

А. А. Липинская, А. Ю. Сорочан  
**Этюды о страшном:**

ХОРРОР В СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_301

В англоязычной литературе весьма часто, и со временем все чаще, встречается понятие *horror*, значительно более широкое и сложное, чем его русская калька, — под «хоррором» привычно понимаются литературные произведения и кинофильмы, призванные напугать аудиторию, «ужастики»; английский же термин может обозначать и подобные произведения, и «ужас» как философскую или эстетическую категорию, что создает немалую проблему для переводчиков: как передать понятие, которое может отсылать к одному или другому — или, возможно, к тому и другому сразу? Последнее объясняет, почему в настоящем обзоре мы применяем различные русские варианты термина (ужас, ужасное, хоррор и т.д.), но по возможности сопровождаем их указанием на исходные версии.

Строго говоря, истоки этой темы восходят к XVIII столетию, когда рождались новые формы литературного творчества и возникла необходимость в их осмыслении. Хорошо известно разграничение понятий *terror* и *horror*, сделанное Анной Радклиф в эссе, опубликованном посмертно, в 1826 г.: *terror* — это беспокойство, тревожное ожидание, *horror* — собственно столкновение со страшным и в высшей степени неприятным<sup>1</sup>. Очевидно, что романы, написанные самой Радклиф, представляют собой в первую очередь *terror*, но *horror* — это категория, которую ждало в истории литературной критики большое и непростое будущее.

Ситуацию изрядно усложнил без малого полтора века спустя Г.Ф. Лавкрафт, классик «страшного» жанра и автор влиятельного эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» (1927). Это одна из первых специальных работ, посвященных соответствующему пласту литературы, но наряду с привлечением внимания к нему она немало способствовала терминологической путанице. «Ноггог» здесь понимается весьма и весьма широко и смешивается с категорией «сверхъестественное», собственно жанровые характеристики размыты (при наличии достаточно точных и проницательных замечаний, касающихся конкретных авторов и текстов), почти как в современном научном дискурсе, максимально широко толкующем термин «готика»<sup>2</sup>. Подобное отсутствие строгости несколько не умаляет роль работы Лавкрафта и вполне объяснимо в условиях отсутствия внятного терминологического аппарата — не исследователь, а практикующий писатель вынужден интуитивно нащупывать закономерности и самостоятельно находить для них определения.

Лавкрафт в своем эссе сделал еще одну очень важную вещь — связал тексты, которые долгое время рассматривали как «низовой» пласт литературы, с фунда-

- 
- 1 См.: *Birkhead E. The Tale of Terror: Study of Gothic Romance. L.: Constable & Co, 1921. P. 38—50.*
  - 2 Достаточно отметить, что в названиях публикаций и в докладах на конференциях стали появляться определения «карибская готика», «азиатская готика», «готическое телевидение» и пр., отсылающие к регионам и видам искусства, ранее вовсе не связывавшимся с готической традицией, а в теоретических трудах используется как понятие выражение *Gothic mode* («готическая модальность», «готический модус»), которое также можно трактовать сколь угодно широко, в том числе в связи с актуальной повесткой (гендерные, колониальные и другие темы).

ментальными этико-философскими категориями. В наши дни объяснение популярности «страшных» книг и фильмов стало уже общим местом, но в конце 1920-х это было важным шагом к реабилитации целого ряда жанров — и одновременно выходом на экзистенциальную проблематику, на осмысление страха и «космического ужаса» в самом широком контексте.

Конечно, существует и другой влиятельный источник, еще более ранний и не только способствовавший реабилитации и переосмыслению страшных текстов в свое время, но и отчасти определивший современный подход, — эссе З. Фрейда «Жуткое» («Das Unheimliche», 1919). По сути это психоаналитический труд, но многие наблюдения там связаны с разбором повести Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек». Описывая природу и возможные источники страха, Фрейд озвучил тезисы, ставшие общим местом современных литературоведческих (!) трудов, — например, представление об ужасе, который вызывает неклассифицируемое (кукла или автомат как нечто, обладающее признаками одновременно неодушевленного предмета и живого существа). Но авторитет Фрейда-мыслителя способствовал тому, что пугающие тексты стали пониматься не только как специфическая форма развлечения, но и как реализация фундаментальных свойств человеческой психики. Характерно, что сам Фрейд в поисках точных определений ссылается на Ф. Шеллинга, тем самым подавая пример разговора о страшном в эстетико-философском ключе.

Уже в относительно недавнее время эта проблематика вновь стала актуальной — во многом в связи с появлением монографии Дэвида Пантера «Литература ужаса: история готической литературы с 1765 года до наших дней» (1980)<sup>3</sup>, с которой начался активный интерес к «страшным» текстам в среде профессиональных теоретиков и историков литературы; появилась и сфера исследований, известная как Gothic studies («готические исследования»; устоявшегося русского перевода нет, как все еще нет в отечественном литературоведении системного изучения этой проблематики). Пантер убедительно показал, что готика — это не только «романы тайны и ужаса», популярные на рубеже XVIII—XIX вв., но и целая разветвленная традиция, весьма многообразно представленная и до сих пор не исчерпанная. По идее, это открывало путь историко-литературным работам, касающимся самого разнообразного материала, и отчасти так и случилось, но параллельно возникла и другая тенденция: обсуждение конкретных явлений сопровождалось (и порой даже поглощалось) выходом на социальные, философские и психоаналитические темы.

Последнее во многом объясняется тем, что в англоязычной традиции известно как «spectral turn» («призрачный поворот»). В 1993 г. вышла книга Жака Деррида «Призраки Маркса»<sup>4</sup>, название которой отсылало к «призраку, бродящему по Европе». Речь в ней шла о посмертной судьбе учения Маркса — но и о посмертии вообще, о жизни, смерти, призраках и фантомах. Там же появилось понятие *hauntology* (слияние понятий *haunting* и *ontology*), чрезвычайно труднопереводимое — существующий вариант «призракология» не представляется удачным. Деррида описывал состояние призрака, который ни существует, ни не существует и настойчиво напоминает о себе из прошлого (английский глагол *to haunt* как раз обозначает «преследовать, являться»; дом с привидениями называют *a haunted house*), причем показал, каким образом можно это понятие распространить на анализ различных аспектов культуры и общества.

3 Punter D. The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day. L.; N.Y.: Longman, 1980.

4 Derrida J. Spectres de Marx: l'état de dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale. P.: Éditions Galilée, 1993.

Интересно, что в итоге концепция Деррида оказалась востребована литературоведами. При разборе «страшной», готической литературы уже давно возникали темы, актуальные для общества в целом (гендер, трансгрессия и т.д.), и представление о «призрачности» соответствовало общей тенденции. В наши дни обнаруживается большое количество «гибридных» работ, которые выходят за пределы собственно историко-литературной проблематики в сторону психоанализа, марксистской и гендерной тематики, разговора о фундаментальных философских, этических и психологических категориях. Это достаточно логичное следствие давнего разговора о категории ужасного, работ Фрейда, Лавкрафта и Деррида. Не только анализ конкретных текстов обогащается (или размывается) таким образом, но и хоррор, готика и родственные им явления становятся материалом, средством для продвижения определенных идей.

Особенно ярко эта идеологическая заданность проявилась в философском поле. Достаточно вспомнить, какой фурор произвела книга Р. Негарестани «Циклопедия» (2008)<sup>5</sup>. Жанр данного произведения издатели определили как «теоретический фикшн», но в книге смешаны и конспирология, и политология, и теология. В итоге текст о нефтедобыче превращается в самый настоящий хоррор, и все исторические и культурологические размышления о природе и роли нефти сводятся к декларации: «Мертвый бог — не усталый, забытый или обреченный бог, а бог, вооруженный абсолютным оружием — катастрофическим опустошением. Мертвый бог — это чума, приходящая на землю, чтобы превратить ограничивающее основание земли в прямой ход к открытости» (с. 210).

Если Негарестани не столько исследует ужасное, сколько создает произведение, тяготеющее к литературе ужасов, то в книгах Ю. Такера и близких ему исследователей на первый план выступает именно философское осмысление хоррора. В серии пермского издательства «Гиле Пресс» «Исследование ужаса» вышло уже несколько книг. Некоторые из них созданы под непосредственным влиянием Негарестани<sup>6</sup>, в других боди-хоррор становится просто удобным материалом для решения традиционных феноменологических проблем<sup>7</sup>.

Трехтомник *Юджина Такера «Ужас философии»*<sup>8</sup> посвящен пространствам, где философия сталкивается с собственным пределом. Этот предел может принимать разные обличья — тьмы, ничто, отрицания; но во всех случаях признание тщетности всех усилий в постижении мира перед лицом безосновности порождает заглавный «ужас философии». Согласно издательской аннотации, «произведения литературы сверхъестественного ужаса рассматриваются как онтологические и космологические построения, а построения философов — как повествования, сообщающие нам нечто о природе ужаса, лежащего “по ту сторону” человеческого».

Однако на самом деле категории ужасного в литературе посвящена лишь незначительная часть работы Такера; философ очень избирателен в подходе к материалу. Например, анализируя роман М.Ф. Шила «Пурпурное облако» (в переводе почему-то получивший название «Фиолетовое облако»), Такер сводит все его содержание к нескольким тезисам: «Шил отводит катастрофическую роль блуждаю-

5 Рус. изд.: *Негарестани Р. Циклопедия: соучастие с анонимными материалами* / Пер. с англ. П. Хановой. М.: Носорог, 2019.

6 См., например: *Вудард Б. Динамика слизи: зарождение, мутация и ползучесть жизни* / Пер. с англ. Д. Хамис. Пермь: Гиле Пресс, 2016.

7 См.: *Тригг Д. Нечто: феноменология ужаса* / Пер. с англ. Я. Цырлиной и Д. Чулакова. Пермь: Гиле Пресс, 2017.

8 *Такер Ю. Ужас философии* / Пер. с англ. А.Ф. Иванова: В 3 т. Пермь: Гиле Пресс, 2017—2019 (годы издания на языке оригинала: 2011—2016).

щей бесформенной мгле, чей источник описан последним выжившим в сюрреалистических, нечеловеческих терминах» (т. 1, с. 93). Однако в книге Шила ужас исходит не извне, а изнутри, основной конфликт связан с борением двух сил в душе человека — разрушителя и созидателя, демона и ангела одновременно<sup>9</sup>. Роман входит в трилогию, замысел который гораздо сложнее описания катастрофы, и «апокалиптический мистицизм», который почти незаметен во втором томе («Властелин моря»), выходит на первый план в заключительной части («Последнее чудо»). Игнорируя авторский замысел, философ использует литературные тексты для иллюстрации собственных положений. Вот, например, что он пишет о повести Эдджернона Блэквуда «Ивы» (1907): «Наиболее интересным в “Ивах” является то, что фокус внимания смещается с ужаса потустороннего на само понятие ужаса. Этот момент — момент застывшей мысли, загадочной неподвижности всего, кроме скрытно, тайком раскрывающегося (revelation) предела» (т. 3, с. 119). Но повесть теснейшим образом связана с реальным опытом писателя<sup>10</sup>; вдобавок ужас создается там не только описанием «мысли», но и особой ритмической организацией (в виртуозном тексте Блэквуд пытается передать шелест ветвей деревьев, в которых и сокрыт источник панического ужаса). И подобное игнорирование особенностей текста и контекста ставит под сомнение многие любопытные выкладки Такера. Например, очень интересна его полемика с «Введением в фантастическую литературу» Ц. Тодорова: «В тот момент, когда мы можем рационально объяснить фантастическое событие (например, это был просто сон, это был просто оптический обман, это было четвертое измерение, я был под наркотиками, это была моя галлюцинация), тогда мы покидаем пространство фантастического и вступаем в пространство жуткого» (т. 3, с. 180). Но если фантастическое существует за рамками человеческого понимания, тогда речь должна идти не о «жутком», а о «чудесном»... Такер дает немало «информации к размышлению», когда речь заходит о готическом романе и кинематографических монстрах, но чаще всего его характеристики ужасного отличаются примерно такой же точностью, как в финальном пассаже «Ужаса философии»: «Хрупкие и нуминозные, щупальца длиннее ночи...» (т. 3, с. 219).

Монография *Эндрю Смита* «Готическая смерть»<sup>11</sup> может служить хорошим примером современного междисциплинарного исследования «страшного». Теоретически речь здесь идет о репрезентации смерти в литературе указанного периода (и автор является специалистом по английской литературе XIX столетия), но на практике работа выходит за рамки собственно литературоведения и затрагивает более широкие историко-культурные вопросы. По признанию самого Э. Смита, «смерть может быть использована для исследования более широких идей, чем смерть как таковая» (с. 1). И тема эта весьма актуальна: полезно опираться не на понимаемые предельно широко внедренные уже современными исследованиями категории модальности, спектральности и т.д., но на категории, исходно присутствующие в изучаемой культуре, и проследить их эволюцию. Ничуть не менее важно учитывать историческую специфику.

Э. Смит связывает понимание смерти с представлениями о творчестве (романтизм и то, что в отечественной традиции часто называют предромантизмом) и значительными этико-философскими вопросами (взгляды Диккенса на смерт-

9 См.: *MacLeod K. Fictions of British Decadence: High Art, Popular Writing, and the Fin de siècle*. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2006. P. 164–168.

10 См.: *Ashley M. Starlight Man: The Extraordinary Life of Algernon Blackwood*. L.: Constable & Robinson Ltd., 2001. P. 146–149.

11 *Smith A. Gothic Death, 1740–1914: A Literary History*. Manchester: Manchester University Press, 2016.

ную казнь). Обращается он и к фрейдовскому понятию о жутком, хоть и отказывается принимать его как универсальное, неисторическое (с. 4). В этом смысле его монография, с одной стороны, вписывается в современную тенденцию разговора о «больших темах», а с другой — противостоит ей, поскольку акцент здесь сделан не на поиске актуального в разнородном материале, а на выявлении специфики.

Ценно, что в исследовании задействованы тексты разных жанров. К примеру, с разбором так называемой кладбищенской лирики соседствует разговор об Адаме Смите и Эдмунде Бёрке, у которых можно обнаружить сходное сочувственное отношение к умершим, то есть намечается контекст, в котором возникают и распространяются идеи. Аналогично идеи Месмера рассматриваются в свете их отражения в литературе, включая появление Месмера как персонажа в романе Джеймса Боудена. Также смерть, стоящая в центре внимания ученого, часто связывается с другими фундаментальными категориями — творчества, памяти, сновидений, чтения (и понимания), Другого. Более того, она понимается как возможность иначе посмотреть на жизнь (с. 9) — вероятно, не только в историко-литературном, но и в мировоззренческом ключе (характерно, что книгу ученый посвятил памяти своих родителей): все же в современной англоязычной традиции готика и связанные с ней темы оказываются зачастую поводом для разговора о важном, насущном, наиболее болезненном. Не менее характерно стремление Э. Смита связать смерть с категориями письма и чтения, в чем он, вероятно, отчасти наследует постструктуралистам, пусть в несколько ином, ориентированном на историю, плане.

Обращает на себя внимание обозначенная автором монографии дата (1914), завершающая изучаемый период, — «длинный XIX век». Часто ее обозначают как поворотную в исследованиях, посвященных готике, — именно потому, что Первая мировая война принесла слишком много настоящих, нелитературных ужасов и в результате навсегда изменила понимание страшного (и смерти) в европейской культурной традиции. Это достаточно дискуссионный вопрос: с одной стороны, переломную роль войны нельзя отрицать, с другой — возможны упрощения, например периодически встречающееся суждение, что примерно в это время завершилась эволюция британской готической новеллистики. Тем не менее буквально в последних словах своей работы Э. Смит говорит о важности дальнейшего изучения заявленной им темы на послевоенном материале.

Книга Уильяма Чапмена Шарпа «Постижение теней: Темная сторона литературы, живописи, фотографии и кино»<sup>12</sup> посвящена «темному» искусству, работе с неуловимым и сокрытым; речь идет о тенях и о страхах, связанных с ними. Однако исследователь не ограничивается только «ужасным»; в его книге идет речь и о рисовании теней, и о «тневых» словах и образах, даже о том, чему можно «научиться у тени». Обращаясь к обширному материалу (от наскальной живописи до фотографий американских президентов), Шарп не забывает и о литературе, поскольку «словесный образ тени» порой оказывается наиболее убедительным: «Будучи одновременно реальностью и копией, нематериальная тень — это свидетельство или “указание” на существование чего-то материального поблизости. Даже рукописные или печатные тексты, темные фигуры, выделяющиеся на более светлом фоне, имитируют тень, создавая визуальное эхо звука, идеи, объекта» (с. 4). И в словесных воплощениях «тень смерти», «тень чуждого влияния», «тень из иного мира» обретают подлинность бытия.

В отличие от предшествующих исследователей «культуры теней», Шарп рассматривает тени как «нарративный элемент, пусть и несколько абстрактный» (с. 10).

12 Sharpe W.Ch. Grasping Shadows. The Dark Side of Literature, Painting, Photography, and Film. Oxford: Oxford University Press, 2017.

Не отказываясь в полной мере от психологического анализа, он в первую очередь рассматривает «культурное чтение» — индивидуальный и коллективный ответ аудитории на «встречу с тенью». И здесь, конечно, категория ужасного приобретает особое значение, так как порождается именно восприятием «теневого стороны». Появление электрического света (как и иных источников освещения) не отменяет страха перед тенями — всегда остается неведомое, скрытое (или полускрытое), вызывающее ужас или сомнения; «криминализация теней» в городской культуре становится общим местом. Тень становится ключевым элементом романтического исследования меланхолии, ужаса и внутреннего смятения чувствительных душ. Литературные влияния, такие как «готический роман» и «исторический роман», сыграли значительную роль в подборе иллюстраций и создании изобразительного канона теней. Вдобавок романтическая эпоха поставила еще одну проблему: что страшнее — тень, лишенная «источника», или тень, которую отбрасывает человек? Все эти вопросы Шарп изучает достаточно подробно, но из-за обилия материала многие темы в его книге скорее намечены и «затенены», чем полностью «освещены».

В первой главе речь идет о значениях теней. Шарп рассматривает способы метафорического использования теней в литературном и повседневном языке, используя в качестве иллюстраций тексты Дж. Барри и фильмы Дж. Форда. Далее он предлагает классификацию теней, выделяя четыре основные группы. Согласно этому представлению, тени могут быть влиятельными, слабыми, дружелюбными или автономными; но для автора важны не столько сами эти характеристики, сколько отношения теней и их создателей, «отличающиеся гибкостью и, по-видимому, безграничным диапазоном выражения» (с. 38). Здесь градации несколько иные; дальнейшая структура книги определяется следующей классификацией: «живая» тень; «тень в ином месте»; «завершающая» тень (то есть тень, необходимая для полноты человеческого существа); «независимая» тень.

Тень «живая» может выявлять сущность того, что ее отбрасывает. Понятие «фиксации тени» становится первостепенным, как форма создания искусства и сохранения души — эта традиция идет еще от Плиния Старшего. Шарп пишет о появлении демонических теней и психологически насыщенных описаниях теней-двойников. Однако в характеристике «живой» тени материалистические идеи исключительно важны; преодолению ужаса способствует просветительская идея о том, что чистые линии силуэтов раскрывают истину человеческого характера.

Наименьший интерес с точки зрения изучения «ужасного» представляет «тень в ином месте», идеальный образец которой дан в аллегории Платона о пещере. Разделение тени и отбрасываемого ее объекта становится «первым шагом на пути к знанию» (с. 40). Утверждая, что истина сокрыта в ином месте, а не в «тенях» повседневной жизни, Платон предлагает перейти от призрачных видимостей к глубокой реальности. «Выдвигая на первый план возможность того, что “простые” тени выполняют повествовательную функцию, в которой они ведут как к истине, так и к иллюзии, автор умело направляет нас “в иное место”, неважно, идет речь о религии, литературе или искусстве» (с. 40). В качестве примеров Шарп рассматривает тексты Шекспира, Донна, Ханга, Теннисона, Уитмена и других.

«Завершающая» тень связана с пугающим и фантастическим процессом обретения или утраты. В истории Петера Шлемиля, созданной Адальбертом фон Шамиссо (1814), «утраченная тень» представляет собой нечто неосоздаваемое, необходимое для завершения человека. Отсутствие незначительной детали имеет решающее значение для социальной и психологической интеграции. Этот вид тени связан со смертностью, вдохновением, красотой и прочими значимыми сторонами человечности и культуры. К сожалению, дальнейшую эволюцию сюжета Шамиссо (в романе лорда Дансени «Тень служанки», например) Шарп не прослеживает. А ведь это по-

могло бы не только показать, что тень является источником силы и плодородия, но и продемонстрировать важные для человека и социума страхи, связанные с утратой тени (отчасти автор касается этого вопроса, обращаясь к текстам Д. Танидзаки).

Раздел о «независимых» тенях предсказуемо начинается с анализа сказки Г.Х. Андерсена как истории о подавлении и освобождении. Такая тень освобождается от своего «владельца», действуя автономно; тем самым ужас вызывает не отсутствие, а как раз существование тени. В сказке Андерсена подавленная и мятежная сторона теней выходит на первый план; наслаждение свободой становится безграничным и бесконтрольным. «В середине XIX века освобожденная тень, используя обретенную свободу действий, появляется как революционная сила в искусстве и литературе — в качестве независимого формального устройства или ведущего антропоморфного персонажа. Тень разрушает иерархии, бросая вызов устоявшимся представлениям — расовым и политическим, сексуальным и этическим» (с. 40). Конечно, от литературных теней Диккенса и Уолтера Гибсона (создателя цикла повестей о персонаже по имени Тень) до двойников и теневого подсознания в текстах Конрада — расстояние немалое; но Шарп объединяет разнородный материал, включая в обзор и страшные рассказы Л.М. Олкотт, и картины Э. Уорхола, и театр теней. Угрожающим сценариям теневой жизни города посвящен особый раздел: под давлением современности сильно изменились тени, рожденные в мире искусственного света, угловатых улиц и зданий, бурлящих толп и случайных встреч. Плотность, таинственность и податливость городских теней помогли создать новые формы художественного выражения; как ни странно, здесь Шарп больше пишет о живописи, хотя анализ городских ужасов Г.Ф. Лавкрафта и его последователей был бы как нельзя более уместен. «Скрываясь почти повсюду, тени помогают определить границы жанра и придают городской среде мрачную ауру, которой зрители наслаждаются по сей день» (с. 43).

Выводы Шарпа вполне оптимистичны — избавившись от угрозы исчезновения в абстрактном искусстве, тень сегодня становится все менее опасной и представляет бесконечно увлекательный источник для повествований и образов. «Перспектива XXI века, похоже, распределяет художественные тени прошлого в коридоре с привидениями, ведущем к нашим тайным “я”; фундаментальные отношения “люди — тени” не являются однонаправленными и, безусловно, далеки от однозначного разрешения. Тени поют для нас, так сказать, полифонически, поскольку выражают, указывают, завершают или освобождаются от своих источников, часто объединяя несколько функций и значений в одном произведении» (с. 219). Изменчивые и таинственные очертания иногда ставят под сомнение саму возможность репрезентации, но тени становятся самодостаточными произведениями искусства. Страх преодолен, мир гармоничен — подобные декларации нередко встречаются в междисциплинарных исследованиях. Однако есть и иные подходы.

В последнее время издано немало работ, посвященных не общим междисциплинарным вопросам, а конкретным аспектам истории литературы ужасов — речь идет и о журналах («Weird Tales», «Fangoria»), и об авторах (Г.Ф. Лавкрафт, Р. Кэмпбелл, разумеется, С. Кинг), и об отдельных поджанрах... Но некоторые книги исторического свойства кажутся нам весьма симптоматичными, поскольку авторы обращаются к социально-историческому контексту и предлагают интересные объяснения жанровой эволюции.

Так, *Грейди Хендрикс* в книге «Дешевые книги из ада: запутанная история литературы ужасов 1970—1980-х»<sup>13</sup> исследует особенности «массовой» литературы

13 *Hendrix G. Paperbacks from Hell: The Twisted History of '70s and '80s Horror Fiction.* N.Y.: Quirk Books, 2017.

этого жанра в указанный период. В основе его изысканий не столько литература, сколько кинематограф: взлет популярности хоррор-беллетристики начинается после огромного успеха фильмов «Ребенок Розмари» (1968) и «Экзорцист» (1973); эта эпоха завершилась с появлением «Молчания ягнят» (1991) — фильм переключил внимание аудитории на триллеры и техно-триллеры. Значительное внимание Хендрикс уделяет, как можно понять из названия (буквально — «Адские книги в мягких обложках»), и визуальной составляющей — обложкам и оформлению книг. Тем самым «ужасное» становится синтетической категорией, позволяющей объединить анализ явлений из разных сфер искусства.

Ключевые темы хоррора 1970—1980-х, которым посвящены отдельные главы книги, связаны с актуальными социальными проблемами эпохи — и Хендрикс подчеркивает эту связь. Новый «готический роман» обусловлен бунтом тинейджеров, побегом из дома, освобождением от власти старших. Романы о сатанизме порождены религиозным сомнением и протестом. После экранизации «Изгоняющего дьявола» (1974) литература ужасов решительно рассталась с наследием «дешевого чтения». В книгах еще упоминались культы и черная магия, но теперь угроза существовала не в уединенных особняках на плантациях Ямайки. Предметом литературы ужасов стало не далекое, а близкое: «Сатана уже не был ближайшим соседом — он стал тобой» (с. 74). И романы таких разных авторов, как Берилл Бэйнбридж и Хьюберт Селби-младший, сравнивали с «Изгоняющим дьявола» и авторы рекламных аннотаций, и критики. Хоррор стал модным — и актуальным. К литературе ужасов обращаются авторы мейнстрима (Энн Риверс Сиддонс, Уильям Хортсберг, Герман Раушер и др.) — и эти обращения оказываются исключительно значимыми. Но дело не только в магии имен или литературном таланте.

Потребности общества авторы хоррора улавливали удивительно быстро и реагировали оперативно. Так появились «Черный экзорцист», «В поисках Джозефа Тулли» и «Страж». Практически все эти книги были экранизированы — и создавались в расчете на экранизации. Особенно эффектен был роман «Страж» Дж. Конвица — столкновение фотомодели с адскими силами совершается на фоне узнаваемого городского ландшафта; врата ада распахиваются и извергают легион демонов, в фильме представленных без всяких признаков толерантности. Естественно, на помощь герои призывают католических священников. Но в романах ужасов католиками дело не ограничивается; романы о еврейской магии снабжались особенно эффектными обложками и, несмотря на свою малочисленность, приобрели известность (книги Ф.П. Уилсона, Г. Хошермана и др.).

Реакция на «освобождение молодежи» спровоцировала появление огромного количества романов о страшных детях, начиная с «Омена» Дэвида Зельцера и заканчивая романами Дж. Херберта. Легализация абортов в 1973 г. тоже вызвала всплеск общественных страхов; многие страшные романы на эту тему становились бестселлерами и экранизировались. Хендрикс даже предлагает классификацию «детей-убийц» в жанровых книгах: «...усыновленные, измененные, одержимые, перевоплотившиеся, дурно воспитанные, склонные к насилию, обладающие экстрасенсорными способностями, порождения дьявола» (с. 98). Можно перечислить немало романов, относящихся к каждому подтипу — с клишированными обложками и типовым содержанием.

Клоуны, кукольные дома и прочие аксессуары, связанные с детьми, в хорроре становятся постоянной и навязчивой темой. «Оно» С. Кинга — результат довольно продолжительной эволюции жанра, объединяющий целый ряд устойчивых мотивов.

Об экологических проблемах, вызвавших появление романов о чудовищных живых существах, написано уже немало, достаточно вспомнить соответствующую



главу книги С. Кинга «Danse Macabre»<sup>14</sup>. Хендрикс также уделяет немало места происхождению данного поджанра: «1974 год был годом Зверя в поп-культуре. Сначала появились “Челюсти” Питера Бенчли, роман о большой белой акуле, страдающей от стресса из-за проблем с контролем питания. Акула вонзила зубы в список бестселлеров “Нью-Йорк таймс” и продержалась там поразительные сорок пять недель» (с. 112). Год спустя, после того, как борцы за права животных совершили несколько налетов на медицинские лаборатории, Джеймс Херберт создал роман, в котором воплотил свои детские страхи. «Крысы» стали бестселлером, хотя даже поклонники этой книги признавали, что написана она чудовищно плохо. Но хоррор следует модным трендам — и успех был обеспечен.

Не будем останавливаться на кошмарах, порожденных ситуацией на рынке труда и недвижимости («Ужас Эмитивилля», «Сияние»), и на зловещих последствиях научных экспериментов, вышедших из-под контроля («Кома»). Здесь Хендрикс ничего нового не сообщает. А вот последние главы его исследования более интересны.

Одна из них посвящена «женскому хоррору», традицию которого Хендрикс возводит к Анне Радклиф, Вернон Ли и Дафне Дюморье. «Готический ужас был домашним ужасом, в котором дела сердечные были так же важны, как и материальные проблемы. Его основные темы — семьи, брак, дома, дети, безумие и тайны» (с. 157). Хендрикс связывает расцвет новой готики с сексуальной революцией 1960-х гг., откровенным изображением интимных отношений и романтической реакцией на эти процессы. В начале 1980-х все либо проходили терапию, либо выступали в ток-шоу, рассказывая о своем ужасном детстве. Ужас «вернулся в темные спальни семейного дома». В.К. Эндрюс (одна из самых популярных жанровых авторов, практически неизвестная в России) показала, что семьи могут содержать монстров и создавать их. Разрушительную силу семейных тайн писательница подчеркивала в статьях и интервью; книги ее (зачастую написанные «литературными неграми») варьируют одни и те же темы — шоковая терапия, раздвоение личности, торговля детьми, инцест и жестокость. Этот поджанр Хендрикс не без оснований сближает с «южной готикой», где тоже рассматриваются замкнутые небольшие сообщества, в которых немало «скелетов в шкафах». Успех романов Энн Райс, входящих в вампирский цикл, напрямую связан с паникой после открытия СПИДа — вампиры соблазнительны и опасны, «темный дар», который они несут людям, изменяет кровь и становится источником извращенного наслаждения. Перед нами своего рода идеальные герои: «Отчужденные, одинокие, задумчивые, готические, гламурные, светские» (с. 169).

Разумеется, легко объяснить появление монстров нечеловеческого происхождения боязнью чуждого, страхом перед Другими. Правда, этими другими могли оказаться представители иных народностей, признанные «не совсем людьми». Но чаще речь идет о «негуманоидных созданиях» — пришельцах, снежных людях и т.д. Здесь Хендрикс совершает ошибку, рассматривая в одном ряду с романами 1970-х классическую книгу об оборотнях «Мрачнее, чем вы думаете» (1948) Джека Уильямсона. Этот роман, написанный в середине века, объединяет почти все темы, о которых идет речь в монографии, и на его фоне бестселлеры 1970-х и 1980-х смотрятся гораздо бледнее, чем следовало бы. Любое нарушение исторической последовательности разрушает социальную хронологию, которая представляется весьма убедительной основой для исследования ужасного. Не вписываются в концепцию Хендрикса и такие разновидности жанра, как «тихий ужас» (quiet horror) и «мрачная фэнтези» (dark fantasy). Имена Чарльза Гранта, Роберта Эйкмана, Томаса

14 King S. *Danse Macabre*. N.Y.: Everest House, 1981 (рус. перевод: Пляска смерти / Пер. с англ. О.Э. Колесникова. М.: АСТ, 2003).

Монтелеоне только упомянуты в книге; более того, создается впечатление, что актуальные темы в литературе ужасов развивались исключительно в романах, выходящих в мягких обложках; о рассказах и антологиях сказано вскользь, буквально в паре абзацев. А ведь перечисленные авторы известны не только собственным творчеством, но и составлением серий жанровых антологий («Тени», «Истории о привидениях» и др.) Сам Хендрикс признает: «Хоррор — это характер и настроение. Некоторые из наиболее эффектных жанровых концепций немного тускнели, когда их растягивали на несколько сотен страниц...» (с. 221).

Впрочем, некоторым авторам «кровавого хоррора» это удавалось; вспышки насилия и серийных убийств действительно спровоцировали появление совершенно новых поджанров. И Хендрикс заканчивает книгу кратким рассказом о Клайве Баркере, Поппи З. Брайт, Дж. Кетчаме — авторах «сплаттерпанка» (термин изобретен писателем и журналистом Дэвидом Шоу в 1986 г.). Насилие и жестокость возводятся в абсолют — и крайности жанра остаются неприемлемыми для крупных издательств и мейнстримового рынка.

Коммерциализация литературы остановила появление новых тематических ниш; триллеры на полках бестселлеров сменили книги об ужасах, но объяснение этого процесса потребовало бы более обстоятельной характеристики «ужасного», а Хендрикс ограничивается в финале лишь самыми краткими указаниями. И его история жанровой литературы оказывается локальной, ограниченной одним национальным рынком и кратким временным отрезком. Предшествующие и последующие трансформации интересующих нас категорий при таком социально-историческом подходе остаются неохваченными.

Впрочем, в поисках интересных методов осмысления «ужасного» мы можем обратиться от эпизодов литературной истории к биографическому жанру. Написанная Рут Франклин книга об одном из авторов «литературы ужасов» «Ширли Джексон: относительно призрачная жизнь»<sup>15</sup> привлекла немалый интерес (подогретый и экранизациями книг Джексон, и фильмом о самой писательнице).

Достаточно взглянуть на названия глав, чтобы понять общее направление биографического нарратива — «Демон в разуме», «Безумная богема», «Домашние беды», «Борьба с мирозданием» и т.д. Автор отмечает склонность Ш. Джексон к мифотворчеству. При жизни она очаровывала критиков и читателей, подчеркивая свой интерес к магии: в биографических справках она называла себя «возможно, единственной современной писательницей, которая является практикующей ведьмой-любительницей, специализирующейся на черной магии и гадании с помощью колоды Таро». Джексон рассказывала о своих «магических достижениях», а первый издатель ее книг назвал автора «просто одержимой женщиной».

Однако Джексон была талантливейшей и амбициознейшей писательницей в эпоху, когда для замужней женщины статус писателя-профессионала все еще казался необычным. Она была матерью четверых детей и пыталась сохранить вид обычной американской домохозяйки, но она и ее муж, писатель Стэнли Эдгар Хайман, вряд ли были типичными жителями маленького городка в Вермонте. Магия была для Джексон, с точки зрения Р. Франклин, не методом влияния на окружающий мир (никто не знает, практиковала ли она магические ритуалы), но способом направить женскую энергию в то время, когда женщины в Америке мало контролировали свою жизнь.

«Одержимость» Джексон была совершенно иного свойства. Создаваемый ею литературный саспенс продолжает традиции американской готики — Готорна, По и Генри Джеймса. Ее уникальный вклад в этот жанр заключается в том, что она

15 *Franklin R. Shirley Jackson: A Rather Haunted Life*. N.Y.: Liveright Publishing Corporation, 2016.

уделяет основное внимание жизни женщин. За два десятилетия до начала женского движения Джексон уже писала об изоляции незамужней женщины в обществе, где наличие мужа необходимо для признания. Со временем, когда трудности в ее личной жизни становились все более очевидными, Джексон начала исследовать виды психических проблем, с которыми сталкивались тогда женщины. Не случайно во многих ее книгах дом — традиционно женский мир — становится своего рода главным героем, а традиционные занятия (приготовление пищи, садоводство т.д.) играют решающую роль в повествовании. В первом романе Джексон «Дорога сквозь стену» (1948) дома на пригородной улице отражают жизнь населяющих их семей. В «Солнечных часах» (1958) поместье становится крепостью, островом посреди хаоса мироздания. В «Призраках Хилл-хауса» (1959) и «Мы всегда жили в замке» (1962) дом оказывается одновременно тюрьмой и местом катастрофы.

Джексон не просто меняет канон истории о привидениях; по мысли Р. Франклин, она ставит вопросы, которые ведут к формированию феминистской повести. В биографии довольно много ссылок на социологов и историков женского движения.

Действие произведений Джексон об ужасе (в основном психологического свойства) разворачивается в домашней обстановке, и источником величайшего страха становится дом. А в бытовых историях страх оказывается совсем рядом — в рассказе «Чарльз» так и остается неясным, кем был зловредный мальчик — невидимым духом или сыном рассказчицы. Источником напряжения становится разрыв между ролью «счастливой домохозяйки», которую приходится играть женщине по требованию общества, и собственными устремлениями женщины. Ширли Джексон, по мнению ее биографа, испытывает давление и внутреннее, и внешнее. А там, где давление, — есть и подавление; а это уже явный источник ужаса: «Ее произведения представляют собой не что иное, как тайную историю американских женщин ее эпохи. И истории, которые она рассказывает, дают мощный контраргумент против “загадки женственности”, раскрывающий несчастье и нестабильность под маской умелой домохозяйки» (с. 12). «Психологическая напряженность, которую она [Джексон] создавала в своих романах и рассказах, часто проявляется в страхе перед саморазрушением изнутри и неотделима от реальной паранойи послевоенной Америки, одержимой ядерным уничтожением и русской угрозой» (с. 18).

«Мне всегда нравилось <...> использовать страх, принимать его, понимать и заставлять работать» (с. 3), — писала Ширли Джексон, и эти слова могли бы стать ее манифестом. Рассказывая о страхах и преступлениях, вызывая восторг и возмущение, она показывала, как сложен путь к раскрытию истинного «я», и, в отличие от многих авторов, добилась успеха.

Исследования эстетики ужаса тоже дают весьма занимательные результаты — и здесь актуальная социополитическая повестка переплетается с важными культурологическими трендами. Так, книга *Мэтта Фоули* «Призраки модернизма. Эстетика привидений, траур и фантазии о “призрачном” сопротивлении в литературном модернизме»<sup>16</sup> демонстрирует сразу две тенденции в современной англоязычной гуманитарной науке — обращение к методологии Жижека, Деррида и Лакана (включая уже упоминавшиеся термины *hauntology* и *spectrality*) и стремление осмыслить литературу модернизма в связи с готической эстетикой. Это, правда, зачастую ведет к неоправданным обобщениям и достаточно произвольным выводам, и Фоули это понимает. Слово развивая идеи Эндрю Смита, исследователь обращается к послевоенной тематике, к тому, как литература осваивает трав-

16 *Foley M. Haunted Modernisms. Ghostly Aesthetics, Mourning, and Spectral Resistance Fantasies in Literary Modernism. L.: Macmillan, 2017.*

матический опыт и вырабатывает новый язык, отмечая при этом, что он стремится к пристальному прочтению источников, которое «поощряет деконструкция как методология» (с. 8).

«Haunting» здесь понимается, конечно, в духе постструктурализма, грубо говоря не как тема призраков, но как более широкая категория, необходимая для осмысления прошлого, связанная с этикой и психологией. Что касается готики как таковой, в самом классическом понимании, создается ощущение, что Фуэли не уверен в достаточной изученности ее на современном уровне (в качестве хорошего доступного издания по теме сверхъестественного в викторианской литературе приводится до сих пор не устаревшая, но едва ли исчерпывающая монография Джулии Бриггс «Взлет и падение английского готического романа», 1977<sup>17</sup>). Интересно, что примерно тогда, точнее чуть позже, наметился поворот к современной методологии изучения готики, к расширению «канона» и к привлечению идей из других областей гуманитарного знания, например марксизма и психоанализа — это есть уже у «отца-основателя» Д. Пантера.

Собственно, в монографии Фуэли находится место и готическим текстам как таковым — «страшным» рассказам Синтии Асквит, Д.Г. Лоуренса, Элизабет Боуэн. Это важно в первую очередь потому, что позволяет проследить дальнейшую судьбу традиции, верхнюю границу которой так часто неоправданно проводят по 1914 г., и одновременно понять, что именно случилось за это время с литературой, почему поздние готические новеллы другие, как их «особость» складывается из этико-эстетического опыта создателей.

Большое внимание уделено и модернизму в самом прямом и привычном смысле — в частности, отдельная глава посвящена творчеству Т.С. Элиота, не только классика соответствующего направления, но и поэта, часто обращавшегося к образам смерти, скорби, потустороннего мира (что особенно интересно в свете соображений Э. Смита и его же предложения рассмотреть трансформацию этой темы после 1914 г.).

Элиот в этом смысле фигура крайне интересная: с радикальным новаторством он совмещал весьма традиционалистские взгляды и обращение к старым текстам (мифология, Данте и пр.). Фуэли особенно интересует осмысление современного города как чистилища, где живые соседствуют с мертвыми. В данном случае привлечение фрейдовского представления о скорби и меланхолии выглядит уместным как исторически, так и типологически, разве что вызывает сомнение возможность напрямую комментировать текст «Бесплодной земли» цитатами из австрийского мыслителя: это ведет к терминологической переусложненности и некоторой нечеткости: то ли Элиот опирается на Фрейда, то ли совпадает с ним. Подобная запутанность, увы, характерна для современных работ такого плана и, думается, вызвана уже отмеченной тенденцией — желанием говорить одновременно об историко-литературном и об актуальном, в результате чего стирается грань между историческим и типологическим, появляется некий набор универсальных топосов, которые можно найти практически где угодно, а толкование конкретных текстов начинает напрямую зависеть от авторской трактовки ряда «канонизированных» понятий (*ghostliness, spectrality* и т.д.).

С учетом вышесказанного приведенная Фуэли трактовка «Бесплодной земли» интересна, в ней немало точных наблюдений — особенно там, где автор монографии уходит от далеко идущих параллелей и говорит непосредственно о тексте, например о том, как в нем откликается гамлетовское «Век вывихнут...» и как преломляется послевоенный опыт потерь (с. 84).

---

17 Briggs J. The Rise and Fall of the English Ghost Story. L.: Faber, 1977.

Если же обратиться к главам, посвященным непосредственно готике, точнее тому, чем она стала в руках авторов XX в., то наибольший интерес представляют рассуждения о творчестве Элизабет Боуэн. Автора монографии интересуют субъектность ее персонажей, их внутренние конфликты. Вот здесь и становится особенно заметно, как продолжающаяся традиция готической новеллистики обогащается модернистскими идеями и подходами к повествовательности. Фоули рассматривает творчество Боуэн в связи с наследием «грандов» модернизма — Т.С. Элиота и В. Вулф (с. 142) и в контексте характерного для тех лет взаимодействия реалистических и модернистских тенденций (там же). Это чрезвычайно важно, поскольку в сознании исследователей до сих пор зачастую «все лежит по отдельности», а между тем существуют сложные, многоплановые явления, не вписывающиеся в жесткие рамки разнообразных классификаций. Но опять в стороне оказывается, как ни странно, поэтика классической истории о призраках, связь с которой также прослеживается у Боуэн — как это часто случается в современных англоязычных работах, на первый план выходит не этот тип текста, а его преломление в работах Деррида и Лакана.

В 2017 г. вышел в свет очень показательный сборник статей под названием «Призрачные реальности»<sup>18</sup>. Составители поясняют, почему понятийный аппарат, относящийся к исследованию готики и литературы о призраках, применяется здесь (и вообще в современной гуманитарной науке) к литературному наследию самых разных эпох, включая современность. Здесь звучит уже хорошо знакомая отсылка к «бродящему по Европе призраку» Маркса, а вместе с ней — к реалиям середины XIX в. (капитализм, социальные проблемы, страх перед индустриализацией), в которых авторы усматривают типологическое сходство с современными проблемами, а потому считают возможным и даже необходимым рассматривать «готические стратегии репрезентации» (с. 1) в текстах последних полутора-двух столетий, включая литературу натурализма, и соглашаются с Чарльзом Кроу, создавшим термин-оксюморон «натуралистическая готика».

Совершенно очевидно, что это попытка не только выработать определенную литературоведческую методологию и терминологию, но и создать универсальный язык для разговора об актуальных явлениях (в рамках этой же тенденции на конференции, проведенной Университетом Саймона Фрэзера в марте 2021 г.<sup>19</sup>, с помощью наследия литературной готики пытались осмыслить, например, проблемы расизма в США и недавние волнения в Польше). Язык этот насыщен понятиями из арсенала Gothic studies — «предполагаемые ужасы механизации» (с. 1), «призрачная рука» (с. 2; метафора, созданная Адамом Смитом для описания капиталистической экономики), «подобные призракам рабочие» (с. 2, применительно к литературным персонажам середины XIX в.). И вот здесь при всем стремлении авторов к ясности определений возникает противоречие, грань между историко-литературным и политико-экономическим, между фактом и метафорой начинает размываться, и у читателя легко может возникнуть ощущение (вполне правомерное), что литература становится сразу и предметом изучения, и матрицей, при помощи которой осуществляется рефлексия по поводу актуальных проблем — недаром и в прошлом для анализа выбрана эпоха, которую объявляют во многом схожей с нынешней. Это не делает сборник менее ценным, просто необходимо понимать, что перед нами текст, написанный в совершенно иной традиции — совре-

18 Haunting Realities. Naturalist Gothic and American Realism / Ed. by M. Elbert, W. Ryden. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2017.

19 См. сайт конференции (с программой и тезисами докладов): <https://www.sfu.ca/conferences/iga-wll-gothic-2021/programme.html>.

менное англоязычное литературоведение отчасти берет на себя функции социальной философии и публицистики (примерно так же, как некогда в России это делала художественная литература).

Впрочем, сборник решает и ряд задач, относящихся всецело к области истории и теории литературы. Так, его создатели рассуждают о категории *mode*, которая в последние десятилетия используется, например, применительно к готике: когда, особенно после выхода в свет известной монографии Д. Пантера, стало понятно, что ограничиваться старинным «романом тайны и ужаса» невозможно, что соответствующие темы, мотивы, структурные элементы можно найти в великом множестве текстов разных жанров и эпох, заговорили о Gothic mode, понимая его иногда предельно широко, вплоть до полного размывания — как в отечественном научном дискурсе, где долгое время царил «реализм без берегов». И вот авторы сборника, осознавая издержки такого подхода, пытаются определить, с чем же они имеют дело — с жанром или модальностью, причем поднимают данную проблему применительно как к готике, так и к натурализму. Этот подход представляется весьма плодотворным — не отменяя «актуальное», он позволяет взглянуть на целый ряд литературных явлений по-новому, не уходя при этом в чистые идеологические абстракции и не теряя связи с историческим контекстом.

Характерна в этом смысле написанная Д. Гревеном статья о новелле Стивена Крейна «Чудовище» («The Monster»). Здесь затрагиваются «модные» темы маскулинности и расовой политики, но в то же время уделяется особое внимание «эстетической стратегии» (с. 46) Крейна, делающей текст сложным и неоднозначным, — вплоть до иронической переключки с «Илиадой» (там же). Интересна параллель с написанным практически в то же время романом Фрэнка Норриса «Мактиг», выдержанным в эстетике натурализма, где автор главы также усматривает представление о человеке как о вещи и «чудовищную маскулинность» (с. 47), то есть, по сути, элементы, характерные для литературной готики с ее интересом к гибридности и трансгрессии. Однако же само понятие «готика» здесь практически не звучит: исследователя интересуют не лежащая на поверхности (и часто вводящая в заблуждение) типология, а социокультурный контекст, реакция Крейна на фундаментальные противоречия эпохи и, конечно же, секрет воздействия новеллы, которая до сих пор может глубоко трогать и тревожить читателя (с. 55). О готике Гревен вспоминает тогда, когда ему необходимо сказать об «иронической отстраненности», унаследованной Крейном от «классических готических произведений Готорна, По и Мелвилла» (с. 56).

Интересна также статья Д. Кэмпбелл с очень характерным названием: «Жертва как вампир. Готический натурализм и повествования о белых рабах». Подразумеваются литературные произведения, в которых молодая белая женщина, иммигрантка или сельская жительница, устремляется в город, привлеченная лживым обещанием работы или замужества, и в итоге оказывается, к примеру, вовлечена в проституцию. Это достаточно частное явление в истории литературы, но на его примере автор показывает возможности достаточно строгого и плодотворного подхода к взаимодействию готики и натурализма. Как поясняет Кэмпбелл, оба направления изучают темные закоулки человеческой души, и там, где готика касается грани между жизнью и смертью, разумом и безумием, натурализм описывает опасную близость цивилизованного поведения и действий, диктуемых страстью, вызывает всевозможные эксцессы. Подобное сходство (различия, увы, не настолько ясно прописаны) позволяет понять, почему авторы сборника проводят подобное сближение, и увидеть литературный процесс рубежа XIX—XX вв. в несколько ином свете. Это уже не попытка найти готику где угодно, а поиск точек соприкосновения между различными направлениями и желание объяснить, как и почему они взаи-

модействуют в конкретных текстах (которые крайне редко воплощают что-то одно в чистом виде).

В изучении ужасного и в Gothic studies сохраняется уже довольно давняя тенденция — интерес к гендерной проблематике (видимо, начиная с «Субверсивной литературы» Розмари Джексон<sup>20</sup>) и к квир-тематике («Квир-готика» Джорджа Хаггерти<sup>21</sup>). С одной стороны, соответствующий пласт литературы действительно очень сильно привязан к проблематике границ и их пересечения, гендерной нормативности и ее нарушения, с другой — это, опять-таки, позволяет говорить на злободневные темы, осмыслять их сквозь призму (и на языке) литературной готики. Монография Паулины Палмер «Квир и жуткое. Новые перспективы изучения готики»<sup>22</sup> продолжает эту линию. Она рассматривает ряд современных текстов, но поднимает и более общие, методологические вопросы. В частности, П. Палмер подробно пишет о категории *uncanny* (сверхъестественное) и ее социополитическом переосмыслении, восходящем к трудам Карла Маркса, то есть о том, что практически по умолчанию лежит в основе многочисленных трудов по Gothic studies, но достаточно редко проговаривается с должной четкостью. Здесь же поясняется, какую роль играют в подобных построениях идеи Фрейда и как связаны понятия *uncanny* и *queer* (с. 8—10), проясняя тем самым связи queer studies и Gothic studies. П. Палмер включает в свои рассуждения обзор старых классических работ (Розмари Джексон, Евы Кософски-Седжвик и др.), выстраивая своеобразную генеалогию идей.

Из недавних работ можно отметить «Женскую колониальную готику» Мелиссы Эдмундсон<sup>23</sup>. Здесь «встречаются» две едва ли не самые обсуждаемые темы современных Gothic studies — гендерная и колониальная, при этом авторский подход отличает корректность и отсутствие «модной» терминологической эквилибристики, книга остается вполне традиционной (в хорошем смысле) историко-литературной работой. В то же время она аккуратно расширяет границы канона за счет включения текстов, написанных женщинами на колониальных территориях.

Вслед за Д. Пантером Эдмундсон считает, что литературная готика работает с идеей Другого, в том числе в ее социальном измерении, например позволяет осознать в приемлемой форме, что такое бедность (с. 4). Это роднит рассматриваемую монографию с другими современными трудами, где используется понятийный аппарат марксизма и психоанализа, но здесь ясность авторского стиля и взвешенность при обращении к актуальным темам позволяют увидеть не вписывание «живых» текстов в некий теоретический конструкт, но достаточно убедительную попытку их осмыслить: «...призраки существуют не только для развлечения, но и для того, чтобы читатели почувствовали неловкость, подвергая сомнениям окружающие их общество, политику, природу» (с. 4). «Женская готика позиционирует себя в рамках более широкой традиции использования фантастики и хоррора как средства обсуждения более общезначимых, реальных социокультурных проблем» (с. 5). Так Эдмундсон объясняет, почему исследуемый ею материал важен, почему готика в известной мере дает ключ к пониманию более глобальных проблем, но и сама по себе заслуживает внимания.

И обращение к определенному пласту готической традиции здесь происходит не только потому, что «это актуально»; автор достаточно подробно объясняет спе-

20 Jackson R. *Fantasy: The Literature of Subversion*. L.; N.Y.: Methuen, 1981.

21 Haggerty G.E. *Queer Gothic*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2006.

22 Palmer P. *The Queer Uncanny: New Perspectives on the Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2012.

23 Edmundson M. *Women's Colonial Gothic Writing, 1850—1930*. L.: Macmillan, 2018.

цифику изучаемого материала, опять же в историко-литературном ключе: в силу своего «промежуточного» (с. 8) положения сразу в нескольких отношениях женщины из британских колоний, писавшие готические тексты, смотрели на многое несколько иначе, чем авторы-мужчины. В частности, они были менее склонны акцентировать внимание на угрозе, исходящей от «расового Другого», но зато могли точнее отобразить слабости и травматичный опыт колонизаторов, сочетая личное с представлениями о национальной идентичности и региональной проблематикой, касаясь того, о чем молчит «официальная» история (с. 8).

Представляется, что подобный подход может быть продуктивен и в работе с «колониальными» произведениями в жанре ужасов, написанными мужчинами, где также достаточно много сложных случаев, не вписывающихся в жесткую систему противопоставлений типа «свое — чужое», «варварство — цивилизация» и т.п., особенно если брать поздний материал, наподобие новеллы Дж. Бакана «Дубрава Астарты» («The Grove of Ashtaroth»). Впрочем, монография Эдмундсон ценна не только методологической взвешенностью, но и тем, что вводит в научный оборот достаточно малоизвестные тексты, к примеру, принадлежащие перу канадских эмигранток Сюзанны Муди и Изабеллы Валанси Кроуфорд. Учитывая, насколько в принципе проблематично понятие «готика» и как часто встает вопрос о национальной принадлежности этого явления (от британского до глобального), соответствующие главы представляют особый интерес.

Но если говорить о расширении границ, вероятно, один из самых радикальных (или как минимум необычных) подходов представлен в монографии *Изабеллы ван Элферен* «Готическая музыка. Звучание жуткого»<sup>24</sup> — впрочем, как отмечает сама автор книги, идея буквально витала в воздухе, начиная с музыкальных мотивов в классических текстах, включая «Дракулу», и вплоть до саундтреков современных фильмов и видеоигр. Совершенно ясно, что здесь снова встает вопрос о границах готики — что с ней становится при появлении новых медиа и каковы ее фундаментальные черты (грубо говоря, что делает текст в широком смысле слова именно готическим, а не просто пугающим). Ван Элферен специально отмечает проблему разграничения хоррора и собственно готики (с. 2), которая возникает, в частности, при анализе кинематографических произведений. Неясности, по мнению ученого, сопровождают и анализ готической музыки (в русском варианте специфика термина исчезает, поскольку относится он к музыке, любимой субкультурой гóтов) на фоне фильмов и видеоигр, исследователи слабо различают художественные языки, присущие этим формам.

Как ни парадоксально, «Готическая музыка», расширяя границы исследуемого, является одновременно и по-хорошему консервативной работой, возвращающей нас от «готики и хоррора без берегов» и от актуальных повесток к необходимости учитывать историческую специфику материала и говорить о различных художественных языках.

В целом хорошо заметно, что современная англоязычная научная мысль осваивает самые разные грани «хоррора», привлекая в высшей степени разнообразный материал. Это дает весьма интересные результаты, отдельные темы подвергаются глубокому и всестороннему анализу, в поле зрения ученых попадают все новые и новые источники. Но в то же время по-прежнему нет глубоких обобщающих работ, попыток системно понять и показать, что же такое хоррор, хотя бы на уровне истории понятия. Будем надеяться, что все еще впереди.

---

24 *Van Elferen E. Gothic Music. The Sounds of the Uncanny. Cardiff: University of Wales Press, 2012.*