят настроение. Здесь общество потребления. Из этих зон изгоняется реальный мир» (К., 76).

Появление демона связывается с могилой на Калитниковском кладбище, т.е. демон из глубины вылезает на поверхность, поднимается вверх. Сюжет о пришествии демона Чумы завершается преступлением – из окна 4 этажа выброшен Гермес, конкурент Глеба. Гермес, который, как и Глеб, стремился «вверх» в прямом и переносном смысле, все равно возвращается к истокам, переживает падение.

Одним из важнейших эпизодов столкновения со страшным в романе является сцена, где в машине герой встречается с чудовищами Чумы. Эта сцена примечательна с точки зрения сенсорики хоррора, т.е. визуальной, аудиальной, обонятельной и пространственной организации. Глебу мерещатся странные звуки: «Сзади кто-то дышал» (К., 78). Эти тревожные размышления перекрывает песня из звучащего радио, что подчеркивает стремление заглушить все по-настоящему пугающее информационным шумом, это соотносится с проблематикой романа, затрагивающей отношения человека и информационных технологий. Как и положено в ужасах, герой чувствует «вонь – тлетворный запах» (К., 82), который соотносим с запахом гниения и разложения, что вызывает ассоциации со смертью. Пространство дороги, в принципе в литературе нагруженное различными коннотациями, у Иванова не только страшное, но и иерархичное: неслучайно страшная старуха показывается из окна «девятки», в то время как сам герой сидит за рулем более статусного автомобиля – «лексуса». От страшного существа герой может отгородиться оконным стеклом. Визуальные маркеры этой сцены также построены на контрасте света и ночной тьмы. Свет фар, фонарей, неоновое освещение улиц, прожектора создают сказочную карнавальность Москвы: «Красно-бело-золотые готические кружева дворца» (К., 211). Пространство вообще не находится в

поле естественных источников света, по большей части наиболее яркое «освещение» в романе – это ненатуральные огни «карнавальной» Москвы, противопоставленные, например, темноте танцпола в московском клубе – «мрачной бездне», что еще раз наводит на мысли об обличительном портрете города в «Комьюнити».

Следующая встреча с демоном происходит в ночном клубе во время музыкального концерта, и атмосфера кутежа и веселья выворачивается наизнанку, так чтобы превратиться в страшное одиночество героя, настигнутого сверхъестественным и оказавшегося одиноким в толпе людей.

Другие встречи со страшным происходят: в квартире главного героя, в офисе, в подвале НИИ (статус этого события не прояснен, так как естественной реакции на произошедшее развитие сюжета не демонстрирует). Обозначенные локусы, за исключением последнего, входят в «домашний круг» жизнедеятельности героя, однако их статус безопасных мест меняются на противоположный с нарастанием конфронтации с демоном Чумы.

Таким образом, пространство страшного в «Комьюнити» можно классифицировать следующим образом: 1) Иванов превращает в страшное обыденное, чтобы показать противоестественность привычного, что можно соотносить с приемом остранения; 2) писатель использует клише жанра (кладбище, подвал), которые в конечном итоге вселяют лишь ложный страх, ведь все по-настоящему страшное происходит в «нестрашной» обстановке; 3) совмещает реальное и виртуальное пространство как пространство страшного.

2.3.2. «Псоглавцы»: хронотоп деревни и локус хоррора

Рассмотрим, как организовано пространство в «Псоглавцах».

Особое значение имеет хронотоп дороги, с которого начинается развиваться конфликт романа. Дорога как мотив типична для хоррора (в том

числе кинематографического), ведь она ведет героев к страшной встрече с опасностью, дорога мотивирует перемещение из комфортного и безопасного пространства (зачастую это «домашнее» пространство связано со сферой человеческой жизнедеятельности, это пространство живых, пространство нормы) в зону страшного. Описание дороги создает саспенс: «Грейдер по этой дороге последний раз гоняли года три назад, не меньше, и с тех пор колёса автомобилей и весенние ручьи накопили новые ухабы и колеи. <...> Дорога лежала на дне густого леса, словно в осиновом ущелье. По ущелью вяло полз поток сизой мглы, душной и жгучей. Размытое и бледное пятно солнца висело в перспективе дороги, стекая к горизонту» (Псогл., 11). «Мгла», «бледное солнце» – все эти детали создают пейзаж, в котором доминирует приглушенный свет, а именно темнота и ее формы характерны для пространств страшного. Леса, как и Москва, охвачены смогом от торфяных пожаров, и это объединение двух пространств в данном случае значимо, о чем будет сказано ниже.

Дорога ведет в тупик: «Дорога вела только в Калитино и больше никуда. В округе и не было других деревень» (Псогл., 12). Если в основе хоррора лежит сюжет о пересечении запретной границы, то именно на дороге отмечена эта самая граница, перед которой водитель вынужден был резко затормозить: «Гравийную дорогу пересекала обширная и глубокая промоина. Сейчас она была сухая, а весной или в ливень здесь, наверное, бежала целая речка» (Псогл., 16). Именно в этом месте произошло нападение на Лизу, после которого замолчала, именно там Кирилл видит двух собак – предвестников стражей-псоглавцев. Тот факт, что в определенные сезоны дорогу перекрывает ручей, примечателен, так как вводит мотив содействия стихии страшным силам, обитающим в зоне.

Кроме автомобильной гравийной дороги в деревне есть и дорога железная, притом также тупиковая: «Сразу за карьерами дорогу и разобрали.

Теперь на дрезине можно только отсюда до карьеров <...>» (Псогл., 156). Именно эта дорога ведет к торфяным раскопам, где раньше была зона. Эта дорога лежит не столько в пространстве, сколько во времени, связывая настоящее деревни Калитино с ее не слишком радостным прошлым: «Казалось, что дорогу проложили сквозь некое событие, которое всё вокруг перекалечило, но теперь уже завершилось. Вот чёрное, сухое, искорёженное дерево у насыпи. Вот огромный дощатый ангар с провалившейся крышей. Штабеля брёвен. Железный мост без опор и ограждений, перекинутый через узкую лощину, что густо заросла ивняком. Берег реки, внезапно подошедший к насыпи узкоколейки и сразу отошедший в туман. Ограда из колючей проволоки на столбах и распахнутые ржавые ворота, некогда преграждавшие рельсовый путь» (Псогл., 157).

Дорога закономерно становится местом, где монстры напоминают о себе. В принципе у Иванова дорога – пространство, насыщенное смыслами: «Пустая, дымная дорога сама была как наваждение. На дороге всегда что-то происходит, даже если царят тишина и пустота. Дорога нарушает равномерность, равнозначность пространства» (Псогл., 232). Упомянутое нарушение «равномерности» и «равнозначности» пространства можно интерпретировать как свойство дороги выстраивать иерархию пространств, которая имеет принципиальное значение для страшного в литературе, а также важно в историософской концепции Иванова, которая выявляет отношения между русским пространством и большим временем.

Символизм коллизии, связанной с дорогой, ясен: путь, формально существующий, на самом деле закрыт, в связи с чем исход кого-либо из жителей деревни невозможен. У Иванова дорога в деревню Калитино – это и путь деградации России: дорога есть, и, на первый взгляд, есть возможность

выбраться из сложившегося исторического тупика, но комплекс психологических и культурных запретов не дает это сделать.

Деревня не является непосредственно местом, где разворачиваются страшные события, однако для героев все равно предстает пространством «чужим». Ее характеризует упадок и деградация, который проявляет себя не только в описании характеров жителей (наиболее яркими примерами являются образы зэка Сани Омского и Лёхи Годовалова), но и в самом пейзаже: «Над серыми и бурыми крышами поднимались жухлые копны деревьев и бревенчатые телеграфные столбы с перекладинами. <...> Налево вдали рельсы поворачивали к деревне и заканчивались в каком-то запертом сарае. Направо – убегали за редкую рощу высоких старых тополей» (Псогл., 21). «Жухлые» деревья, «редкая роща» – эти детали пейзажа передают упадок, который проявляет себя и в окружающей природе. Нищета не вызывает у главного героя сочувствия из-за крайности самоунижения: «Тарелки там стояли общепитовские, столовские, а среди них – и алюминиевые миски родом с зоны, и одноразовые полистироловые плошки, помытые и снова предназначенные в употребление... <...> одноразовая посуда в качестве многоразовой уже вызывала брезгливость» (Псогл., 111). «Убогость» быта жителей деревни контрастирует с «замком», построенным состоятельным «дачником». Героям разрешают поселиться на время в заброшенной школе, которую закрыли четыре года назад, молодые люди будут работать с фреской в заброшенной церкви, и это важно как для атмосферы социального и культурного неблагополучия региона, так и для создания образа «покинутого» пространства.

Узкоколейка соединяет деревню с пространством бывшей зоны (Саня Омский вспоминает ее даже с некоторой теплотой: «Хорошая зона была, правильная» (Псогл., 22), – зона давала работу местным жителям, поэтому была, с их точки зрения, позитивным фактором в жизни деревни). Во времена

зоны там валили лес, потом началась добыча торфа. С одной стороны, это жизнеподобный сюжет о жизни русской провинции, с другой стороны, история о ежегодно горящий торфяниках мотивирует появление такой пейзажной детали, как смог и дым, а эти детали вполне можно отнести к категории инфернальных. Инфернальность пространства значима и в «Псоглавцах», и в рассмотренном выше «Комьюнити», как символ приближения конца света.

Воспоминания о зоне подключают целый пласт тюремного фольклора, в связи с которыми возникает отражение псоглавца как «тюремного гапона». В связи с этим раскрываются координаты существования зоны во времени: она уже работала в 1937 (следовательно, скорее всего входила в ГУЛАГ) и закрылась в 1992 с распадом СССР. Пространство зоны – аккумулятор исторической памяти о советской карательной системе, которая, даже формально прекратив существование, все еще бросала тень на жизнь деревни Калитино.

Заброшенность пространства страшного реализуется и в локусе церкви, где и находится фреска со святым Христофором, и в старом раскольничьем кладбище. Любопытно, что у Иванова описано и ныне действующее кладбище, где герои навещают могилу Лизино отца: «Здесь, на кладбище, все казалось обыденным – сосны и берёзы, могилы и кресты, жизнь и смерть» (Псогл., 166). Кладбище само по себе является традиционным локусом хоррора, но у Иванова оно также вводит мотив истории и нарушения запрета. Часть кладбища оказалась перерезана дорогой и это становится основанием для чувства виновности главного героя: «Сколько лет этой раскольничьей деревне? Сколько лет кладбищу, через которое накатали просёлочную дорогу? Над чьей забытой головой, над чьими рёбрами он сейчас ступает?» (Псогл., 230). В хорроре мотив нарушения запрета чаще всего выражен в индивидуальном проступке и наказании (как, например, у А. Атеева в «Загадке старого кладбища» или у И. Лесева в романе «23»), в то время как у Иванова вина коллективная; в контексте

значимости размышлений о культуре и бескультурии, о деградации и возрождении, такой «виной» общества будет забвение исторического и культурного опыта, который всячески стремится о себе напомнить, в том числе «страшным» образом. Кладбищенский венок оказывается связанным из лагерной колючей проволоки, что снова намечает связь с темой зоны.

Лес, в котором Лиза и Кирилл убегали от псоглавцев, наделен особыми пространственными свойствами: «Пространство жило какой-то своей странной жизнью, будто неслышно перемещало внутри себя объёмы, беззвучно перестраивало высоты. Кирилл никогда раньше не замечал, что оно неоднородно: от этого до того поворота дороги идёшь свободно и легко, а дальше вдруг тяжелеют плечи, вязнут ноги, а потом вдруг тянет в сторону, будто вниз по склону» (Псогл., 358). Изменение физических свойств пространства – прием, традиционный для хоррора, и связан он в первую очередь с онейротехникой, превращающей реальность в мир сна.

Принимая во внимание то, что Иванов эксплуатирует так называемые «геополитические страхи» глобального пространства, углубление в пространство приводит неизбежно к погружению во время, в большую историю. Именно это заставляет наполнять обширными историческими справками хорроры Иванова, что, в сущности, вызывает неодобрение читателей из-за нарушения канона ужастика, о чем свидетельствуют отзывы в читательских социальных сетях, таких как Livelib. Примечательно, что в основном пространство «Псоглавцев» задействует только горизонтальное измерение, движения по вертикали почти нет, за исключением эпизода, где герои спасаются от псоглавцев на колокольне церкви. Собственно, именно церковь в романе и заявляет какое-то движение вверх – она стоит на холме, поэтому движение к ней – «вверх по склону», «наискосок и вверх». Если принимать заброшенную церковь как связующее звено современности с

историческим и культурным наследием, то это символическое движение можно прочитывать как намек на возможность возрождения через обращение к истории.

Особое значение в романе играет пространство Москвы. Оно появляется только во флешбеках героя, который вспоминает о своей семье и друзьях, о своем прошлом, о знакомстве с Лурье, который пригласил его в эту странную экспедицию. Если принимать за базовую оппозицию «своего» – «чужого» для главных героев пространство знакомого им места (Москвы) и чуждой деревни Калитино, то Москва должна оформляться как зона комфорта и безопасности. В внутренней речи героя действительно есть намеки на ностальгические чувства, герой вспоминает город как «свой мир»: «все кафешки у Нескучного, Кутузовский и толстый, трогательно-могучий космический самолёт “Буря” возле Пушкинской набережной» (Псогл., 87). Однако на самом деле Москва – город скорее агрессивный и по отношению к самому Кириллу, и к другим людям. Сам юноша потерпел поражение в личной борьбе за счастье, любовь и успех в этом городе: он поехал в Калитино, потому что от него ушла девушка, чьих надежд он не оправдал. В его голове звучат ее слова: «Кирюша, это несерьёзно», – и то и дело напоминают ему о том, что только заработав денег в экспедиции за фреской псоглавца, он сможет вернуться в Москву как победитель. Голос Вероники – это голос самой Москвы, города лукавого, города испытующего, диктующего свои правила. Кирилл не понимает, как ему увезти Лизу в Москву, ведь там ей нечего будет делать, она не впишется в жизнь там: «Москву надо заслужить. Если Лиза хочет к нему, то должна дать больше, чем у него уже есть. А у него есть Москва. Что может быть больше этого?» (Псогл., 292). Кирилл упускает, что Лиза видит в Москве большее, чем просто богатый город: она видит ее культуру. Несмотря на то, что Кириллу Москва кажется «своей», для него это тоже пространство дискомфорта, жизнь его складывается

пока неудачно: квартира на Кутузовском принадлежит не ему, а тётке, машина принадлежит его папе, «<a> у Кирюши только второй курс факультета электроники в МИЭМ» (Псогл., 38). Мотив соблазна – один из ключевых в романах Иванова, он звучит в «Комьюнити» (Глеб поддается на уговоры Гермеса, отказывается от любимой ради денег), в «Тенях тевтонов», в «Тоболе», и в «Псоглавцах» сама Москва может трактоваться как демон соблазна, который толкает героя в сомнительную авантюру ради обогащения, который едва не отводит от него настоящее чувство. Москва апокалиптична, как и в «Комьюнити», о чем свидетельствует смог, от которого Кирилл безуспешно бежит в деревню. Суммируя обозначенные выше черты Москвы, мы можем прийти к выводу об антитезе Москвы и деревне в романе, однако это не традиционная антитеза хорроре, противопоставление места страшно и не страшного, своего и чужого. Если все пространство России у Иванова связано с бесприютностью, следовательно, подлинная зона комфорта лежит в другом измерении, и таким измерением может быть культура и нравственность, освоение которой и дает человеку «спасение» (счастливый финал Лизы и Кирилла, освобождение от плена зоны связан с освобождением героя от цинизма, бездушия, с его искренней любовью к Лизе).

2.3.3. «Пищеблок»: пространство фольклора и пространство хоррора

Роман «Пищеблок» дает пример сложного пространственного устройства, в котором сталкиваются несколько моделей хронотопа: фольклорная, литературная и непосредственно хоррорная.

Роман в части, которая выражает проблематику детской повести (коллизии жизни пионерлагеря, конфликты между детьми и вожатыми и т.п.) активно задействует мотивы детского фольклора. Это помогает и выстраиванию

определенной модели пространства, в котором «своя» территория (пионерлагерь) противопоставляется «чужой» (лес за забором). Это встраивается в пространственные отношения, актуальные для фольклора. «<В> современном детском фольклоре происходит радикальная трансформация традиционных мифологических моделей пространства. Характерные для архаического и классического фольклора категории своего/чужого, культурного/природного входят в универсальное игровое пространство, в котором смех побеждает страх»²³³. Хоррор, который часто опирается на фольклорные модели отношений, заставляет читателя ожидать опасности именно от героев фольклорных «страшилок», но писатель переворачивает эти отношения. У Иванова действительно лес не является по-настоящему страшным местом, его опасности связаны с реалистическим планом (отношения с хулиганами). Мистическая опасность исходит из самого пионерлагеря. При этом лагерь разделяется на два параллельных пространства: дневной лагерь более безопасен, чем ночной, именно ночью вампиры активизируются, все столкновения со страшным происходят по ночам, днем даже сами вампиры не помнят своей сущности.

Ещё одна важная пространственная оппозиция в романе – это противопоставление пространства провинции («Буревестник» находится недалеко от Куйбышева) и Москвы. Москва – олимпийская столица, которая в сознании героев лишь чуть более реальна, чем далекие страны, о которых Игорь слышал только на уроках географии и читал. Эти далекие воображаемые миры – пространство полной свободы, ограниченную версию которой герои обретают, покидая пределы лагеря (у реки, в лесу). В связи с этим подключается противопоставление пространств цивилизации, культуры и стихии, природы,

²³³ Петренко С. Н. Структура мифологического пространства в современном фольклоре и литературе // Актуальные вопросы филологической науки XXI века. Екатеринбург: УрФУ. 2013. С. 113.

столь актуальное для «колонизаторских» истернов Иванова. Если в исторической прозе Иванов пропитывает магией пространства незнакомые, пространства завоеванные, «дикие», то в пионерском ужастике именно культура, цивилизация и идеология становятся катализатором мистических трансформаций. Антитеза культуры и стихии соотносится с противопоставлением стихийности и сознательности в мифологии соцреализма, Иванов, таким образом, буквально демонизирует «сознательность» укушенных вампиром (напомним, что укусы заставляют детей в лагере вести себя более дисциплинированно и с большим почтением относиться к пионерской символике: галстуку, значку, знамени и т.п.). Таким образом, заявленная на уровне персонажей антитеза проявляет себя и в пространственной организации художественного мира.

Пространство страшного – это пространство замкнутое. В данном случае таким замкнутым пространством является не только пищеблок, в котором в кульминационный момент происходит схватка со стратилатом, но и пространство лагеря, и пространство города Куйбышева («закрытый город», в котором люди могут только мечтать о встрече с иностранцами, наводнившими Москву в связи с Олимпиадой, о покупке товаров из-за рубежа), сама столица закрыта для случайных туристов из провинции, и в целом вся страна – это «большой пионерлагерь», по словам Вероники, из которого нельзя убежать. Осмысляя пространство лагеря как страшное место хоррора, Иванов экстраполирует этот «ужас пространства» и на весь Советский Союз в 1980 г.

2.4. Кинохоррор в произведениях А. В. Иванова

Этот раздел разработан в соответствии со статьей Д. Л. Куликовой «Литературная кинематографичность в романе “Пищеблок” Алексея Иванова»

234

Кинороман – жанр, который существует одновременно в кинематографе и литературоведении, в последнем случае под ним понимается произведение, написанное по законам киносценария, но не обязательно предназначенное для киноадаптации. Можно говорить о том, что кино не просто заимствует жанры, традиционные для других искусств, но и само выступает донором жанровых форм, в частности, для литературы. Дилогия Иванова «Тобол» названа роман-пеплум, и пеплум – жанр, специфичный для кино, посвященного историческим, античным или библейским сюжетам, снятого с большим количеством общих планов и массовых сцен. Точно так роман «Пищеблок» оказывается кинороманом, но на этот раз в жанре подросткового «ужастика». При этом якобы ориентация на определенную возрастную категорию не должна вводить в заблуждения читателя, ведь под маскировкой жанра повести для подростков, выполненной в виде беллетризованного киносценария с захватывающими сценами, неожиданными поворотами и популярной темой вампирской эпидемии, скрывается попытка концептуального осмысления российской истории. Иванов создает определенный тип беллетристики, «ориентированной на экран»²³⁵, с динамичным чередованием сцен.

В качестве кинематографических приемов Иванов использует ряд средств, таких как: монтаж, «клиффхэнгер», смена точек зрения, крупные и

²³⁴ Куликова Д. Л. Литературная кинематографичность в романе Пищеблок Алексея Иванова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13, № 12. С. 340–344.

²³⁵ Маркова Т. Н. Кинематографические приёмы как проявление формотворчества современной прозы // Вестник челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 133.

общие планы. Именно организация повествования влияет на саспенс, обязательный для триллера, в котором «невозможность предсказать дальнейший ход событий вызывает чувство тревожного ожидания у читателей»²³⁶.

Кинороман конструируется за счет использования кинематографических техник, и обращение к ним нельзя не отметить у Иванова. К ним следует отнести технику монтажа, смены повествовательных планов, «зримости» на уровне деталей, создающих эффект «кадра» из текста. Динамика повествования во многом достигается за счет частой смены повествовательных планов: в качестве субъектов точек зрения выступают молодой человек, студент-практикант на должности водителя, Игорь, и мальчик-подросток Валерка. Разница в их восприятии создает объемную полуностальгическую картину жизни пионерского лагеря в 80-ом г. Содержательный анализ частей и глав романа даёт ясную картину авторской стратегии. Первая часть, «След вампира», как и последующие, состоит из 12 глав. В первых двух главах фокальным персонажем выступает Игорь Корзухин: он впервые направляется в пионерлагерь «Буревестник», где ему предстоит проходить педагогическую практику. 3 и 4 главы изменяют повествовательную перспективу за счет перехода точки зрения ко второму фокальному персонажу, пионеру Валерке Лагунову. Внутренняя фокализация, передача одному герою полномочий «даёт ему больше экранного времени» – в данном случае эта кинометафора помогает пояснить смысл этого приема в тексте. Внутренняя фокализация не только открывает доступ к зрительным ощущениям героя – в кино мы бы получали информацию только через этот канал, но в литературе мы еще и сталкиваемся с разной речевой природой двух миров, к которым принадлежат персонажи – «мира детей» и «мира взрослых». Дети так активно говорят присловьями, словно автор намеренно вставил в вампирскую историю сборник детского

²³⁶ Дьякова Т. В. Характеристика жанра «Триллер» и его поджанры // *Lingua mobilis*. 2013. №5 (44). С. 35.

фольклора. Мир детей подчиняется бытовой магии и иррациональным законам, прописанным в фольклоре; именно в этом мире допустима сама мысль о существовании вампиров, именно взгляд ребенка готов увидеть сверхъестественное наяву. Мир взрослых в большей степени подчинен формальности и не сразу признает ирреальное.

По мысли Д. Комма, «фильм ужасов – не то, что показывается, а то, как показывается»²³⁷. Это наводит на мысли о значимости «технологии страха», которая выражается в особой организации кинематографического и литературного текста ужастика. В первой части книги планы парно чередуются, смешение происходит в 12 главе, которая завершается интригующим эпизодом первого столкновения со сверхъестественным (Валерка наблюдает, как его сосед по палате кусает другого мальчика). Композиционно финал первой части отмечает первый этап складывания сюжета хоррора: столкновение с пугающим, не вписывающимся в материалистические представления о мире. Далее следует «склейка»: следующая часть романа «отвлекается» от вампирской темы, и, оставаясь на точке Валерки, развивает сюжет взаимоотношений между подростками в лагере. В этой части парное чередование глав с разными повествовательными перспективами не выдерживается: в общей сложности повествование переходит на сторону мальчика в восьми главах из двенадцати. И снова в двенадцатой главе звучит финальный аккорд части: осознание, что вампиров в лагере много. В третьей части Игорь и Валерка равномерно «делят» текст между собой, и план переходит от одного к другому в каждой новой главе. Эта частая смена перспектив ускоряет развитие сюжета, который было начал вязнуть в описании пионерских будней. В четвертой части герои часто делят между собой «кадр», в связи с чем внутренняя фокализация комбинируется с нулевой. Аналогичная ситуация наблюдается в последней, пятой части.

²³⁷ Комм Д. Е. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб. С. 9.

Монтажные «склейки», которые наиболее заметны на стыке глав романа, однозначно можно считать литературным «клиффхэнгером». «Клиффхэнгер – один из ключевых приемов для создания саспенса». Клиффхэнгер (букв. “висящий над скалой”) – сюжетный прием, основанный на завершении повествовательного фрагмента ситуацией, представляющей неразрешимой при заданных условиях. Термин применялся в киноведении и обозначал «любой финал эпизода, в котором персонаж оставляется в затруднительном положении до выхода в свет следующего эпизода»²³⁸. Примером клиффхэнгера у Иванова можно считать финал 8 главы «Орлята учатся стучать»: план Валерки и Игоря виснет на волоске, пищеблок, который должен был стать ловушкой для стратилата, заперт, ключ во время драки Гельбич выбросил, а Валерка без очков не может его найти. Герой в конце главы оставлен беспомощным перед врагом, зритель испытывает волнение и нетерпение узнать, каким образом эта проблема будет разрешена. Именно это состояние тревоги, интенсивные эмоции, которые испытывает зритель или читатель, характеризуют жанр «триллер», в первую очередь ассоциируемый с кинематографом. Однако Иванов как автор литературы, претендующей на развлекательность, использует киноприемы указанного жанра.

Кинопоэтика предполагает усиление визуальной изобразительности, передачу информации через фиксацию зрительных образов. Эти образы в литературе можно уподобить крупным и общим планам, созданных средствами естественного языка. Обратимся к эпизоду, изложенному в прологе к роману. В нём автор повествует об обычной ночи в пионерском лагере, когда вожатый перед сном напугал мальчишек историей про гипсовую горнистку, которая оживает и охотится на своих обидчиков. Фильмы и романы ужасов

²³⁸ Рудницкая Ю. К. Поэтика киномана эпохи НЭПа: транспонирование приема (на примере романов М. Шагинян «Месс-Менд, или янки в Петрограде» (1923–1924), Вс. Иванова и В. Шкловского «Иприт» (1924–1925)) // Уральский филологический вестник. 2014. №5. С. 287.

предполагают, что на этапе экспозиции произойдет первое поверхностное знакомство с непознанным, мистическим и опасным. Такое знакомство у Иванова действительно происходит, именно ему посвящено выстраивание «общего плана», в который входит существо, задуманное как пугающее: «По аллее шла девочка примерно того же возраста, что и мальчик, который укрывался за акацией. При каждом движении эта девочка странно подрагивала всем телом, будто в ней что-то ломалось. Белая блузка. Белая юбка. Белый пионерский галстук. Белые руки и ноги, белое безглазое лицо, белые каменные косы. Это была гипсовая горнистка. Она казалась роботом, но роботов включало электричество, а горнистку оживила тьма. Горнистка искала тех, кто убил её барабанщика. Искала, чтобы тоже убить» (П., 8). Единственными маркерами цвета в данном фрагменте были слова «тьма» и «белый», что позволяет сделать предположение о том, что читатель должен представить этот «кадр» черно-белым. Примечательно, что существо, которое появилось в прологе, не станет истинным источником опасности в романе, этот визуальный образ может отсылать к вампирской эстетике лишь косвенно (белизна гипса и представление о бледности вампиров, боящихся солнечного света, которое Иванов игнорирует). Образ ожившей гипсовой горнистки – ловушка, которая должна положить начало созданию загадочной атмосферы и тревожного ожидания, характерного для саспенса. Эффект только будет усилен за тот счет, что опасность будет исходить вовсе не от указанного существа, ожидание читателя будет разрушено, и это поспособствует выстраиванию занимательного сюжета.

Клише считается эротический подтекст питья крови, который у Иванова появляется, но в целомудренных пределах подростковой повести: «В одной такой тени, как в чёрной коробке, укрывалась скамейка, и Валерка замер в листве, потому что на скамейке сидели пацан и девчонка. Похоже, они

целовались. <...> Трудно было что-либо различить во мраке, пока слабый отсвет звёзд не очертил запрокинутое лицо девчонки и линию плеч пацана. Эти двое вовсе не целовались. Девчонка безвольно полулежала на скамейке, навалившись на спинку и вытянув ноги, а пацан как-то хищно сгорбился, прижимая к своим губам девчоночью руку. Валерка услышал отвратительное чмокание – такое же, как в том сне, когда Лёва пил кровь у Славика Мухина» (П., 145). Другим примером изображения акта вампиризма через взгляд всевидящего ока камеры происходит на людной веранде дачи Серпа Ивановича, когда не видит «никто»: «Никто из телезрителей на веранде не видел, как с последнего места Серп Иваныч наклонился к девушке-вожатой, что сидела впереди, и, похоже, что-то ласково зашептал ей на ушко. Лицо девушки исказил испуг, потом его сменило недоумение, и, наконец, девушка, зажмурившись, тихо улыбнулась» (П., 79). «Никто» – это всевидящий взгляд автора, который позволяет читателю взглянуть на нечто пугающее, что должно заставить нас испытать тревогу при мысли о масштабах вампирской эпидемии; «никто» – это всевидящее око камеры, которое покажет зрителю, как вампир пьет кровь жертвы.

Кинематографичность романа «Псоглавцы» связана в первую очередь не с приемами и техниками, а с привлечением киноассоциаций, которые активно вырабатываются сознанием героя. Кирилл – человек городской, для которого все в деревенском мире вызывает изумление, и ближайшим сходством обладают именно фильмы ужасов. «Сколько раз во взрослой дневной жизни он вышучивал детские страшилки и фильмы ужасов, а сейчас боялся идти через кладбище ночью и в одиночку. Чего он испугался? Что из могильной земли вдруг высунется рука мертвеца? Что за деревьями, качаясь, промелькнёт истлевший покойник? Это киношные штампы. А всё равно страшно» (Псогл., 227). Погружение в атмосферу страха производится во многом за счет привлечения кинематографических ассоциаций читателя, которым с большой

долей вероятности знакомы упомянутые фильмы. Например, в сознании героя ликантропия ассоциируется с египетскими богами: «Голову шакала имел знаменитый древнеегипетский бог Анубис, которого Кирилл помнил по фильму «Мумия». Анубис был владыкой стран Запада, охранителем некрополей и погребальных обрядов» (Псогл., 62). «Это всё для фильма ужасов. Поединок бульдозера и человека среди торфяных буртов. Пыль, ржавчина и чёрный дизельный чад. Триллер» (Посгл., 124) – отсылка предположительно к сюжету романа «Кристина» (1983) Стивена Кинга, в котором есть тема борьбы человека и машины (у Кинга в автомобиле живет злой дух). Отношения с Лизой в сознании Кирилла тоже проходят через фильтр кинопамяти: «Это в фильме “Американский оборотень в Париже” герой влюбился в девушку, которая оказалась оборотнем, подумал Кирилл. Классное кино. Девушку звали Серафин. Но деревня Калитино – не Париж. Лиза – не оборотень» (Псогл., 128); «Неужели секрет Псоглавца – залог его отношений с Лизой? Как в фильме “Кровь и шоколад”, где парень-турист узнал про оборотней в Бухаресте, и ему пришлось порвать со своей девушкой, потому что она тоже была оборотнем» (Псогл., 166). Киноассоциации героя заставляют его смотреть на мир сквозь специфический фильтр фильма ужасов, и это в том числе мотивирует развязку, связанную с иллюзорностью тех ужасов, которые в деревне Калитино видел Кирилл.

2.5. Апокалиптические мотивы в прозе А. В. Иванова

Эта подглава написана в соответствии со статьей «Апокалиптические мотивы в свете поэтики ужасного (на материале прозы А. В. Иванова)»²³⁹.

²³⁹ Куликова Д. Л. Апокалиптические мотивы в свете поэтики ужасного (на материале прозы А. В. Иванова) // Филология: научные исследования. 2020. № 12. С. 156–167.

Мотив конца света связан с ощущением «последних времен», глобального упадка и разрушения человека как духовного существа. Иванов обращается к этой теме и в своей исторической прозе («Тобол», «Сердце Пармы», «Золото бунта», «Летоисчисление от Иоанна»), и в книгах, обращенных к осмыслению современности («Комьюнити», «Псоглавцы», «Ненастье»).

Ужасным, с которым сталкиваются герои «Комьюнити», является загадочная чума, которая заражает членов сетевого сообщества, доводит их до безумия и убивает. Тема чумы в целом вписывается в апокалиптический миф о хворах, которые будут терзать человечество перед Судным днём, как о выражении божьего гнева. В данном случае чума поражает именно москвичей, членов комьюнити, которые заслуживают божьего суда. Это можно сопоставить с мотивами апокалипсиса в «Псоглавцах»: смог и дым от торфяных пожаров соотносится с казнями и природными катаклизмами, традиционно ассоциирующимися с знаками конца времен. Эта деталь объединяет два пространства: пространство Москвы и пространство деревни, куда героев приводит поиск фрески со святым Христофором, – таким образом, упадок распространяется не только на столицу, что подчеркивает идею упадка и деградации в глобальном масштабе.

Если, с точки зрения христианства, жизнь человечества линейна и демонстрирует движение от «начала» к «концу», то у Иванова выстраивается цикличная модель. Пространство кладбища, речь о котором была выше, нанизывает временные пласты при помощи мотива Чумы, возвращающейся к людям всякий раз. Чума как наказание приходит к людям периодически, чтобы напомнить о том, что однажды придет навсегда. Образ чумы дает повод к созданию мрачных картин зачумленного города и множества умерших, виртуальное пространство накладывается на реальное, и «зачумленной»

становится уже современная Москва. Такого рода риторика приводит к созданию сатирически-обличительного образа города в романе. «”Абракадабра” – имя страшного демона. Он вызывал мор: холеру, лихорадку, язву, чуму. Ведьмы, летящие на шабаш, кружили на мётлах вокруг Лысой горы, хохотали и звонко кричали в высоте звёздной полночи: «Абракадабра!» – вызывали демона из преисподней» (К., 40). Разумеется, этот демон не имеет собственного тела и лица, его присутствие нематериально и выражается через поведение героев, которые соглашаются на договор с демоническими силами: Гермес, Орли, Борис. Развитие сюжета у Иванова происходит как за счёт событийной канвы, так и за счет появления новой информации в чате комьюнити: новые версии о распространении чумы, новая информация, новые ссылки на источники обогащают пугающий мистический образ, активно включается интертекстуальный пласт аллюзий на «Пир во время чумы» Пушкина и «Маску Красной смерти» Э. По. «А Сатана возвращал Короля-Чуму в его дом, и Король выпускал демона. Абракадабра начинал сеять чуму по городу. Он целовал женщин чумными губами, угощал мужчин чумным пивом, дарил детям чумные игрушки. Он отравлял колодцы. Он изготавливал “чумную мазь” и обмазывал ею ручки дверей и скамейки в храмах. В состав «чумной мази» входили мышьяк, ядовитые травы, сушёные жабы, сердца висельников и тому подобные вещи. Чума поражала город. Демон же прятался у Короля и приносил ему богатства из опустевших домов» (К., 45). Чума и ее демон показаны как сатанинские силы, которые алчут и человеческих жизней, и человеческих богатств, и именно за алчность наказывает демон своих жертв.

Иванов также обращается к теме религиозного страха перед чумой: «Европа истолковала чуму как божий гнев. Священники говорили, что небеса разозлились на последнюю моду – на башмаки с длинными и загнутыми носками. Чуму сочли всадником Апокалипсиса, у которого «конь блед» и

которому имя – Смерть. Шведский король Магнус II, босой, сам возглавлял покаянный крестный ход» (К., 70). Эти отсылки необходимы для создания системы координат, в которых будут разворачиваться события: герои принципиально не способны соотносить свои действия с христианскими добродетелями, однако знание о том, что прежде чуму считали именно апокалиптическим сигналом, у них есть. Это порождает конфликт между знанием о том, что всякий порок в конечном итоге будет наказан, и невозможностью исправления. Нравственное кредо героев, которое лейтмотивом проходит через весь роман: «Мы скорбящие, но мы не лохи» (К., 24). Глеб всю жизнь стремится «не быть лохом», и сатира на такой тип поведения пронизывает весь роман (в этом смысле «Комьюнити» – это хоррор-пародия на известный роман С. Минаева «Duxless», ставший отражением культуры потребления нулевых). Консьюмеризм Глеба выражается и в его тщательной заботе о его внешнем виде (выразительная сцена, где он подбирает одежду для похода в клуб), и его подбором круга общения (это выражается и в его стремлении заполучить расположение Орли), и в его карьерных амбициях. Глеб испытывает интерес к теме чумы, поэтому читает посты в сообществе, однако не всегда делает что-то для борьбы с чумой (так, например, он бездействует, когда за Дорном гонятся призраки чумы; он никак не реагирует на столкновение с призраком Гурвича в подвале Лихоборки и т.п.). С одной стороны, такие алогизмы сюжеты можно объяснить ошибками автора, с другой стороны, это может быть намеренным подчеркиванием перекоса в жизнедеятельности героя, слишком сосредоточенного на материальной стороне жизни и гонке за наследством Гурвича и не замечающего назревания чего-то по-настоящему серьезного и страшного в своей жизни.

Именно в «Комьюнити» у героев нет никаких путей к спасению, в отличие от «Пищеблока» и «Псоглавцев». В «Пищеблоке» конец неоднозначен,

но оставляет хотя бы надежду на оптимистическую развязку и победу над злом, в «Псоглавцах» герои освобождаются из зоны – финал там вполне вписывается в романтическое клише «героев спасла их любовь». «Тени тевтонов» тоже завершаются трагически, и это становится непрозрачным напоминанием о цикличности истории и необходимости извлечения ее уроков.

Восстание мертвецов для Страшного суда – еще один канонический образ, и фигура старухи, которая становится первым зримым столкновением с ужасным для героя, в романе отсылает именно к апокалиптике. «Комьюнити» активно использует информационную компиляцию, поэтому апокалиптика там выстраивается как нанизывание пересказа чужих сюжетов. «Недавно аж по каналу «Культура» показали фильм Ромеро “Ночь живых мертвецов”, стилизацию под кино 50-ых. Там еще Разлогов утверждал, что это явление искусства, а не стеб или треш. В финале фильма там звучит главная мысль про мертвецов: «Они – это мы!» Вот, значицо, откуда этот ужжос!!!!» (К., 202). В конечном итоге герои приходят к заключению о том, что чума комьюнити не от сатаны, это индивидуальный инструмент наказания (или даже оружие). Герой обобщает вину, все люди грешны и заслуживают суда, но в данном случае это был его личный суд и его личная расплата. Индивидуальный конец света и является предметом изображения в хорроре. Страх смерти сначала расширяется до масштабов ожидания глобальной кары, а потом все равно становится страхом собственной смерти и загробного наказания.

Иванова интересуется изображение не только наказания, но и «преступления»: «Всегда находится умник, который всё знает. И слава блогу» (К., 18). Такие каламбуры героя выдают в нем циничное отношение ко многим вещам, в том числе к духовности. В данном случае «ужастик» может быть морализаторским, так как изображает протагониста отрицательным

персонажем, который переживает столкновение со страшным как с наказанием, полученным по заслугам.

Даже в светской культуре (по крайней мере, европейской) закреплено представление о семи смертных грехах, которое подчас актуализируется в литературе ужасов. Религиозное мировоззрение рисует для себя алгоритм существования человека, который подразумевает определенные последствия определенных поступков. Добродетельная жизнь, покаяние и подвиги веры предполагают вознаграждение после смерти. Греховная жизнь и отсутствие раскаяния предполагает загробное наказание. Это самое грубое изложение христианских принципов закреплено в сознании даже нерелигиозного человека, и на этом во многом основан хоррор.

Герой «Комьюнити» демонстрирует отнюдь не благочестивое поведение. Он развратничает, о чем неоднократно сообщает как о вещи, само собой разумеющейся: например, его любовницей является Марина Кабуча, диджей «Радио ДиКСи». Её он готов «уступить» Борису, чтобы тот помог ему разобраться с наследством Гурвича. Глеб алчен, так как богатство для него – возможность «завоевания» Москвы, один из главных мотиваторов. Глеб тщеславен и горделив, потому что не видит смысла в деньгах без «статуса». К примеру, в себе он ценит такое качество, как «серьезность»: «Он и вправду ко всему относился серьёзно: к работе, к выпивке, к женщине, к фасону галстука. Вот и результат – он получил то, чего добивался. Не отступился от серьёзности своего взгляда на жизнь и теперь имеет и Москву, и деньги, и статус» (К., 204). Москва, деньги и статус – эталонные ценности, которые Глеб для себя выбирает, и безнравственность его выбора становится причиной для чумы. Таким образом, апокалипсис, который во многом расценивается как закономерная расплата человечества за свое грешное существование,

происходит с Глебом, но, в отличие от всеобщего конца света, наказание уготовано индивидуально для героя.

Использование апокалиптических мотивов в «Комьюнити» объяснимо в рамках сложившегося жанрового канона, закреплённого как мировой современной литературой, так и кинематографом. Обращение к тематике конца света в исторической саге «Тобол» связано с интересом к сознанию человека Нового времени, а также необходимостью привлечения этого контекста для осмысления исторической эпохи петровских преобразований и церковного раскола.

Старец Авдоний, наставник раскольников, готовящихся к «вознесению» через самосожжение, становится рупором идей, которые в русской истории, культурологии и философии ныне известны и хорошо изучены. С точки зрения христиан, не принявших никонианскую реформу, происходящее вокруг было полно многочисленными свидетельствами близящегося конца мира. Пётр виделся не истинным царём, а «немецким подкидышем» (Тобол1, 133), подлинная столица – Москва – оказалась заменена подложной (идея Москвы как ложной, inferнальной столицы вообще часто повторяется у Иванова, что мы уже видели на примерах «Комьюнити» и «Псоглавцев»), новые порядки, армии, канцелярии – все происходящие изменения в вековом жизненном укладе восприняты были как свидетельства гибели земного мира. «В чём же причина оному? В том, что иссякли времена, с дьявола пали оковы, наложенные на тыщу лет архангелом Михаилом. Освобождённый дьявол учуял, где ему кровавая пожива, – на Руси! – и сунул сюда хобот свой – Никона. И рухнула Святая Русь» (Тобол2, 133). Крушение государства для сознания, близкого средневековому, почти равно крушению мироздания.

Жители деревни Чилигино под предводительством Авдония готовятся вознестись на горящем корабле. Как часто случается в исторической прозе

Иванова, исторически достоверное и жизнеподобное повествование может содержать и абсолютно мистические, ирреальные элементы, в связи с чем некоторые исследователи даже используют в отношении Иванова термин «уральский магический реализм». В «Тоболе» есть эпизод изгнания беса, вселившегося в Мисаила, члена общины раскольников. Авдоний обвинил Мисаила в том, что тот сохранил жизнь сыну Ремезова, чем поставил под угрозу грядущее сожжение. В Мисаиле Авдоний увидел беса: «Ты не Мисаиле, бес!» (Тобол2, 142). Далее следует сцена жестокой расправы с Мисаилом, в котором раскольники узрели бесовство, и сцена эта весьма противоречива: «Отброшенный, Мисаил заметался в кругу былых товарищей, и всюду его встречали ударами. Обычный человек свалился бы, оглушенный, но Мисаил рычал и вырывался с нечеловеческой силой, словно не чувствуя боли. И братья тоже обезумели – они лупили Мисаила дубьем со всех сторон, и наконец он упал» (Тобол2, 143). С одной стороны, упомянута «нечеловеческая» сила героя, что вводит версию о бесовстве как подлинную, с другой стороны, жестокость обезумевших раскольников наводит на мысли об их собственной бесовской природе, которая проявляется в данном эпизоде. Образ одержимого бесом, появившегося в раскольничьей деревне, можно считать реализацией апокалиптического мотива, связанного с явлениями дьявола и его многочисленными ликами. Демоническое в Мисаиле подтверждается далее: «Его подбросило, переложило на спину и выгнуло дугой. Раскинув руки, он встал на темя и на пятки и покачался, потом ослаб и безвольно рухнул навзничь, а потом невозможным движением внезапно извернулся и покатился кубарем. <...> побежал мимо братьев по кругу, заглядывая в лица и хохоча. Глаза его были жёлтые. – Всех возьму! Всех возьму! Всех возьму! – лаял он» (Тобол2, 143).

Явление раскольникам беса перед сожжением одновременно и вписывается в их представление о безнадежности погибшего земного мира, и является грозным предостережением: их намерение страданием в огне обрести себе вечную жизнь в раю приведет к тому, что их приберет к себе дьявол. «Дьявол весь мир уже в зев положил, и даже к нам проник! Где убо спасение обрести, понеже Корабля?» (Там же). В соответствии с раскольнической традицией, противостоящих самосожжению солдат чилигинцы видят «антихристами», «бесами»: «Они на главах рога прячут под мертвяковыми волосами! У них кафтаны куцые, дабы змеевитие хвостей не сковать! У них на стопах верхни аршинные, дабы копыта уместить! Они глаголят, как лают, а их пастей серный дым смердит!» (Тобол2, 172). Раскольники своим актом творят житие самим себе, сопротивление их и самопожертвование – подвиг веры, который должен обеспечить им искупление грехов и блаженство в раю.

Амбивалентность оценки раскола заключается в привлечении апокалиптической символики и темы бесовства. Епифания, глазами которой показано происходящее в гари, видит в пламени демоническую сущность: «Все вокруг мгновенно засияло, толпа повалилась, а над горой из людей Епифания вдруг увидела дьявола – огромного пламенного змея, который в бурлящем дыму выгибал и крутил кольца своего тела. У него была собачья голова с рогами, и он глянул прямо в душу Епифании» (Тобол2, 179). Епифания, истово веровавшая в наставления Авдония и старцев раскола, не видевшая для себя иного исхода кроме пламени, ужас пожара для себя интерпретирует именно как явление демоническое, это неправоe сомнение перед господней жертвой. Самосожжение изображено как чудовищное действо, из которого людей нужно спасать, что и делает отряд во главе с Семёном Ремезовым и капитаном Таббертом. Спасение людей, с точки зрения шведа, было невероятным актом человеколюбия, особым духовным опытом, который стоило пережить. Тема раскола у Иванова возникает

не только как дань историческому жанру и жизнеподобный сюжет, но и как путь отображения дисгармонии, возникшей в рамках одного народа. Религиозное размежевание, как показывает писатель, не только свидетельствует о несовпадении духовных ориентиров, но и о расколе как форме политического и социального сопротивления процессам, которые не поддавались контролю. Как отметили в своей статье П. А. и П. П. Гончаровы, в романе особое место занимает мотив соблазна. Соблазну деньгами и властью поддается князь Гагарин, соблазну любовному поддается Новицкий, из защитника веры превратившийся в грешного раба своей страсти. Раскольники сопротивляются миру и государству, поддавшемуся соблазнам, и могут выразить свое несогласие единственным способом. «Он изображает в старообрядцах, в их вождях и наставниках, прежде всего, их слабость перед соблазном власти над паствой, соблазном гордыни пред «никонианами». Преодоление этих соблазнов оказывается выше сил и властей светских, и православных начальников. Самосожжения раскольников в романе подобны не очищающему, но адскому огню»²⁴⁰. Раскольники, не замечая того, поддаются соблазну Авдония: он обещает им короткий путь в рай, и они соглашаются, хотя в пламени из ждет «дьявольский змей». В данной ситуации плохо поддающейся интерпретации остается финальная фраза главы, подводящая итог этого сюжетного ответвления: «показалось, будто над пожарищем всплывает огромный невесомый парусник» (Тобол2, 181). Образ парусника, который подводит к идее состоявшегося «вознесения» Корабля старообрядцев, убеждает в неоднозначности темы раскола и антиномии демонического и божественного, связанной с ней.

²⁴⁰ Гончаров П. А., Гончаров П. П. Много званных: мотив соблазна в романе А. В. Иванова “Тобол” // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. №2. С. 317.

Реализация апокалиптических мотивов в разных произведениях Иванова происходит по разным моделям, что во многом зависит и от авторской концепции автора, и от следования требованиям того или иного жанра. В «Комьюнити» и в «Тоболе» мы видим два Апокалипсиса. Первый – это духовный апокалипсис современного общества, это Москва как площадка «пира во время чумы», где чума – закономерное наказание за грехи, которое провоцируют сами люди, движимые своим тщеславием и алчностью. Апокалиптика привлекается как прием, характерный для современной литературы ужасов с её интересом к демоническому. Апокалипсис в «Тоболе» – крушение старого мира России, охваченной реформами на уровне как хозяйственной и политической, так и духовной. Мотивы конца света здесь привлекаются в соответствии с религиозной раскольничьей риторикой.

2.6. «Ужасное» в исторической прозе А. В. Иванова

Настоящая глава посвящена взаимодействию приемов литературы ужасов и традиции исторического романа.

Одним из главных приемов литературы ужасов является натуралистическое изображение грубой телесности, насилия, физических страданий, пыток и т. п. В исторической прозе А. В. Иванов неизбежно обращается к этого рода образности, и, как нам представляется, тема насилия демонстрирует устойчивую связь с темой власти. Далее мы рассмотрим, каким образом государственная власть в прозе Иванова наделяется демоническими и/или садистическими чертами. В настоящей работе будет проанализирована реализация семантической связи между властью и насилием в дилогии «Тобол» и романе «Летоисчисление от Иоанна».

2.6.1. «Страшный» Иоанн Грозный в «Летоисчислении от Иоанна»

Роман А. В. Иванова «Летоисчисление от Иоанна» изображает эпоху Ивана Грозного через призму апокалиптичности и катастрофичности. Как и в других своих книгах, Иванов ищет путь к выстраиванию стройной концепции русской истории, которая смогла бы через объяснение противоречий прошлого прийти к разрешению противоречий настоящего и, возможно, будущего. Если в своих более ранних исторических романах идея повторения истории проявляется на уровне подтекста, то в последнем романе «Тени тевтонов» эта мысль проговаривается буквально и весьма настойчиво, что может свидетельствовать об эстетической слабости этого текста.

Историческая проза Иванова обращается к мотивам магического реализма («Серде Пармы», «Золото бунта», отчасти «Тобол»), где мистическое неразрывно связано с историческим и жизнеподобным, отражая религиозно-мистическое сознание человека средневековья. Если ряд произведений Иванова можно относить к жанрам ужасов («Псоглавцы», «Комьюнити», «Пищеблок»), то его историческая романистика заходит на «территорию» ужасов лишь с точки зрения обращения к апокалиптике, натуралистическим ужасам, мотивам двойничества и созерцания страшного.

Итак, рассмотрим реализацию приемов ужасов в «Летоисчислении от Иоанна».

Мотивы Апокалипсиса введены как на уровне прямых цитат, так и за счет сюжета и мотивов. «Ибо Гневный Ангел уже опрокинул свою чашу, и время вытекло до капли: исчисление лет подходит к итогу». Ощущение конечности времени, а также уверенность в своей богизбранности помогают Иоанну оправдывать любые зверства, творимые опричниками. Любое

противоречие, любое сопротивление власти царя видится ему восстанием против божественного замысла, и потому карается так жестоко. Не для жизни, а для всеобщей гибели устроен царский дворец. Обратимся к эпизоду с «экскурсией», которую царь проводит девочке Маше – полоумной или святой. Ее сопровождает матушка – Богородица, а братом ее становится Иисус: «Маша оглянулась и увидела, как вдалеке незнакомый ратник на плече несёт по ржаному полю большой деревянный крест. Солнце слепило Машу, и очертания человека в пыли, поднятой обозом, расплывались, дрожали. Но Маша узнала человека и поклонилась ему. Это был брат её Иисус Христос» (И., 113). Царь, который считает самого себя Христом, проводит девочку по своему дворцу. «Видишь, сестрёнка, вон те ворота дворца моего? – наклоняясь к Маше, тихонько, словно по секрету, спрашивал Иоанн.

Открыв рот, Маша смотрела на ворота, где был изображён телец.

– А напротив них других ворот нету! – прошептал Иоанн.

– Когда Конец Света настанет, Иисус Христос в те ворота зайдёт, а выйти не сможет! И будет он здесь вечно с нами жить!» (И., 152). Царь пытается приобщить Машу к своему ожиданию Апокалипсиса, чтобы она, как младенец, глаголящий истину, могла оправдать и одобрить его зверства в ожидании конца света. Он заставляет его взглянуть на Опричный дворец, и это реализует мотив созерцания страшного: «Маша оглянулась – и вправду, противоположная стена Опричного дворца была без ворот. И отчего-то это было страшно» (И., 153). Иоанн Богослов не может смотреть на ужасы, которые ему представлены в Откровении, однако страшное в искусстве строится большей частью на создании визуальных образов пугающего. Иванов подчеркивает степень страшного при помощи библейского мотива – отказа от созерцания страшного. Маша пытается оградить свою матушку-Богородицу от зрелища ужасов войны: «Маша спряталась ото всех за ивой у края воды, стащила с себя платок и

обмотала им икону, чтобы матушка-Богородица не видела этих страстей» (И., 97). Иоанн объясняет Маше, почему в его дворце нет окон: «мир закончится! <...> Не на что смотреть снаружи будет!» (И., 152) – и это объявление свидетельствует о грядущем торжестве крошечного мира, смотреть на который невыносимо, созерцание которого приводит к божественному ужасу. «Маша отвернулась и сунулась лицом в плечо Иоанна, чтобы не видеть двора и зверей за частоколом» (И., 178) – невыносимый страх оказывается творим земным владыкой, а не небесным, но даже на него смотреть божий человек Маша не может.

К мистическим апокалиптическим символам относится образ Саранчи, явившийся Филиппу и Иоанну: «Во дворе Опричного дворца, шурша, как берестяная, ворочалась огромная Саранча. Её змеиный хвост с хрустом царапал по кирпичной стене загнутым жалом. Под луной на Саранче тускло сиял воинский доспех. Ветерок шевелил длинные вьющиеся чёрные волосы.

<...> Мимо лица Филиппа пронеслась волосатая лапа с когтями. Саранча вдруг остановилась на полпути, изогнулась сверху вниз и посмотрела на митрополита. У Саранчи было нежное, прекрасное, ужасное лицо царицы Марии Темрюковны» (И., 165). Символический смысл существа прозрачен и соотносится с монстрами Апокалипсиса непосредственно самим Иоанном. Казни конца света соотносятся как со страшными существами, которые явятся для кары, так и с искажением привычных природных явлений, таким как кровавый дождь или снег из сажи: «Мутное небо местами дрожало и багрово отсвечивало – это на облаках играли отсветы зарева. Сажа сыпалась, словно чёрный снег» (И., 187). Кроме того, Иоанну за бесчинства опричников являются образы всадников в очертаниях облаков: «очертания двух огромных, страшных всадников Откровения» (И., 187).

Двойничество – один из приемов, лежащих в основе эстетической системы романа. Двоится пространство, так что страшному миру «зверинца» в подвале Опричного дворца, где царь пытается предателей государства, противоположен зверинец наверху, по которому он проводит Машу. Неслучайно, что там он заводит ее в голубятню: образ голубя в русской литературе традиционно воспринимается как символ близости к богу, символ спасения, смирения, доброты (вспомним образ голубя в «Светлане» Жуковского). «Зверству Грозного противопоставлен гуманизм Филиппа»²⁴¹, святости Маши – демоничность Марии Темрюковны. В образе несчастной сироты также можно увидеть отражение также образа Марии Мироновой из «Капитанской лочки» Пушкина: точно так, как Маша у Пушкина в конечном итоге из робкой и пугливой девочки превращается в человека, способного взять в свои руки ответственность и за свою судьбу, и за жизнь дорогого ей человека, Маша у Иванова – единственный человек, который осмеливается противиться воле царя во время страшной казни медведями.

Изображения казней составляют основной материал для привлечения образности натуралистической, изображения страдающего тела, которые особенно значимы в произведениях ужасов, Иванов вводит в свою историческую прозу. Жестокие расправы опричников над неугодными царю, даже над теми, кто не предал, но лишь мог предать, ужасы войны, сиротство и вдовство, насильственная гибель близких – повседневность мира, созданного Ивановым. Родители Маши были убиты опричниками, ей самой грозило изнасилование; семью Ивана Колычева «по ошибке» перебили опричники: «Настю опричные снасиловали и задушили. <...> А подворье моё сожгли вместе с детками» (И., 30). Если смерть страшна сама по себе, то изображение

²⁴¹ Мартянова И. А. Два «Ивана»: преодоление «Мании наглядности» // Международный журнал исследований культуры, № 4 (13), 2013, С. 73.

телесного страдания страшно еще более. Как и в «Тоболе», Иванов описывает царские пытки. Это дыба в подвале Опричного дворца, это казненные посажением на кол, это страшная казнь свиньями и медведями.

Филипп, который стремится смягчить жестокости Иоанна, надеется на помилование пленников Иоанна, но не решается приглядеться к ним внимательнее: «В последнем свете лучинок ему показалось, что стоявшие на коленях пленники поднимаются на ноги. Филипп отвернулся и пошёл по лесенке дальше» (И., 90). Ему лишь показалось, что они были освобождены, а смотреть дальше он не стал. Это еще один пример мотива зрения и созерцания страшного, который был уже упомянут выше. Здесь отказ от взгляда на страшное лежит уже не в сфере эстетического или духовно-религиозного, а в области морально-нравственной. Филипп, который «отводил глаза» от зверств Иоанна, косвенно был виноват в расправе над воеводами, среди которых оказался его племянник Колычев, виноват в гибели Маши от лап медведя. «Воеводы молчали. Они видали и кровь, и ужасы, и смерть. Но вот так – чтобы свиньи жрали кишки живого человека... Колычев обнимал Салтыкова, у которого вместо глаз были два чёрных кома запёкшейся сукровицы.

– Славно, Петруша, что ты ослеп, – тихо сказал Колычев» (И., 148). Слепота оценивается замученными как благо снова в связи с мотивом созерцания зла.

Особое значение имеет в романе использование кинематографических техник. Как известно, этот роман стал посттекстом фильма П. Лунгина, следовательно, примечательны пути перевода текста с одного художественного языка на другой. Крупный план обезглавливания петуха, отчасти перемежающийся «кадрами», словно бы запечатленными его глазами, неслучаен: отрубленная голова петуха символизирует казнь Колычева, которая становится кульминацией сюжета и приводит к перевороту в душе Филиппа,

которого можно считать протагонистом. К другим приемам литературной кинематографичности можно отнести применение монтажных техник, таких как параллельный монтаж при изображении двух царских зверинцев, что позволяет создать эффект зеркальности этих пространств.

Как отмечают некоторые исследователи, с которыми мы можем согласиться, натурализм исторической прозы – следование традиции, сложившейся в советский период русской литературы, когда реалистический хоррор, вытесненный из общего поля художественных жанров по идеологическим соображениям, находил свое отражение в исторической и военной прозе.

2.6.2. «Страшный» Пётр в дилогии «Тобол»

Этот раздел подготовлен в соответствии со статьей «Страшный Пётр: демонизация образа власти как элемент поэтики ужасного (А. В. Иванов “Тобол”»)²⁴².

Наиболее полно образ Петра Великого Иванов воплощает в дилогии «Тобол», который исследователи называют «романом-метафорой»²⁴³. Несмотря на то что фигура монарха не входит в круг главных героев, именно тема петровской власти составляет композиционное кольцо романов. Как следует из названия, жизнь Сибири начала XVIII века и судьбы центральных персонажей составляют сюжетную основу романа. Однако у мира Сибири в романе есть изнаночная сторона, а именно мир Петербурга, петровской столицы, из которой царь подчиняет своей воле всю страну.

В первой главе Петр изображен в его слабостях и несовершенстве (пьянство, болезнь), что создает контраст между внешним всесилием

²⁴² Куликова Д. Л. Страшный Пётр: демонизация образа власти как элемент поэтики ужасного (А. В. Иванов “Тобол”) // Филология и культура. Philology and Culture. 2020. Т. 60, № 2. С. 193–198.

²⁴³ Погорелая Е. А. «Тобол» vs «Игра престолов». Когнитивная метафорика современного исторического романа // Вопросы литературы, 2019, №6. С. 49.

императора и его телесной уязвимостью. Царь Петр не видит разницы между своими личными интересами и интересами государства. Его болезнь пробуждает в нем страх смерти (который характерен для людей, не являющихся носителями религиозного сознания; безверие и материализм Петра необходимо иметь в виду для оценки его характера): «Он видел немало смертей <...>. Он знал, что содержится внутри у человека, и у него внутри такие же потроха, как у всех»²⁴⁴. В своем сознании Пётр, как анатом, расчленяет человеческое тело, и мысленное зрелище заставляет его переживать страх за собственное физическое воплощение.

Изображение телесной слабости сопровождается развитием мотива «всесилия» царя. Пётр обдумывает «исцеление» своей «правой руки», Сашки Меншикова, и видит в этом силу монаршей власти: «Пётр у одра простил грешного друга – и Сашка вдруг исцелился. <...> Сашку исцелил он – царь, помазанник» (Тобол1, 8). Власть наделяется в глазах Петра способностью не только отнимать, но и давать жизнь. Он и сам надеется продлить себе земное существование через свое властвование: «А его самого исцелит царство. <...> Империя – это фрегат, который увезет его из болезни. Его спасение и награда» (Тобол1, 8). «Наивная» вера Петра, метонимическое объединение своего физического тела и «тела» государства указывает на его антихристианское миропонимание, более близкое мистическим исканиям, чем православию. Известный исторический сюжет, связанный с судом и казнью сына Петра, Алексея, у Иванова, таким образом, можно интерпретировать следующим образом: казнь сына необходима для «защиты» страны. Пётр не видит возможности продолжить себя в своем сыне, напротив, Алексей представляет некую угрозу «телу» нового российского государства, и эта угроза должна была

²⁴⁴ Иванов А. Тобол. Много званных: роман-пеплум. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 8. Далее ссылки на цитаты будут приводиться с указанием названия романа (П.) и номера страницы в круглых скобках.

устранена: «Пётр еще до суда определил царевичу смерть, и все вокруг это знали <...> царевича то ли отравили, то ли задушили в каземате Петропавловской крепости»²⁴⁵. Царевич Алексей – «крысеныш», которого выманивают из норы, вечный оппозиционер. Побег за границу в системе петровский представлений равноценен государственной измене, наказание на которую не заставит себя ждать. «Суд был таким же, как и все в державе, – лишь видимость Европы: камзолы иноземные, порядок отеческий» (Тобол2, 790). «Отеческий порядок» не предполагает отеческих чувств, и Пётр в отношении к сыну проявляет себя как разум «государственный», а никак не индивидуальный. Отсутствие отеческой жалости можно назвать не столько бесчеловечным, сколько в принципе нечеловечным: Пётр с его претензиями на всевластие пересекает границу человеческой нравственности.

Тема власти в дилогии «Тобол» начинается и завершается образом виселицы, значение которого достаточно прозрачно. В данной ситуации нас интересует то, что в первом случае этот образ оформлен при помощи инструментов, характерных для хоррора, во втором же случае это подведение черты под историческим рассуждением автора.

Пётр, неотделимый от страны, созданной им, воспринимает врагов и расхитителей этого государства как своих главных предателей. Именно такой враг был казнен, и теперь Иванов изображает его изуродованное тело на виселице. «Голова казненного была свернута набок; чернели провалы глазниц, расклеванных вороньем; зияла гнилая дыра на месте рта; из тряпья, точно коряги, торчали распухшие черные руки и босые ноги. Уже и не узнать в этом адском чудовище бывшего человека» (Тобол1, 9). «Адское чудовище» – то, во что был превращен человек силой справедливого царского наказания, то есть

²⁴⁵ Иванов А. Тобол. Мало избранных: роман-пеплум. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 790. Далее ссылки на цитаты будут приводиться с указанием названия романа (П.) и номера страницы в круглых скобках.

властью Петра. Жуткое и подробное описание внешности трупа, долгое время повисевшего на открытом воздухе, типично для литературы ужасов. Страдания этого тела были расплатой за самое страшное в государстве преступления – хищения и коррупцию. Пётр направляется к висельнику и даже начинает с ним что-то вроде издевательской беседы. Поведение царя изумляет его подданных: «Кавалькада следовала за императором в тихом недоумении: зачем государь двинулся к этой мерзости?» (Тобол1, 10), – т. к. Пётр пересекает границы нормативного поведения, которые не предполагают общения с мертвецами, кроме как в риторическом дискурсе. Примечательно, что далее мертвец символически «реагирует» на реплику Петра: «Мертвец покачивался от толчка, словно не желал отвечать. Вдруг прокисшая веревка лопнула, и мертвец рухнул. Он тяжело шлепнулся в лужу под виселицей, плеснув грязью. Петра обдало смрадом разложения» (Тобол1, 10). Даже случайность Пётр расценивает как злонамеренный акт со стороны трупа, поэтому бьет его: «Движения разжигали боль, и Пётр яростно пнул мертвеца снова, а потом еще и еще. Мертвец дергался в луже, словно был живой, а на виселице только притворялся мертвым. Офицеры смотрели на государя с ужасом» (Тобол1, 10). Уподобление мертвеца живому содержит фрагментарную реализацию мотива оживления мертвого, мотива, быть может, наиболее популярного в литературе ужасов. Пролог завершается кинематографичной сценой, характерной для «Тобола» как романа-пеплума. Иванов создает крупноплановое изображение мертвеца: «Мертвец остался лежать в луже под ингерманландским дождем. Его закостеневшая скрюченная рука торчала из грязи, будто мертвец благословлял императора» (Тобол1, 12). Мрачный символ, созданный из физической оболочки мертвого тела, похожего на «адское существо», становится перевернутой версией «божьей помазанности». Диалог с мертвецом, борьба с ним, его символическое оживление и «благословение», таким образом,

позволяют сделать предположение о пограничном статусе Петра, не вполне принадлежащего миру живых, а находящегося на границе с миром потусторонним или вовсе по ту сторону этой границы.

Характер Петра содержит в себе также садистические черты. Описание физического насилия находится в центре внимания одного из поджанров хоррора, слэшера (наиболее ярко явленного в сфере кинематографа, а не литературы), однако в той или иной форме задействуется литературой ужасов. Физическое насилие, источником которого становится индивид, в хорроре зачастую является метафорой насилий общественного или политического, аналогичное прочтение можно дать действиям Петра, злая воля которого лишь ипостась воли государства. Если в прологе насилие Петра направлено на мертвое тело, то в главах «Дознание» и «Из того колодца», завершающих сюжетную линию губернатора Матвея Петровича Гагарина, жертвой мести царя становится тело живое. пытки Гагарина в каземате, очевидно, приносят царю радость и удовлетворение, он с удовольствием курит и пьет вино, при этом он «предвкушает зрелище пытки» (Тобол2, 779). Мстительность Петра объясняется отнюдь не многочисленными подтвержденными фактами воровства. Несомненно, нечистые на руку чиновники вредят государству, сконструированному Петром, но Гагарин совершает грех значительно более тяжкий, так как для своей выгоды вмешивается в военный конфликт со степными народами. Так же, как и бунтующий сын, царевич Алексей, тобольский князь совершает покушение на метафизическое тело государства, которое царь охраняет не менее, чем свое собственное тело. Именно это становится причиной ярости царя. «Государь жаждал мести. Не казни, не позорного умерщвления врага, в последний свой миг осмеянного чернью, а настоящей мести <...>» (Тобол2, 782). Жанр хоррора предполагает натуралистическое изображение телесных мук, которые как раз представлены в

сцене пытки: выворачивание суставов, избивание кнутом. Пётр становится в «Тоболе» опасным, страшным существом, подобным монстру в хорроре, именно его суд, его гнев – главный страх Гагарина. Монстр в хорроре редко психологизируется и не становится объектом читательской эмпатии, точно так Пётр не поддается анализу в финальных эпизодах. В сценах расправы над князем Гагариным жестокое веселье Петра становится по-настоящему ужасным, при этом сам Пётр исчезает из поля зрения читателя. Обращает на себя внимание способ визуализации торжества царя, использованный в сцене казни Гагарина. Во-первых, он присутствует «в окне Юстиц-коллегии, словно грозный призрак» (Тобол2, 790). Во-вторых, он смотрит на Троицкую площадь с вывески со своим портретом. Пётр, который с наслаждением вел весь процесс над своим неверным слугой, вдруг исчезает как физическое тело во время кульминации. Этот прием нам представляется не случайным: он призван подчеркнуть нечеловеческий статус государя, распадающегося на метафру всевидящего ока и «грозного призрака», вездесущего и всезнающего.

Суд над Гагариным Пётр и его ближайший соратник граф Меншиков обставляют в нарочито издевательском тоне, организуя казнь как светское празднование: «Пётр Алексеич придумал превратить казнь Гагарина в праздник и усадить за стол с угощениями жену и сына того, кто будет повешен во время обеда» (Тобол2, 784). Пётр «переворачивает» событие, выворачивает его наизнанку, страшное пытается выставить как веселое, и этот факт наводит на мысль о принадлежности царя к крошечному, страшному миру, миру перевернутых ценностных ориентиров и норм, миру, подобному апокалиптическому миру опричнины. Лихачев в работах о смеховом мире Древней Руси описывает «сумасброднейший, всешутейший и всепьянейший собор» Петра Великого как реализацию древнерусской смеховой традиции в

XVIII в. Веселье Петра в романе Иванова – это веселье антимирное, которое должно вызывать страх, а не смех.

Иванов воспроизводит актуальный народный миф о Петре, распространенный среди раскольников, склонных к апокалиптическому видению мира: «царь Пётр – чадо гибели, немецкий подкидыш» (Тобол2, 133). Пётр, таким образом, как представитель антимира может читаться не помазанником Божиим, но царем-антихристом, что сближает его образ с традицией, к которой относится роман из трилогии Д. С. Мережковского «Пётр и Алексей». З. Г. Минц намечает два направления интерпретации финала романа: первая связана с ницшеанской героикой и правотой «грозного демиурга», а вторая – с «завершением богоискательского пути Тихона»²⁴⁶, апокалиптической битвой и победе одного из начал – христового или антихристового. Иванов, в соответствии с традицией Мережковского, признает противоречивость властителя, его двойственную природу, склонную как к сотворению inferнального зла (насилие и расправы над преступниками против империи), так и к восстановлению высшей истины (помилование Бухгольца).

Образ Петра неизбежно приводит к ряду литературно-исторических параллелей, встроенных в текст Иванова. В романе можно найти аллюзии на Петра, изображенного в «Епифанских шлюзах» А. П. Платоновым. В «Тоболе» Пётр обсуждает с Меншиковым благоустройство Петербурга, «права рука» царя дает ему отчет: «Я на то четыре барки камня в Твери заготовил, <...> а они в гагаринском канале под Волочком на мелях застряли, никаким льдом не стащить. Пришлось до водополя ждать подъема» (Тобол1, 9). В данном случае царский слуга пытается оправдать свои злоупотребления погодными условиями, и ему это удастся, но история русской литературы предлагает и сюжет, в

²⁴⁶ Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та, 1979. С. 110.

котором оправдаться перед грозным судом царя невозможно. Мотив столкновения воли царя и природных сил звучит у Платонова и приводит к трагическому финалу судьбы Бертрана Перри. Примечательно, что уже здесь у Платонова намечается демоническая неоднозначность властителя, «фаустофелевская двуипостасность»²⁴⁷. Повесть Платонова – очень показательный образец своего рода «петровского текста» русской литературы, и обращение Иванова к этому материалу было бы логичным.

В романе представлено три значительных эпизода, визуализирующих Петра: два были описаны выше, третий же связан с изображением Петра в быту, Петра «домашнего». Иванов воспроизводит широко известное представление о переменчивом нраве царя: в одну минуту он входит «без парика, в домашнем засаленном шлафроке» (Тобол1, 143) и желает доброго утра по-голландски, в другую минуту настроение его меняется к худшему при встрече с сыном. «Сын Алексей всегда раздражал Петра своей никчемностью, а пьяные выходки сына приводили в бешенство» (Тобол1, 148). Мотив двойничества, расщепления личности на две части, зачастую положительную и отрицательную, добрую и злую, для хоррора стал классическим, что отмечает С. Кинг в «Пляске смерти», обращаясь к прецеденту Р. Л. Стивенсона («Странная история доктора Джекила и мистера Хайда»). В «Тоболе» расщепленность Петра подчеркивается не только ради историчности, но и для утверждения амбивалентности образа Петра как источника ужасного в романе.

Двойственность бытовая находит проявление и в удвоении образа царя как государственного деятеля. Митрополит Иоанн при знакомстве с Петром видит в нем простоту и ум: «Пётр Иоанну очень понравился: внимательный,

²⁴⁷ Проскурина Е. Н. Фауст – Петр – Мефистофель: «Обратная фаustiана» в рассказах А. Платонова «Государственный житель» и «Усомнившийся Макар» // Филологический класс, 2013, №1 (31). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/faust-petr-mefistofel-obratnaya-faustiana-v-rasskazah-a-platonova-gosudarstvennyy-zhitel-i-usomnivshiysya-makar> (дата обращения: 14.01.2020).

тонкого ума, весёлый, деятельный и совсем простой, без чванства» (Тобол1, 165). За личным знакомством последовало столкновение с делами Петра, и они для Иоанна были страшны: месть за предательство Мазепы дошла до истребления целых городов. «Драгуны светлейшего ворвались в Батурин. <...> Драгуны стреляли, рубили и кололи пиками всех подряд: сердюков, пушкарей, дворовых холопов Мазепы, простых казаков, лавочников, попов, мужиков, баб и детей. Многие жители бежали от русских через речку Сейм по тонкому ноябрьскому льду, но лед подломился, и люди тонули толпами» (Тобол1, 166). Иванов уделяет достаточно внимания жестокости наказания захваченных батуринских старшин, натурализм – неотъемлемая часть историзма Иванова: «Их мясничили невыносимо долго, и полковник Чечель все кричал, кричал, кричал. Когда его отрубленную голову насадили на железную спицу, Иоанна потрясло безмерное блаженство на утихшем лице Чечеля – наконец-то голову отняли от истерзанного тела» (Тобол1, 166). Далее следует образ, который привлекает внимание в контексте рассмотрения Петра как демонического существа: «Иоанн <...> смотрел, как река несет выплывших из Сейма мертвецов Батурина: у мужиков торчали мокрые клинья бород, бабы лежали в ореоле распустившихся волос, а дети были коротенькие. Казалось, что поток утопленников – это какое-то жуткое переселение, потому что на тихой темной воде среди льдин и трупов покачивались вещи: шапки, женские расшитые платки, корзины, детские салазки, подушки» (Тобол1, 167). Люди, которые бежали от смерти и пыток царского войска, но провалились под тонкий лед и утонули, сравниваются с живыми – мертвецы, плывущие по реке, напоминают живых, идущих по дороге. Страшное зрелище в сознании Иоанна связывается с «зримым свидетельством могучих сил мироздания», однако силы эти герой не может однозначно отнести к тому или иному этическому полюсу. «Но господняя воля или дьяволов умысел привели эти силы в действие? Иоанн не знал»

(Тобол1, 167). Иоанн не смеет связывать силы дьявольские с фигурой царя, однако не может не испытывать сомнения. Как нам кажется, сравнение плывущих мертвецов и переселения содержит фрагмент мотива оживления мертвых, мотива, генетически связанного с традицией готической литературы (вспомним сюжет о Франкенштейне) и современным поп-хоррором, регулярно воспроизводящим этот мотив. Люди, умерщвленные по воле Петра, получают своего рода посмертное существование, а сама власть царя становится источником особой формы жизни – очевидно, не божественной, а демонической.

Иоанн даже спустя много лет видит во снах мертвецов, жертв расправы над войском Мазепы, примечательно, что автор использует повторы на лексическом уровне, и эти повторы поддерживают идею дурной бесконечности и плена страшной памяти митрополита. С буквальными повторами описываются люди, плывущие по реке: мужики, бабы, домашний скarb, и, самое страшное, дети, «коротенькие-коротенькие». Дословное соотнесение войска, которое отправилось в степь для войны со степняками, и жертв слепой ярости царя создает проекцию одного рода насилия на другое и приводит к выводу о конечной общности судеб погибших батуринцев и жертв военного конфликта с инородцами. Сила государства, воплощенная в фигуре Петра, несет смерть.

Итак, выше мы рассмотрели мотивы, которые позволяют говорить о создании образа Петра как существа пугающего, в некотором смысле монструозного, выступающего в качестве источника страха и опасности в дилогии «Тобол», историческом романе (романе-пеплуме, согласно авторскому определению), содержащем элементы романа ужасов. Демонизация власти у Иванова происходит через выстраивание образа Петра I, в котором соединяются садистические и демонические черты. Он наделен властью умерщвлять и

символически оживлять мертвых, он двуличен в своей божественной и демонической сущности, его природа садистична. Иванов во многом обращается к традиции русской литературы в изображении Петра Великого, но обогащает свое повествование расширением функционала образности, характерной для литературы ужасов.

Заключение

В результате произведенного исследования можно сформулировать ряд выводов. В ходе работы были достигнуты поставленные исследованием цели. Изучив теоретическую сторону проблемы ужасного в литературоведении, мы рассмотрели поэтику ужасного в произведениях А. В. Иванова, в первую очередь концентрируясь на реализациях жанровой структуры хоррора, наиболее полно продемонстрированной в романах «Псоглавцы», «Комьюнити», «Пищеблок», «Тени тевтонов». Исходя из существующих в научной среде точек зрения на проблему хоррора, мы попытались сформулировать жанровые критерии, которые позволили бы применять этот термин к произведениям популярной литературы. Обобщая сказанное, перечислим черты хоррора: 1) особенности композиционного устройства (1 этап: намеки на опасность/существование мистического; 2 этап: первая настоящая встреча со страшным; 3 этап: верификация опасности реальной/мистической; 4 этап: прямая конфронтация с монстром); 2) особенности хронотопа (локусы страшного – места, отделенные от нормативных социальных взаимодействий; заброшенные места; сакральные в прошлом или настоящем; связанные с магическими практиками; отягощенные воспоминаниями о страшных событиях); 3) интертекстуальная связь с другими произведениями хоррора; 4) наличие монструозного существа (мистического или реалистического; человекоподобного, звероподобного или аморфного; обязательно являющегося источником опасности; вызывающего страх и/или отвращение). Отметим, впрочем, что подробная классификация мотивов хоррора не входила в задачи настоящего исследования, однако такая работа была необходима для исследования страшного у Иванова. Прослежено эволюционное развитие ужасов в западной и отечественной литературной традиции. Важным этапом

работы было изучение историко-литературного контекста, в который необходимо было поместить творчество Иванова для наиболее продуктивного результата исследования. Западная традиция демонстрирует последовательную эволюцию от ужасов готической литературы (Уолпол, Радклифф, Метьюрин, Льюис) к неоромантической тенденции XIX вв., далее – к хоррорам XX века, которые уже наиболее близки жанру в современном его понимании. История ужасов в отечественной литературе, которая в XIX веке развивалась, подпитываемая влияниями западноевропейской литературы, пережила с приходом модернизма всплеск особого интереса к открытиям готики, что отразилось в творчестве символистов и акмеистов. Однако советская литература отвергла мистические ужасы как чуждые идеологически, натуралистические ужасы же нашли свое отражение в военной и исторической литературе. Именно эта тенденция отражается, в частности, на исторической прозе Иванова.

Кроме того, необходимо было изучение современного литературного контекста хоррора (произведений А. Атеева, К. Алексева, М. Романовой, И. Масодова и др.), который показывает, что Иванов не единственный среди современных писателей обращается к определенному жанровому материалу, однако делает это по-своему.

Было доказано, что ряд упомянутых выше произведений Иванова содержат в себе все черты произведения хоррора, в связи с этим мы рассматривали те формы, которые приобретает образ монструозного существа. В типологию персонажей хоррора Иванова вписываются образы вампиров, демона (демон Чумы Иванова меняет обличье, и это дает нам основания считать этот образ модификацией образа двойника и оборотня), суккуба. В соответствии с формулами жанра Иванов использует традиционный бестиарий хоррора, однако вносит инновации в изображение персонажей-монстров. В случае с вампирами традиционные черты персонажа (витальность, молодость, сила,

эротические подтексты питья крови и др.) соединяются с вампирской сакрализацией коммунистической символики, вампиризм у Иванова прочитывается как метафора идеологической преемственности и зла, поддерживаемого политической системой. Образ демона раскрывается в русле литературной традиции двойничества; образ демона-обольстителя наделяется характеристиками ожившего мертвеца. Заметно влияние традиции классической русской литературы в творческом осмыслении образа оборотня. Как показывает анализ романов Иванова, тема двойничества в них выступает как инструмент нравственного исследования характера героя. Влиянием хоррора можно считать следующие черты страшного двойника: страшный двойник/оборотень должен совмещать черты существ из разных видовых категорий (живое/неживое, человеческое/животное и т.п.). Прослежено также влияние фольклорной традиции (миф о псоглавцах автор выстраивает в соответствии с законами фольклорной былички). Мотив оживления мертвца присутствует фрагментарно в рассмотренных произведениях, однако подробного художественного воплощения не обрели, несмотря на большой интерес к этой теме у других авторов хоррора.

Так как принадлежность к жанру определяется не только наличие мистического компонента сюжета или монстра, который угрожает героям, мы рассмотрели другие аспекты произведений Иванова, такие как хронотоп, план интертекста, композиционную организацию его «страшных» романов. Анализ композиции показал, что развертывание сюжета происходит в том порядке, который создает наиболее напряженную интригу, характерную для произведения популярной литературы. Этапы столкновения со страшным (во всех произведениях, которые мы считаем примерами хоррора, страшное имело мистический, сверхъестественный характер, хотя, как показывают другие примеры, это не является обязательным параметром жанра) постепенно

погружают героев, а вместе с ними и читателей, в мир, где существует источник смертельной опасности, и именно попытка избежать этой опасности, спастись от неведомого врага или победить его и составляет интригу хоррора. Динамика повествования создается во многом за счет кинематографичности текста Иванова, наиболее хорошо это заметно на примере романа «Пищеблок», который за счет монтажных склеек, параллельного монтажа и смены фокализации вводит киноэффекты в литературный текст, тем самым обнажая кинематографичность как свойство вообще хоррора в современной литературе.

Вне жанровой структуры хоррора поэтика страшного у Иванова реализуется в исторической прозе («Тобол», «Летоисчисление от Иоанна»). Страшное формулируется за счёт обращения к апокалиптическим мотивам, натуралистическому изображению телесных страданий (пытки узников Иоанна, Петра), демонизации образа правителя.

Библиография

Источники

1. Иванов А. В. Золото бунта, или Вниз по реке теснин. СПб.: Азбука-классика, 2005. 704 с.
2. Иванов А. В. Тобол. Много званых: роман-пеплум. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2017. 702 с.
3. Иванов А. Комьюнити. М., 2018. 382 с.
4. Иванов А. Летоисчисление от Иоанна. М., Изд. АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. 224 с.
5. Иванов А. Пищеблок. М., 2018. 416 с.
6. Иванов А. Сердце Пармы, или Чердынь – княгиня гор. СПб.: Азбука-классика, 2008. 576 с.
7. Иванов А. Тени тевтонов. М., АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. 384 с.
8. Иванов А. Тобол. Мало избранных: роман-пеплум. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2017. 827 с.
9. Лесев И.. 23. Ad Marginem, 2008. 520 с.
10. Масодов И. Мрак твоих глаз. М.: KOLONNA Publications, 2004. 104 с.
11. Толстой А. К. Встреча через триста лет // Собрание сочинений. М.: Правда, 1964, Т. 3. С. 89–103.
12. Толстой А. К. Семья вурдалака // Собрание сочинений. М.: Правда, 1964, Т. 3. С. 70–88.
13. Толстой А. К. Упырь // Собрание сочинений. М.: Правда, 1964, Т. 3. С. 5–46.

Научная и критическая литература

1. Абашев В. В., Абашева М. П. Поэзия пространства в прозе Алексея Иванова // Сибирский филологический журнал. 2010. №2. С. 81–90.
2. Агранович С. З., Саморукова И. В. Двойничество. Самара: Изд-во «Самар. ун-т», 2001. 132 с.
3. Алексей Иванов: «Лучший сериал всех времен – “Ходячие мертвецы”» // Кинопоиск. 9.04.2018. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3146308/comment/2057412/> (дата обращения: 03.05.2021).
4. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. 1368 с.
5. Асеева О. А. Феномен литературной кинематографичности в современном литературном процессе // Вестник УлГТУ. 2010. №3. С. 8–11.
6. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Том 3. М.: Современный писатель, 2. 1995. 400 с.
7. Багаув Ю. Д. Неоготические сюжеты в современной художественной культуре. // Гуманитарный вектор. Серия: Филология, востоковедение. 2013. №4 (36). С. 30–32.
8. Барышникова И. Ю. Апокалипсис св. Иоанна Богослова в русской поэзии XIX – XX веков // Проблемы истории, филологии, культуры. 2010. №3 (29). С. 171–177.
9. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
10. Безрукавая М. В. Концепция личности в романах В. Пелевина // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного

- университета. 2015. №1 (33). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-lichnosti-v-romanah-v-pelevina> (дата обращения: 26.05.2019).
11. Бердяев Н. А. Новое христианство (Д.С. Мережковский) // Д.С. Мережковский: pro et contra: Личность и творчество Мережковского в оценке современников» / сост., вступ. ст., библиогр. А.Н. Николюкина. СПб.: РХГИ, 2001. С. 331–354.
12. Булгаков С. Н. Апокалиптика и социализм // Два града: исследования о природе общественных идеалов. М.: Издательство Юрайт, 2018. С. 275–325.
13. Быков Д. Вампир с клыками // «Собеседник», №44, 2018. [Электронный ресурс]. URL: <https://sobesednik.ru/dmitriy-bykov/20181116-kniga-avtor-i-geroj-noyabrya-kn-izhnaya-polka-dmitriya-bykova>
14. Васілевіч У. Зямная дарога ў вырай: Беларускія народныя прыкметы і павер'і. Кн. 3. Мінск: Беларусь, 2010. 717 с.
15. Васина И. В. Основные характеристики хоррор как жанра художественной литературы в диахроническом аспекте // Молодой ученый, №1, 2017. С. 78–81.
16. Вацуро В. Э. Готический роман в России. М., 2002. 542 с.
17. Венкова А. В. «Катастрофическое сознание» в культурном опыте современности (к характеристике межпарадигмальной ситуации культуры «после постмодерна») // Диалог культур 2005: горизонты гуманитарного знания. Материалы научно-практической конференции. СПб.: Астерион, 2005. С. 39–42.
18. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 406 с.

19. Волошина Т. Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественных текстах // Филология и проблемы преподавания иностранных языков: сб. науч. тр. / Моск. пед. гос. ун-т ; гл. ред. В.И. Шувалов. Москва, 2010, Вып.7. С. 29–34.
20. Вьюгин В. Ю. К риторике советской литературы начала 1940-х годов // Русская литература. 2019. № 2. С. 179–194.
21. Гончаров П. А., Гончаров П. П. Много званых: мотив соблазна в романе А. В. Иванова “Тобол” // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. №2. С. 315–318.
22. Грант Б. К. «Совершенствование чувств»: Разум и визуальное в фантастическом кино // Фантастическое кино. Эпизод первый. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 19–29.
23. Григорьева Е. В. Готический роман и своеобразие фантастического в прозе английского романтизма. Диссертация на соискание степени доктора филологических наук. Ростов-на-Дону: Литмир, 1988. 163 с.
24. Гусейнова И. А. Жанр апокалипсиса: сценарии будущего? // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2014. №18 (704). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-apokalipsisa-stsenarii-buduschego> (дата обращения: 29.06.2020).
25. Данилкин Л. Триллер о современной русской деревне. Журнал “Афиша”, 2011. [Электронный ресурс]. URL: <http://ivanproduction.ru/recenzii/psoglavczyi-komyuniti/triller-o-sovremennoj-russkoj-derevne.html> (дата обращения: 12.08.2019).
26. Долгих Ю. А. Вампир как персонаж русской фантастической литературы начала XIX в. // Летняя школа по русской литературе 8.1. 2012. С. 216–226.

27. Долгих Ю. А. "Ходячие" мертвецы в русском страшном повествовании 1810–1840-х гг. // Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб – Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 84–99.
28. Дьякова Т. В. Характеристика жанра «Триллер» и его поджанры // *Lingua mobilis*. 2013. №5 (44). С. 32–36.
29. Дуглас М. Чистота и опасность. М. 2000. 288 с.
30. Жаринов Е. В. Историко-литературные корни массовой беллетристики. М.: Флинта, 2004. 184 с.
31. Желтикова И. В., Гусев Д. В. Ожидание будущего: утопия, эсхатология, танатология / Монография. Орел, Издательство ОГУ, 2011. 172 с.
32. Жирмунский В. М. У истоков европейского романтизма / В. М. Жирмунский, Н. А. Сигал // Фантастические повести. Л.: Наука, 1967. С. 249–284.
33. Заломкина Г. В. Готический миф. Монография. Самара: Изд-во Самарский университет, 2010. 347 с.
34. Заломкина Г. В. Подходы к пониманию готического мифа // Библиотечное дело. 2013. № 18. С. 2–6.
35. Замолодская О. М. Фантазм апокалипсиса в современном массовом кино // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2010. №13 (56). С. 53–61.
36. Зуева Т. В., Кирдан Б. П. Русский фольклор: учеб. М. : Флинта; Наука, 1998. 400 с.
37. Зуева Т. В. Быличка // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М., 2001. С. 108.
38. Иванов Ю. Ю. Готические традиции в романе Стивена Кинга “Сияние” // Вестник ВГУ. Серия Филология. Журналистика. 2018. № 3. С. 42–47.

- 39.Ильясова А. А. Демоническое пространство в балладах акмеистов. // Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб – Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 122–133.
- 40.Ионов А. Ю. «Жуткое» Фрейда и жанр ужасов в кино // Вестник Московского университета, Серия 7, Философия, 2015, №3. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhutkoe-freyda-i-zhanr-uzhasov-v-kino> (дата обращения: 11.11.2019).
- 41.История русской литературы XIX века. Ч. 2 (1840–1860 годы) / Под ред. В. И. Коровина. М.: Владос, 2005. 528 с.
- 42.Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.
- 43.Карабанова В. А. Хронотоп дороги/пути в хоррор-культуре // Вестник НовГУ. 2015. №4-1 (87). С. 102–105.
- 44.Кинг С. Пляска смерти. М., 2005. 512 с.
- 45.Клабукова Ю. В., Лицарева К. С. Особенности организации художественного пространства в романе А. Иванова "Комьюнити" // Актуальные вопросы современной науки и образования. 2017. С. 124–128.
- 46.Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Изд. Уральского университета, 2002. 262 с.
- 47.Ковтун Е. Н. «Истинная реальность» fantasy // Вестник МГУ. Сер. Филология. 1998. № 3. С. 106–115.
- 48.Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М., 1999. 308 с.
- 49.Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века. Высшая школа, 2008. 408 с.

50. Колобаева Л. А. Русский исторический роман по-новому: «Тобол» Алексея Иванова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2019. Т. 24, № 3. С. 376–389.
51. Колобаева Л. А. Слово и язык как проблема в романах Алексея Иванова // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2020. 79(2), С. 13–18.
52. Комм Д. Е. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012. 224 с.
53. Коптелова Н. Г. Апокалиптические мотивы в книге Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» // Вестник КГУ. 2014. №6. С. 157–161.
54. Косякова В. Апокалипсис Средневековья. Иероним Босх, Иван Грозный, Конец света. М., Изд. АСТ, 2018. 400 с.
55. Кошелев В. А. "Мне стало страшно...": Пушкин и поэтика "ужаса" // Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб – Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 54–64.
56. Криничная Н. А. Крестьянин и природная среда в свете мифологии. Былички, бывальщины и поверья Русского Севера: Исследования. Тексты. Комментарии. М., 2011. 632 с.
57. Криничная Н. А. Предания Русского Севера. СПб, 1991. 328 с.
58. Криничная Н. А. Русская мифология: Мир образов фольклора. М., Академический проект, 2004. 1008 с.
59. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя. 2003. 256 с.
60. Куликова Д. Л. Композиционная логика хоррора (А. В. Иванов «Комьюнити», «Псоглавцы», «Пищевблок») // Вестник Академии наук Чеченской Республики. 2021. Т. 53, № 2. С. 116–121.

61. Куликова Д. Л. Литературная кинематографичность в романе Пищевблок Алексея Иванова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13, № 12. С. 340–344.
62. Куликова Д. Л. Страшный Пётр: демонизация образа власти как элемент поэтики ужасного (А. В. Иванов “Тобол”) // Филология и культура. Philology and Culture. 2020. Т. 60, № 2. С. 193–198.
63. Куликова Д. Л. Трансформации хоррора в «Мраке твоих глаз» Ильи Масодова // Philologos. 2021. № 2(49). С. 47–53.
64. Лавкрафт Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. [Электронный ресурс]. URL: http://www.lib.ru/INOFAANT/LAWKRAFT/sverhesttstvennyi_uzhas_v_literature.txt (дата обращения: 21.06.2020)
65. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 384 с.
66. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб., 2001. 566 с.
67. Лобин А. М. Эволюция историзма в романе Алексея Иванова «Сердце Пармы» // Вестник Вятского государственного университета. 2012. №1, т. 2. С. 119–125.
68. Лотман М. О семиотике страха в русской культуре // Семиотика страха. Сборник статей. М., 2005. С. 4–23.
69. Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия “художественная литература” // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 203–216.
70. Малкина В. Я. Готическая традиция и исторический роман: (“Огненный ангел” В. Я. Брюсова) // Готическая традиция в русской литературе. М., Издательский центр РГГУ, 2008. С. 250–266.

- 71.Маркова Т. Н. Кинематографические приёмы как проявление формотворчества современной прозы // Вестник челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 132–135.
- 72.Мартьянова И. А. Два «Ивана»: преодоление «Мании наглядности» // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 4 (13). С. 71–74.
- 73.Мартьянова И. А. Кинематографичность литературного текста (на примере современной русской прозы) // Вестник челябинского государственного педагогического университета, № 1, 2017. С. 136–141.
- 74.Мартьянова И. А. Киновек русского текста. СПб.: Сага, 2002. 236 с.
- 75.Мартьянова И. А. Кинонаасценарный диалог с классической русской литературой // МИРС. 2016. №4. С. 111–117.
- 76.Марьина О. В., Сухотерина Т. П. Жанровые черты страшилок и ужасиков для детей, созданных на рубеже XX–XXI веков // Культура и текст, № 4, т. 31, 2017. С. 190–203.
- 77.Маслинская С. Новые чудовищные места: пионерский лагерь в современной детской литературе // Топографии популярной культуры. М.: Издательство НЛЮ, 2015. С. 165–180.
- 78.Мелетинский Е. М. О литературных архетипах // Российский государственный гуманитарный университет. М., 1994. 136 с.
- 79.Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та, 1979. Вып. 459. С. 76–120.
- 80.Михайлов Е. «Пищевблок»: Алексей Иванов как русский Стивен Кинг // [Электронный ресурс]. URL: <https://daily.afisha.ru/brain/10614-pischeblok-aleksey-ivanov-kak-russkiy-stiven-king/> (дата обращения: 06.07.2020)

81. Можаяева Т. Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте (на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд) // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Барнаул, 2006. 22 с.
82. Назарова Ю. В., Кудинова Е. Б. Культурные и этические истоки концепта ужаса (на материалах англоязычной литературы жанра horror) // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2016, №2 (18). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnye-i-eticheskie-istoki-kontsepta-uzhasa-na-materialah-angloyazychnoy-literatury-zhanra-horror> (дата обращения: 22.03.2019).
83. Напцок Б. Р. Английский «Готический» роман: к вопросу об истории и поэтике жанра // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2008. №10. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/angliyskiy-goticheskiy-roman-k-voprosu-ob-istorii-i-poetike-zhanra> (дата обращения: 25.03.2019).
84. Напцок Б. Р. Традиция литературной «готики»: генезис, эстетика, жанровая типология и поэтика: дис. ... докт. филол. наук. Краснодар, Кубан. гос. унив., 2016. 479 с.
85. Никольский Е. В. Образы вампиров в повестях В. И. Даля и А. К. Толстого в контексте Европейского романтизма // Studia Humanitatis. 2016. №1. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-vampirov-v-povestyah-v-i-dalya-i-a-k-tolstogo-v-kontekste-evropeyskogo-romantizma> (дата обращения: 26.05.2019).

- 86.Обидина Ю. А. Миф о вампирах: история и современность // Вестник Марийского государственного университета. Серия «Исторические науки. Юридические науки», 2017. №4 (12). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-o-vampirah-istoriya-i-sovremennost> (дата обращения: 26.05.2019).
- 87.Онищук И. Ю. Роман-триллер как жанр массовой литературы // Записки з романо-германської філології. 2012. №2. С. 111–117.
- 88.Павлова А. В. Деформация представлений о вампиризме в русской литературе XIX в. (на примере произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, А. К. Толстого) // Проблемы филологии глазами молодых исследователей. Пермь, 2018. С. 149–154.
- 89.Панченко А. М. О русской истории и культуре. СПб., 2000. 464 с.
- 90.Парфенов М. С. Хоррор, ужасы, ужастики... Мифы и правда запретного жанра // Библиотечное дело, 2013, № 18. С. 7–10.
- 91.Петренко С. Н. Структура мифологического пространства в современном фольклоре и литературе / С. Н. Петренко // Актуальные вопросы филологической науки XXI века : сборник статей по материалам III Всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием (8 февраля 2013 г.). Ч. 2. Екатеринбург: УрФУ. 2013. С. 108–114.
- 92.Погорелая Е. А. «Тобол» vs «Игра престолов». Когнитивная метафорика современного исторического романа // Вопросы литературы, 2019, №6. С. 34–49.
- 93.Подлубнова Ю. Не по Проппу, а по Леви-Строссу // Журнал «Урал». Екатеринбург. 2012. №8. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2012/8/p17.html> (дата обращения: 14.03.2021)
- 94.Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М.: Наука, 1975. 191 с.

95. Прилуцкий А. М. "Политический антихрист": семиотика мифологемы и образа // Вестник Нижегородского университета им. Н.И.Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2018. №2 (50). С. 53–57.
96. Прозоров Ю. М. "Ужасное" в эстетике и в поэзии В. А. Жуковского // Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб – Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 39–53.
97. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. 365 с.
98. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
99. Проскурина Е. Н. Фауст – Петр – Мефистофель: «Обратная фаустиана» в рассказах А. Платонова «Государственный житель» и «Усомнившийся Макар» // Филологический класс, 2013, №1 (31). [Электронный ресурс]. URL:
<https://cyberleninka.ru/article/n/faust-petr-mefistofel-obratnaya-faustiana-v-rasskazah-a-platonova-gosudarstvennyy-zhitel-i-usomnivshiysya-makar> (дата обращения: 14.01.2020).
100. Пупонин Д. В., Половинкина Т. В. Типология жанра фэнтези в современной русской литературе // Избранные вопросы современной науки, 2016. С. 166–192.
101. Пушкина А. А. Готический роман и зарождение неоготического направления в культуре // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2015. №2. [Электронный ресурс.] URL:
<https://cyberleninka.ru/article/n/goticheskiy-roman-i-zarozhdenie-neogoticheskogo-napravleniya-v-kulture> (дата обращения: 04.02.2021).
102. Разумова И. А. Сказка и быличка (Мифологический персонаж в системе жанра). Петрозаводск, 1993. 112 с.

103. Разумовская О. В. Понятие о готическом и неоготическом стиле в контексте истории литературы // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2014. №4. С. 48–53.
104. Романова М. Страшные истории. Городские и деревенские. М.: АСТ. 2013. 320 с.
105. Руднев В. Н. Стивен Кинг – эстетика ужасного // Вестник Московского государственного гуманитарно-экономического института, 2014, №. 4. С. 54–59.
106. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. 384 с.
107. Рудницкая Ю. К. Поэтика киноромана эпохи НЭПа: транспонирование приема (на примере романов М. Шагинян «Месс-Менд, или янки в Петрограде» (1923–1924), Вс. Иванова и В. Шкловского «Иприт» (1924–1925)) // Уральский филологический вестник. 2014. №5. С. 278 – 299.
108. Ружевская А. В. Мифологические мотивы в современной литературе жанра «ужасы» (на примере творчества американского писателя Стивена Кинга) // Актуальные вопросы филологической науки XXI века. Ч. 2: Современные проблемы изучения истории и теории литературы. Екатеринбург, 2019. С. 87–94.
109. Рыбальченко Т. Л. Поэтика готического романа в русской постсоветской прозе // Евразийский межкультурный диалог: "свое" и "чужое" в национальном самосознании культуры. Томск, 2007. С. 128–138.
110. Савкина И. Л. “Укушенные”, или почему “вампириады” стали популярной жанровой формулой современной массовой культуры // Детские чтения, 2013, №2 (4). С. 113–123.

111. Сазонова З. Н. Тема вампиризма в современном русском фэнтези: происхождение и своеобразие // Вестник ННГУ. 2013. №1(2). С. 269–272.
112. Сафрон Е. А. А. К. Толстой как основоположник образа вампира в русской литературе // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2018. №2 (79). С. 153–155.
113. Сергиенко И. А. "Страшные" жанры современной детской литературы // Детские чтения. 2012. № 1 (1). С. 131–147.
114. Сецко Т. Отвратительные женщины и их дети (Опасность репродуктивной потенции на примере анализа фильма Я. Шванкмайера «Полено») // Европа–2011: глобальное и локальное: сб. науч. тр. / редкол.: Г.Я. Миненков (отв. ред.) [и др.]. Вильнюс: ЕГУ, 2012. С. 201–213.
115. Синявская О. Ю. “Трехмерная модель чтения”: интермедиаальный образ эпохи 90-х в творчестве Алексея Иванова // Медийные процессы в современном гуманитарном пространстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы: Материалы V Научнопрактической конференции. Под ред. Я. В. Солдаткиной, А. А. Роговского, И. Б. Чернявского. М.: Издательство «Спутник +», 2020. С. 23–30.
116. Сироткина Т. А. Маркеры «чужого» в художественной картине мира // Известия Южного федерального университета. 2012. № 2. С. 77–81.
117. Соколова В. К. Изображение действительности в разных фольклорных жанрах (на примере соотношения преданий с историческими песнями и быличками) // Русский фольклор. Л., 1981. С. 35–44.
118. Сорочан А. Дискурсы ужасного // Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб – Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 5–20.
119. Суханова Е. А. Типология и характерные черты хоррор-дискурса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. №6-3 (60).

[Электронный ресурс]. URL:
<https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-i-harakternye-cherty-horror-diskursa>
(дата обращения: 04.10.2019).

120. Такер Ю. В пыли этой планеты. Пермь, 2017. 184 с.
121. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. 136 с.
122. Трушкина А. П. Готическая проза в России: генезис, основные тенденции развития // Фундаментальная и прикладная наука: состояние и тенденции развития. Петрозаводск, 2020. С. 188–193.
123. Тульчинский Г. Л. Хоррор как компонент современной культуры // Террор и культура. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2016. С. 74–80.
124. Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 265–281.
125. Хапаева Д. Вампир – герой нашего времени // М.: Новое литературное обозрение. 2011. С. 44–61.
126. Хапаева Д. Готическое общество: морфология кошмара. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 152 с.
127. Хапаева Д. Кошмар: литература и жизнь. М., Текст, 2010. 368 с.
128. Харман Г. Weird-реализм: Лавкрафт и философия. Пермь, Гиле Пресс, 2020. 258 с.
129. Хлебус М. А. Метафизика молчания и слова в романе А. Иванова «Летоисчисление от Иоанна» // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения). Москва. 2020. С. 195–198.
130. Хрящева Н. П., Когут К. С. Гетеротопия Чумы в романе А. В. Иванова «Комьюнити» // Филологический класс. 2013. №3 (33). С. 33–40.

131. Чвертко С. Ю. Особенности хронотопа в «Страшных» новеллах Серебряного века // Вестник КГУ. 2016. №3. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-hronotopa-v-strashnyh-novellah-serebryanogo-veka> (дата обращения: 04.10.2019).
132. Чвертко С. Ю. "Живые мертвецы" в фантастических новеллах символистов // Все страхи мира: Ногг в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб – Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 112–121.
133. Червинская О. В. "Мертвые души" Н. В. Гоголя в метажанровой перспективе хоррора // Все страхи мира: Ногг в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб – Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 72–83.
134. Черняк М. А. Массовая литература конца XX – начала XXI века: технология или поэтика? // Филологический класс. 2008. №20. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/massovaya-literatura-kontsa-hh-nachala-hhi-veka-tehnologiya-ili-poetika> (дата обращения: 06.06.2019).
135. Щербинина Ю. Чума... как много в этом звуке. [Электронный ресурс]. URL: <http://ivanproduction.ru/literoturovedenie/chuma...-kakmnogo-v-etom-zvuke.html> (дата обращения: 27.06.2020).
136. Эрлихман В. Стивен Кинг. М., «Вече», 2013. 334 с.
137. Эрлихман В. Король темной стороны: Стивен Кинг в Америке и России. СПб., 2006. 383 с.
138. Яковлев М. В. Русский символизм второй волны и апокалипсис // Известия ПГУ им. В.Г. Белинского. 2012. №27. С. 459–463.

Библиография на иностранном языке

1. Ahmad A. *Bordering On Fear: A Comparative Literary Study of Horror Fiction* // Ottawa: Carleton University. 2010. 393 pp.
2. Birkhead E. *The tale of terror: a study of the gothic romance*. The Floating Press, 2012. 302 pp.
3. Botting F. *Limits of horror: Technology, bodies, Gothic*. Manchester University Press, 2008. 272 pp.
4. Botting F. *Gothic*. Routledge, 2005. 240 pp.
5. Carroll N. *Philosophy of Horror, Or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge. 1990. 256 pp.
6. Cheyne R. *Horror: Fearful Bodyminds*. In *Disability, Literature, Genre: Representation and Affect in Contemporary Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2019. Pp. 27–52.
7. Clover C. J. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton UP, 1992.
8. Lennard D. *Bad Seeds and Holy Terrors: The Child Villains of Horror Film*. SUNY Press, 2014. 182 p.
9. Salomon R. B. *Mazes of the Serpent: An Anatomy of Horror Narrative*. Cornell University Press, 2002. 200 pp.
10. Stewart S. *The Epistemology of the Horror Story* // *The Journal of American Folklore*. 1985. Vol. 95. No. 375. Pp. 33–50.
11. Stewart-Shaw L. *The cognitive poetics of horror fiction*. Diss. University of Nottingham, 2017. 261 pp.
12. Strengell H. *Dissecting Stephen King: From the Gothic to Literary Naturalism*. Madison Wi: Univ. of Wisconsin Press, 2005. 320 pp.
13. Pippin T. *Apocalyptic Horror* // *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 8, no. 2 (30), 1997, pp. 198–217.

- 14.Prohászková V. The genre of horror // American International Journal of Contemporary Research. Vol. 2. No. 4. 2012. P. 132–142.