



О ПРИРОДЕ И ГРАНИЦАХ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЕ

© 2024 г. А.А. Липинская

Санкт-Петербургский государственный экономический университет,
Санкт-Петербург, Россия

Аннотация: Готическая новелла (ghost story) в ее классическом виде — порождение специфической эпохи (вторая половина XIX столетия), когда широко распространились разного рода оккультные практики, издавались сборники якобы подлинных историй о привидениях и даже на вполне рациональном уровне бурно развивались антропология и этнография, то есть читатель был погружен в среду, наполненную соответствующими реалиями либо допускающую их существование. В данном жанре фантастическое воспринимается как инородное изображенному миру, как прорыв границы между пластами реальности — привычным и непознанным, причем оно довольно тесно сплетено с категорией страшного: непривычное пугает и является источником потенциальной опасности. Но акцент часто делается не на самом фантастическом явлении или происшествии, а на субъективном переживании изумления и ужаса, которое предлагается разделить читателю. Герой при этом зачастую — человек рационалистического мировоззрения, ученый либо военный, совершенно не готовый со встречей с миром зловещих чудес, а повествование снабжено повествовательной рамкой, позволяющей придать описываемым событиям двусмысленный статус. В силу авторефлексивности жанра здесь открывается большой простор для игры, юмора и иронии.

Ключевые слова: готическая новелла, жанр, рассказчик, фантастическое, сверхъестественное.

Информация об авторе: Анастасия Андреевна Липинская — кандидат филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный эконо-

мический университет, наб. канала Грибоедова, д. 30–32, 191023 г. Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3366-4335>

E-mail: nastya.lipinska@gmail.com

Для цитирования: Липинская А.А. О природе и границах фантастического в готической новелле // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 79–89. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-79-89>

Готическая новелла (общепринятое английское название жанра — ghost story), несомненно, является жанром, для которого актуальна категория фантастического, и логично предположить, что понимание природы фантастического в таких текстах может помочь дать достаточно точное описание жанра, построить правдоподобную жанровую модель.

Гипотеза такова: в мире готической новеллы фантастическое воспринимается однозначно как не-норма, как нарушение привычного хода вещей (причем описываемый мир сам по себе подчеркнуто обыкновенен, прозаичен [11, р. 84]), нарушение границ [4, р. 70; 11, р. 3], в противоположность разновидностям фантастики, где разного рода допущения могут удивить читателя, но часто (пусть и не всегда) видятся совершенно нормальными обитателям изображенного мира (как драконы в фэнтези или дикий космические корабли и инопланетяне в научной фантастике). То есть фантастическое в историях с привидениями воспринимается как таковое в равной мере героями и читателями.

Рассматриваемый жанр достиг расцвета в викторианскую и эдвардианскую эпоху, когда широко распространились разного рода оккультные практики [1, р. 209], издавались сборники якобы подлинных историй о привидениях и даже на вполне рациональном уровне бурно развивались антропология и этнография, то есть читатель был погружен в среду, наполненную соответствующими реалиями либо допускающую их существование [2, р. 1]. Он мог лично не верить в подлинность зловещих чудес (более того, полная абсолютная вера, надо полагать, испортила бы удовольствие от чтения), однако, скорее всего, неплохо представлял, о чем идет речь, и не видел в этом смысле абсолютной грани между привычным и странным (готика, по замечанию М. Уиллиса, в принципе способна выразить сложные переплетения научного и мистического [7, р. 66; см. также: 5, р. 37]).

С персонажами дело обстоит сложнее. Нетрудно заметить, что зачастую это люди заведомо рационального склада, вроде ученых или

военных, те, для кого появление чего-то необъяснимого особенно внезапно и травматично. Вариант жанра, предполагающий стилизацию под старинный или фольклорный текст — это немного отдельный случай.

Рассмотрим примеры — из совершенно канонических текстов, тех, что, в общем, и определили облик жанра.

Вот новелла Амелии Эдвардс «Карета-призрак» (“The Phantom Coach”, 1864). Ее открывает достаточно развернутое высказывание рассказчика относительно истинности описываемого происшествия, столь характерное, что имеет смысл привести его целиком:

The circumstances I am about to relate to you have truth to recommend them. They happened to myself, and my recollection of them is as vivid as if they had taken place only yesterday. Twenty years, however, have gone by since that night. During those twenty years I have told the story to but one other person. I tell it now with a reluctance which I find it difficult to overcome. All I entreat, meanwhile, is that you will abstain from forcing your own conclusions upon me. I want nothing explained away. I desire no arguments. My mind on this subject is quite made up, and, having the testimony of my own senses to rely upon, I prefer to abide by it [9, p. 150].

(Обстоятельства, о которых я собираюсь вам поведать, тем интереснее, что они совершенно правдивы. Это произошло лично со мной, и я помню их так ясно, словно все было только вчера. Однако же с той ночи минуло уже двадцать лет. За эти двадцать лет я рассказал все лишь одному человеку, и сейчас рассказываю, с трудом преодолевая нежелание это делать. Прошу лишь об одном — чтобы вы воздержались от собственных выводов. Я не хочу рациональных объяснений. Я не желаю спорить. Мое мнение по этому поводу уже сложилось, и, полагаясь на показания собственных чувств, я предпочту не менять его [Здесь и далее перевод цитат выполнен автором статьи. — А.Л.]).

Здесь очевидно прослеживаются сразу две линии. С одной стороны, рассказчик старается убедить читателя, что сообщит ему чистую правду, с другой — словно противореча сам себе, он отмечает разного рода обстоятельства, заставляющие как раз-таки усомниться: произошло все много лет назад, и есть причины, по которым до сих пор речь об этом практически не шла, аргументы бесполезны, остается положиться на показания чувств, т. е. на субъективный опыт. Следовательно, читателю остается самому выбирать, как реагировать на рассказ. Подобные игры с достоверностью принципиально важны для готической новеллы, и фантастическое в ней понимается как раз

через них. Не просто нарушается привычный ход вещей, но и, как правило, встает вопрос о статусе этого нарушения.

Вернемся к нашему примеру. Заблудившийся в снежную бурю герой попадает в дом загадочного старика, наполненный разнообразными инструментами, книгами, геологическими образцами. Подборка книг очень характерная — и научные труды, и мистика с оккультизмом. И, конечно, хозяин дома в беседе с неожиданным гостем поднимает вопрос философского характера:

“The world,” he said, “grows hourly more and more sceptical of all that lies beyond its own narrow radius; and our men of science foster the fatal tendency. They condemn as fable all that resists experiment. They reject as false all that cannot be brought to the test of the laboratory or the dissecting-room. Against what superstition have they waged so long and obstinate a war, as against the belief in apparitions? And yet what superstition has maintained its hold upon the minds of men so long and so firmly? Show me any fact in physics, in history, in archæology, which is supported by testimony so wide and so various” [9, p. 155].

(«Мир, — сказал он, — час от часу все более скептичен по отношению к тому, что лежит за пределами нашего малого кругозора, и наши люди науки поддерживают эту роковую тенденцию. Они объявляют баснями все то, что невозможно проверить экспериментально. Они отвергают как вымысел все, что нельзя изучить в лаборатории или прозекторской. И с каким еще суеверием они воевали столь долго и упрямо, как с верой в привидения? И все же какое суеверие столь прочно держалось в умах людских? Покажите мне любой факт из области физики, истории, археологии, который подтверждается столь обширными и разнообразными свидетельствами»).

Этот пассаж можно читать как некий комментарий к дальнейшим событиям — развернутый аналог небезызвестного «есть многое на свете, друг Горацио». Старый мудрец ставит вопрос о достоверности и доказательности и, парадоксальным образом, утверждает, что так называемые суеверия подтверждаются большой доказательной базой. Надо полагать, здесь не обошлось без влияния знаменитой в те годы книги Кэтрин Кроу «Ночная сторона природы» (“The Night Side of Nature”, 1848), где как раз говорилось, что недаром рассказы о призраках столь распространены у разных народов (и приводилась та самая шекспировская цитата [10, p. 46]). То есть прямо в текст новеллы, непосредственно перед показом фантастического события (встречи с каретой-призраком) встроен комментарий, по сути, авторефлексия

жанра, и это тоже очень характерно — герои готических новелл не просто переживают некие удивительные вещи и рассказывают о них, они часто рассуждают об онтологическом статусе увиденного. Очень характерный, более поздний пример — известная новелла Э.Ф. Бенсона с непереводаемым названием “Between the Lights” [8, p. 123–131] (1912; один из русских вариантов перевода заглавия, весьма далекий от оригинала, — «У камина»), практически полностью посвященная уяснению онтологического статуса одного происшествия и тому, как и когда рассказываются подобные истории. Или же новелла М.Р. Джеймса «Школьная история» (“A School Story”, 1911) [12, p. 108–113], опять-таки рассказ о рассказывании историй.

Итак, старик провожает рассказчика, предварительно выдав ему стакан шотландского виски, чтобы легче переносить холод. Также значимая деталь — здесь отдельные моменты складываются в цельную картину: едва ли можно утверждать, что герой увидел все последующее с пьяных глаз, но, безусловно, он был в несколько специфическом состоянии сознания — страх, тревога за оставшуюся дома жену, холод и алкоголь.

На прощание старый ученый предупреждает — вот в таком-то месте нужно быть особенно осторожным, там еще не починили парашют после произошедшего девять лет назад падения, повлекшего за собой гибель четверых пассажиров. И вот наш герой видит огни дилижанса, останавливает его и садится. Внутри чудовищно воняет, сосед не откликается на неоднократные просьбы приоткрыть окно, сама карета едва не разваливается на части. Читатель уже начинает что-то подозревать — раньше, чем усталый, замерзший, не вполне трезвый герой, и вот оно, страшное открытие:

I saw that he was no living man — that none of them were living men, like myself! A pale phosphorescent light — the light of putrefaction — played upon their awful faces; upon their hair, dank with the dews of the grave; upon their clothes, earth-stained and dropping to pieces; upon their hands, which were as the hands of corpses long buried. Only their eyes, their terrible eyes, were living; and those eyes were all turned menacingly upon me! [9, p. 160].

(Я увидел, что это не живой человек — никто из них не был живым, подобно мне! Бледный фосфоресцирующий свет — свет разложения — играл на их ужасных лицах: на их волосах, влажных от могильной росы, на их одежде, покрытой земляными пятнами и распадающейся на куски, на их руках — руках давно захороненных тел. Лишь их глаза, их страшные глаза были живыми, и все эти глаза были угрожающе обращены на меня!)

По меркам классической готики это весьма детальное, графичное описание — обычно хватало намеков. Но здесь цель автора вполне понятна: читатель должен в полной мере понять и прочувствовать страх героя, к тому же осязаемые подробности делают рассказ убедительным, а рассказчику очень хочется, чтобы ему наконец поверили.

Естественно, герой пугается, кричит, карета тут же во что-то врежется — и потом становится известно, что рассказчика нашли с тяжелыми переломами и без сознания и долго выхаживали, а доктор отказывался ему верить относительно мертвецов. Здесь разворачивается ситуация, буквально прототипическая для жанра: читателя заставляют пережить ужас, буквально увидеть то, что кажется немыслимым и нам, и доктору, и жене героя, да и ему самому казалось, пока не столкнулся. А вот столкнулся ли или пережил нечто вроде галлюцинации (для чего были буквально все условия) — уже другое дело. Субъективное переживание страха, вызванного неведомым, оказывается важнее онтологического статуса фантастических мотивов в рассказе.

Другой пример — новеллы Монтегю Родса Джеймса «Альбом каноника Альберика» (“Canon Alberic’s Scrap-book”, 1894) [12, р. 11–20] и «Гравюра» (“The Mezzotint”, 1904) [12, р. 30–39], составляющие своего рода дилогию.

Действие их разворачивается в академической среде. Герой первой новеллы едет во Францию в командировку за старинными рукописями. Вечером в гостинице он разглядывает особо ценное приобретение и вдруг обнаруживает какой-то странный предмет рядом со своим левым локтем, лежащим на столе. Историк начинает быстро соображать (именно соображать, а не приглядываться, будто в глубине души боится разглядеть что-то слишком страшное): может, тряпка для чистки перьев или крыса? Но нет, это рука, рука существа, как на картинке в рукописи, а вот и само существо. Испуганный ученый пронзительно кричит, прибегают слуги и застают его в глубоком обмороке. Как и в прошлом примере, явление фантастического обрывается мгновенно и сменяется потерей сознания, так что очнувшийся герой увидит вокруг себя только привычные вещи и обыкновенных людей. И он даже не успел задуматься, что, собственно говоря, происходит, и задать себе вопрос, откуда это все взялось, хоть и жил до сих пор в мире, где подобное считалось невозможным или принадлежащим сфере мифов и суеверий.

Рассказчик — по всей видимости, друг и коллега протагониста — сообщает, что Деннистон (так звали ученого) не сказал ему ничего внятного относительно своего понимания этих событий, лишь упорно цитировал Ветхий Завет относительно мстительных духов и чудо-

вищ, блуждающих среди развалин. Миниатюру же Деннистон сфотографировал (ценная для науки информация) и незамедлительно сжег, видимо, дабы уберечь себя и остальных от нового появления чудища. То есть привыкший мыслить рационально человек науки воспроизводит архаические модели мышления и поведения. А что на самом деле произошло, остается неизвестным, и это становится достаточно мощным инструментом саспенса: неопределенность пугает сильнее откровенных ужасов. То есть баланс снова сдвинут с фантастического на страшное, с событий на их субъективное переживание.

Надо полагать, рассказчик в новелле «Гравюра» — тот же самый, он сообщает, что некто Уильямс, коллега Деннистона, слышал жуткую историю про средневековую рукопись и порадовался, что работает в отделе пейзажных гравюр, где подобные происшествия явно невозможны. Однако же это оказывается ошибкой — на одной малоинтересной гравюре изображение оживает, пусть и, в отличие от того средневекового чудища, не покидает рамок, герой как будто смотрит видеоролик, воспроизводящий давние события. Такого, вообще говоря, быть не должно — и товарищи ученые прибегают к привычным научным методам — смотрят вместе (чтобы избежать проблем с субъективным восприятием), фотографируют, чтобы надежно и достоверно зафиксировать изменения, поднимают письменные источники информации об изображенном на картинке поместье. Все складывается — они действительно видели тайную сторону давней трагической истории, причем выходящую за пределы обычного опыта: браконьер, казненный по приказу владельца поместья, отомстил — мертвец пришел и забрал единственного хозяйского сына. Гравюру исследовали на предмет симпатических чернил и прочего и поместили в музей, больше ничего странного с ней не происходило.

Это очередное вторжение сверхъестественного в как будто привычную реальность, причем локальное и не оставляющее никаких последствий. Переживание страха здесь не является ведущим мотивом (хотя мертвец с младенцем на руках — картина более чем жуткая), Джеймс продолжает играть с уже испытанной темой (которую еще раз повторит в новелле «Кукольный дом» (*"The Haunted Dolls' House"*, 1923) [12, p. 266–275]), причем игра эта не лишена иронии: сотрудники отдела гравюр пытаются исследовать сверхъестественное привычными методами, вписать в свою картину мира, освоить, верифицировать, будто это просто какое-то необычное и пока неизвестное науке явление, не более. И, конечно, это все немного напоминает культурный феномен, который автор явно хорошо знал: в то время действительно предпринимались попытки примирить оккульт-

тизм и науку и исследовать паранормальные явления научными методами: даже призраков упорно пытались фотографировать и чуть ли не взвешивать. Существовало (и до сих пор существует) Общество психических исследований [6, р. 236–253], в котором состояли весьма уважаемые люди. Некий саддукейский профессор офииологии [12, р. 39], упомянутый Джеймсом, видимо, и есть довольно издевательский намек на подобные организации. Сам автор, когда его спрашивали, верит ли он в призраков, выступал по этой части скорее агностиком, чем скептиком, и здесь он явно просто играет, сводя буквально в одном кадре несовместимое. Все ведь начиналось с того, как герой радовался, что в тихом отделе гравюр точно ничего не случится. Подобные интертекстуальные отсылки тоже, надо полагать, выдают иронический взгляд автора, но ирония тут не по поводу страшного или сверхъестественного, просто писатель обнажает авторефлексивный потенциал жанра и доводит его до той точки, когда в центре внимания уже не страшное происшествие, а ученые мужи, с лупами толпящиеся над гравюрой — как выясняется, в полной безопасности (некоторые исследователи, стоит отметить, вообще считают элементы юмора и иронии органическим свойством литературной готики вообще [3]).

Готических новелл, в которых используются подобные ходы, великое множество. Бывают и интересные «многоходовки», окончательно сбивающие читателя с толку относительно статуса изображенных странных явлений, наподобие новеллы Персиваля Лэндона «Аббатство Тернли» (“Thurnley Abbey”, 1908) [9, р. 235–247], где протагонист в гостях у друга буквально дерется со странной фигурой, явившейся к нему в спальню, разносит мнимое привидение на куски и идет к другу, дабы отчитать его за неуместный розыгрыш, но тут же оба слышат загадочные шаги в конце коридора. Читатель остается в недоумении, а герой, поведавший это все рассказчику, явно травмирован пережитым. Информация достается читателю из третьих рук, так что единственный несомненный факт — расшатанная психика персонажа, а вот присутствует ли фантастика где-либо кроме как в его воображении (и то в непонятном статусе), неизвестно.

Примеры и вариации можно множить, имеет смысл кратко подвести итоги. В готической новелле фантастическое воспринимается как инородное изображенному миру, как некий локальный прорыв границы между пластами реальности — привычным и непознанным, причем оно довольно тесно сплетено с категорией страшного: непривычное пугает и является источником потенциальной опасности. Но акцент часто делается не на самом фантастическом явлении или

происшествии, а на субъективном переживании изумления и ужаса, которое предлагается разделить читателю. Другое дело, что, в силу авторефлексивности жанра, здесь открывается большой простор для игры, юмора и иронии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Briefel A.* "Freaks of Furniture": The Useless Energy of Haunted Things // *Victorian Studies*. 2017. Vol. 59, № 2. P. 209–234.
2. *Grimes H.* The Late Victorian Gothic: Mental Science, the Uncanny, and Scenes of Writing. Burlington: Routledge, 2011. 188 p.
3. *Horner A., Zlosnik S.* Gothic and the Comic Turn. New York: Macmillan, 2005. 204 p.
4. *Killeen J.* The Emergence of Irish Gothic Fiction. History, Origins, Theories. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. 240 p.
5. *McCorristine Sh.* Spectres of the Self. Thinking about Ghosts and Ghost-Seeing in England, 1750–1920. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 275 p.
6. Strange Science. Investigating the Limits of Knowledge in the Victorian Age / ed. by L. Karpenko, Sh. Claggett. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. 293 p.
7. *Willis M.* Mesmerists, Monsters, and Machines. Science Fiction and the Cultures of Science in the Nineteenth Century. Kent: The Kent State University Press, 2006. 272 p.

Источники

8. *Benson E.F.* The Collected Ghost Stories. New York: Carroll & Craf Publ., 1999. 624 p.
9. Classic Victorian & Edwardian Ghost Stories / comp. by R. Collings. London: Wordsworth Editions, 2008. 289 p.
10. *Crowe C.* The Night Side of Nature, or Ghosts and Ghost-Seers. London: Routledge & Sons; New York: E.P. Dutton & Co., 1904. 503 p.
11. *DiBiasio B.* The British and Irish Ghost Story and Tale of the Supernatural: 1880–1945 // A Companion to the British and Irish Short Story. Oxford: Blackwell Publ., 2008. P. 81–95.
12. *James M.R.* Ghost Stories. London: Penguin Books, 1994. 362 p.

ON THE NATURE AND BORDERS OF FANTASTIC IN THE GHOST STORIES

© 2024. Anastasia A. Lipinskaya

St. Petersburg State Economic University, St. Petersburg, Russia

Abstract: Classic ghost story is a product of a particular era (the late 1800s) when all kinds of occult practices became fashionable, presumably true ghost stories were widely published, and within the scholarly world anthropology and ethnography were rapidly developing. So the reader was immersed into the atmosphere of exotic beliefs and curious ideas. In the genre described in this article the fantastic is seen as something alien, as a breach in the boundary separating the familiar from the unknown. Thus it is closely associated with fear as something strange and potentially dangerous. But the fantastic occasion is actually not as important as the subjective reaction, fear or surprise, shared between the characters and the reader. The protagonist is often highly rational, a scholar or a military man, totally unready to meet the uncanny, and the story is supplied with a narrative frame making the reality of the events described highly problematic. The autoreflectivity of the genre also allows for playfulness, humour and irony.

Keywords: ghost story, genre, narrator, the fantastic, the supernatural.

Information about the author: Anastasia A. Lipinskaya, PhD in Philology, Associate Professor, Saint Petersburg University of Economics, Griboyedov Canal, 30–32, 191023 Saint Petersburg, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3366-4335>

E-mail: nastya.lipinska@gmail.com

For citation: Lipinskaya, A.A. “On the Nature and Borders of Fantastic in the Ghost Stories.” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 79–89. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-79-89>

REFERENCES

1. Briefel, Aviva. “‘Freaks of Furniture’: The Useless Energy of Haunted Thing.” *Victorian Studies*, vol. 59, no. 2, 2017, pp. 209–234. (In English)
2. Grimes, Hilary. *The Late Victorian Gothic: Mental Science, the Uncanny, and Scenes of Writing*. Burlington, Routledge, 2011. 188 p. (In English)
3. Horner, Avril, and Sue Zlosnik. *Gothic and the Comic Turn*. New York, Macmillan, 2005. 204 p. (In English)
4. Killeen, Jarlath. *The Emergence of Irish Gothic Fiction. History, Origins, Theories*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014. 240 p. (In English)

5. McCorristine, Shane. *Spectres of the Self. Thinking about Ghosts and Ghost-Seeing in England, 1750–1920*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010. 275 p. (In English)
6. Karpenko, Lara, and Shalyn Claggett, editors. *Strange Science. Investigating the Limits of Knowledge in the Victorian Age*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017. 293 p. (In English)
7. Willis, Martin. *Mesmerists, Monsters, and Machines. Science Fiction and the Cultures of Science in the Nineteenth Century*. Kent, The Kent State University Press, 2006. 272 p. (In English)