

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Тимошкина Мария Игоревна

**ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ
НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ И АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
КОНЦА XIX – СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА
(Г. МАЙРИНК И Г. Ф. ЛАВКРАФТ)**

Специальность 5.9.2. – Литературы народов мира

(филологические науки)

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель –

доктор филологических наук, доцент

Шарапенкова Наталья Геннадьевна

Петрозаводск – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. МОДЕРНИЗМ И КАТЕГОРИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ И АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX – СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА	27
1.1. Характеристика эпохи модерна в австрийской и американской литературе (конец XIX – первая половина XX века)	27
1.1.1. Модернизм как реакция на культурно-исторические реалии времени.....	27
1.1.2. Экспрессионистская эстетика Пражской литературной школы.....	31
1.1.3. Своеобразие модернизма в американской литературе.....	36
1.2. Категория фантастического в произведениях Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта	40
1.2.1. Творчество Г. Майринка и немецкоязычная фантастическая литература.....	41
1.2.2. Особенности художественного метода Г. Ф. Лавкрафта.....	52
1.2.3. Жанровая специфика произведений Г. Ф. Лавкрафта и Г. Майринка.....	58
1.2.4. Готическая традиция в фантастической литературе конца XIX–середины XX века. Формирование жанра ужасов	64
ГЛАВА 2. ПРИРОДА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г. МАЙРИНКА И Г. Ф. ЛАВКРАФТА В КОНТЕКСТЕ РОМАНТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ	71
2.1. Традиции романтизма в творчестве Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта	71
2.1.1. Принцип романтического двоемирия и мотивы «гофманианы» в произведениях Г. Майринка.....	76
2.1.2. Трансформация двоемирия, образа героя-творца и «гофманианы» в произведениях Г. Ф. Лавкрафта.....	80
2.2. Готическая эстетика в творчестве Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта	89
2.2.1. «Готика» в поэтике Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта.....	89
2.2.2. Наследие Э. А. По в произведениях Г. Ф. Лавкрафта.....	92
2.2.3. Наследие Э. А. По в произведениях Г. Майринка.....	98
2.3. Двойничество и «демонические» двойники в произведениях Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта	103

ГЛАВА 3. ПОЭТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г. МАЙРИНКА И Г. Ф. ЛАВКРАФТА	113
3.1. Модернистские приемы поэтики в произведениях Г. Майринка и Г.Ф. Лавкрафта.....	113
3.1.1. Фрагментарность, «очуждение» и психические аффекты в фантастике Г. Ф. Лавкрафта.....	113
3.1.2. Эстетическая репрезентация сновидений и измененных состояний сознания в поэтике Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта.....	125
3.2. Специфика пространства произведений Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта.....	140
3.2.1. Сновидения как потусторонняя реальность в произведениях Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта.....	140
3.2.2. «Искажение» пространства и времени в произведениях Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта.....	146
3.2.3. Пространство города в произведениях Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта.....	163
3.3. Оккультизм через призму фантастического в творчестве Г. Ф. Лавкрафта и Г. Майринка.....	171
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	180
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	186

ВВЕДЕНИЕ

Г. Майринк (1868 – 1932) и Г. Ф. Лавкрафт (1890 – 1937) – писатели, творившие в период кардинальных, поистине «тектонических» политических, социальных и эстетических изменений – в эпоху *Jahrhundertwende* (*смены веков*, нем.) или *fin de siècle* (*конец века*, франц.) и в период между Первой и Второй мировыми войнами. Это время принесло с собой ощущение глубочайшего кризиса и осознание глобальной катастрофы.

Период конца XIX–первых десятилетий XX столетия, ознаменованный историческими потрясениями и крахом самих основ гуманизма, был осмыслен свидетелями и аналитиками эпохи как «кризис искусства»¹, «эпоха канунов»² и «эстетического сдвига». Всё это привело к возникновению новых направлений и течений в искусстве и литературе (экспрессионизм, символизм (неоромантизм), сюрреализм, дадаизм, кубизм и другие), формированию в них нового понимания человека и его природы, в том числе, благодаря открытию сферы бессознательного.

Русский философ Н. А. Бердяев писал об эпохе «кризиса гуманизма» начала XX века, когда человек осознал себя покинутым, одиноким и оставленным даже Богом, как о гуманистической катастрофе: «Произошла <...> катастрофа надрыва его человеческого самочувствия, неизбежная катастрофа перехода его человеческого самоутверждения в человеческое самоотрицание, катастрофа ухода от природной жизни, отрывания и отчуждения от природной жизни»³.

Общий «дух времени» (нем. *Zeitgeist*), приближавший общество к двум мировым войнам, отразился в литературе рубежа XIX–XX веков, а также в фантастической литературе – в ее разнообразных жанровых вариациях.

¹ Бердяев Н. А. Кризис искусства. М.: СП «Интерпринт», 1990. С. 3.

² Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. В 2-х частях. М.: ИМЛИ РАН, 2002.

³ Бердяев Н. А. Смысл истории. М.: «Мысль», 1990. С. 190.

А. М. Эткинд, известный ученый, связавший воедино писательские интенции и идеи психоанализа, зародившегося в конце XIX – начале XX века, писал: «...Естественные и очевидные проявления человека начинают казаться мнимыми и вторичными, скрывающими за собой более глубокую реальность, которая одна имеет подлинное значение»⁴. У художника, творившего в этот рубежный период, появляется острая необходимость «расшифровать» эту реальность, «которая скрывается за обыденной жизнью и которая неведома обычному человеку»⁵. Соединение в своем творчестве художниками слова романтического поиска высшего «Я» с новейшими практиками психоанализа позволило им «погрузиться» в тайны бессознательного.

Как отмечают исследователи М. Брэдбери и Д. МакФарлейн, модернизм (не зависимо от национальной принадлежности искусства) «изображает картины воцарения хаоса <...> экзистенциальной встречи с бессмысленностью и абсурдностью жизни. Это направление искусства вызвано ощущением разрушения привычной реальности и норм причинно-следственных связей, краха традиционных идей о человеческой индивидуальности и нарушения норм языка, во времена, когда реальность стала субъективным вымыслом» (перевод наш. – М.Т.)⁶.

Это пессимистическое чувство отчужденности, ощущение воцарения хаоса, в то же время, граничит с романтическим (или неоромантическим) поиском «истинной», «абсолютной» реальности, ее актуализации, по словам А. И. Жеребина, «в мистическом опыте духовного преображения»⁷, с

⁴ Эткинд А. М. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. М.: Гнозис; Прогресс-Комплекс, 1994. С. 41.

⁵ Там же.

⁶ "...responds to the scenario of our chaos... of existential exposure to meaninglessness or absurdity ... It is the art consequent on the disestablishing of communal reality and conventional notions of causality, on the destruction of traditional notions of the wholeness of individual character, on the linguistic chaos that ensues when public notions of language have been discredited and when all realities have become subjective fictions" (Bradbury M., McFarlane J. Modernism 1890-1930. London: Penguin Books Ltd, 1976. P. 27).

⁷ Жеребин А. И. Философская проза Австрии в русской перспективе: автореф. дис...док. филол. наук. СПб., 2006. С. 9.

обнаружением новых духовных опор для существования человечества и эстетическими экспериментами художников слова.

Поиск иных основ существования, в том числе и для появления «нового человека», является одним из ведущих мотивов экспрессионизма⁸, одного из ярчайших течений в модернизме. Характерной особенностью экспрессионистского направления, возникшего как реакция на потрясения и «ужасы» начала XX столетия (революции в Европе и России, Первая мировая война), является субъективное восприятие художником внешней реальности через призму иррационального – «предельных» чувств и эмоций (страха, тревоги и разочарования) или, как точно определяет исследовательница В. Н. Терехина, в их «экстатической степени проявления»⁹.

М. Н. Волчанецкий еще в 20-е гг. XX века писал о том, что экспрессионизм явился «современным эхом «вопля» романтиков прошлого века»¹⁰, «обновленным» модернистским глубинным ощущением потери собственной идентичности и отчужденности от внешнего мира. По словам В. А. Порунцова, потеря идентичности нашла отражение во всевозможных отклонениях от нормы, т. е. «в формах крайнего телесного и психического напряжения, характеризующего поступки и речевое поведение персонажей»¹¹.

Немецкоязычные экспрессионисты и, в частности, писатели-австрийцы, принадлежавшие к «Пражскому кругу» (В. Г. Зусман¹²), или Пражской литературной школе, явственно ощущали свою отчужденность от

⁸ О направлении см., например: Bassie A. Expressionism (Art). Rochester: Grange Books, 2005. 287 p.; Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Изд. 3-е, доп. и исправл. / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. 463 с.; Терехина В. М. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века. Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика: дис. ... док. филол. наук. М., 2006. 398 с.; Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П.М.Топер. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 734 с.; Порунцов В. А. Художественный мир малой прозы немецкого экспрессионизма 1910-х: Георг Гейм, Альфред Деблин, Готфрид Бенн: дис. ... док. филол. наук. Иваново, 2016. 232 с.

⁹ Терехина В. М. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века. Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. С. 3.

¹⁰ Волчанецкий М. Н. Экспрессионизм в немецкой литературе. Смоленск: Арена, 1923. С. 59.

¹¹ Порунцов В. А. Художественный мир малой прозы немецкого экспрессионизма 1910-х: Георг Гейм, Альфред Деблин, Готфрид Бенн: автореф. дис. ... док. филол. наук. Иваново, 2016. С. 8.

¹² Зусман В. Г. Пражский круг // История австрийской литературы XX века: в 2 т. Т. 1. С. 262.

мира и предчувствовали приближение краха Австро-Венгерской империи. Апокалиптические настроения до 1918 года и ностальгические ноты «Габсбургского мифа»¹³ после – отличительные черты времени рубежа веков и начала XX столетия, вплоть до Второй мировой войны. Это сформировало своеобразие австрийской литературы, яркими представителями которой явились Г. Майринк, наряду с Ф. Кафкой (1883 – 1924), Р. М. Рильке (1875 – 1926), А. Кубином (1877 – 1959), С. Цвейгом (1881 – 1942), Л. Перуцем (1882 – 1957), М. Бродом (1884 – 1968), Г. Брохом (1886 – 1951), Ф. Верфелем (1890 – 1945) и многими другими художниками слова.

В американской литературе, несмотря на географическую отдаленность США от европейского континента, ставшего главной сценой для исторических событий первой половины XX века, прослеживаются схожие настроения и тенденции. К. Батлер обозначил модернизм как реакцию на «потрясения, связанные с периодом потери веры в религию, возрастания значимости науки и технологий, расширения рынка и капиталистических накоплений, роста влияния массовой культуры, внедрения бюрократии в жизнь обычных людей и изменения в сфере взаимоотношений между мужчиной и женщиной»¹⁴ (перевод наш. – М.Т.).

Для литературы американского модернизма первых десятилетий XX века, возникшего как реакция на глубокие социальные и экономические изменения в обществе, тем не менее, характерно все то же ощущение приближения катастрофы, отчужденности и, по словам американского исследователя Р. Лэтбери, «неискоренимого беспокойства» ('eradicable

¹³ Термин итальянского литературоведа К. Магриса, предложенный им в 1963 для обозначения сложившегося идеализированного, ностальгического восприятия прошлого Габсбургской монархии (например, в произведениях Г.фон Гофмансталя, Й. Рота, С. Цвейга). Magris C. Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2000. S. 22.

¹⁴ «The stresses and strains brought about within this period by the loss of belief in religion, the rise of dependence on science and technology, the expansion of markets and commodification brought about by capitalism, the growth of mass culture and its influences, the invasion of bureaucracy into private life, and changing beliefs about relationships between the sexes» (Butler C. Modernism: A Very Short Introduction. Oxford; New York: Oxford University Press, 2010. P. 1 – 2).

uneasiness'¹⁵). Эти настроения так или иначе отразились в творчестве многих модернистов. Э. Хемингуэй (1899 – 1961), Ф. С. Фитцджеральд (1896 – 1940), У. Фолкнер (1897 – 1962), Э. Паунд (1885 – 1972), Т. С. Элиот (1888 – 1965), Ю. О'Нил (1888 – 1953) и другие писатели, поэты и драматурги формировали «ландшафт» новой американской (и в целом, англоязычной) модернистской литературы, будучи совершенно разными в своих творческих исканиях.

Однако интерес к бессознательному и иррациональному, сомнение в реальности воспринимаемого опыта, потеря смысла жизни в быстро меняющемся «хаотическом веке» (Г. Блум¹⁶) – лейтмотивы этого разнородного направления как в Америке, так и в Западной Европе.

Сравнительный анализ творчества Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта и рассмотрение специфики поэтики фантастической немецкоязычной и англоязычной литературы конца XIX – середины XX веков, которому посвящено настоящее диссертационное исследование, обоснован, в первую очередь, общим культурно-эстетическим контекстом эпохи модерна – кризисной эпохи. С. Н. Бройтман называет это время периодом «поэтики художественной модальности», или «неклассической поэтики», возникающей в переломный период, когда «наряду с внешней точкой зрения рассудка <...> вводится внутренняя точка зрения, апеллирующая к глубинным пластам сознания»¹⁷.

Категории фантастического и мистического, к которым обращаются Г. Майринк и Г. Ф. Лавкрафт в своем творчестве, ввиду их тяготения к изображению иррационального, открывали перед писателями неиссякаемые возможности исследования трансцендентной реальности, зачастую через сновидения, пограничные (измененные) состояния сознания и сверхъестественные события. Фантастика рубежа XIX – XX веков и первой

¹⁵ Lathbury R. American modernism: 1910–1945 (Backgrounds to American literature). New York: Facts On File, Inc., 2006. P. 11.

¹⁶ Bloom H. The Western Canon. The Books and School of the Ages. New York: Riverhead Books, 1994. P. 2.

¹⁷ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М.: Изд-во РГГУ, 2001. С. 260.

половины XX века явилась одним из средств отражения хаоса времени и поиска основ для описания «нового» человека эпохи модерна.

Выбор исследуемых писателей для сравнительного сопоставления мотивирован заметным сходством отдельных аспектов их поэтики, определяющимся, среди иных факторов, общим культурно-историческим, эстетическим фоном кризисного времени.

Г. Майринк в своих романах «Голем» (*“Der Golem”*, 1915), «Зеленый лик» (*“Das Grüne Gesicht”*, 1916), «Вальпургиева ночь» (*“Walpurgisnacht”*, 1917), «Белый Доминиканец» (*“Der Weiße Dominikaner”*, 1921) и «Ангел Западного окна» (*“Der Engel vom Westlichen Fenster”*, 1927) обращается к оккультно-эзотерической символике, мистицизму, гротеску и фантастике для исследования внутренних, скрытых «лабиринтов» души человека.

Г. Ф. Лавкрафт конструирует свой новый, искусственный «лавкрафтовский миф» в многочисленных рассказах и повестях о божествах и инопланетных расах, экспедициях в неизведанные территории или путешествиях в мире сновидений¹⁸ (самые известные – «Зов Ктулху» / *“The Call of Cthulhu”*, 1928; «Цвет из Иных миров» / *“The Color out of Space”*, 1927; «Шепчущий из тьмы» / *“The Whisperer in Darkness”*, 1931; «Хребты безумия» / *“At the Mountains of Madness”*, 1936; «За гранью времен» / *“The Shadow out of Time”*, 1936; «Мгла над Инсмутом» / *“The Shadow over Innsmouth”*, 1936 и многих других). Американский писатель отражает глубоко пессимистические чувства, возникающие от осознания незначительности и «потерянности» человека во Вселенной, в век прогресса и технологических открытий.

¹⁸ Данный мотив наиболее ярко разработан писателем в так называемом Цикле снов – условном цикле произведений Лавкрафта, в которых главной темой являются путешествия в мире сновидений. К ним относятся, например: рассказы «Полярная звезда» / *“Polaris”*, 1918; «Белый корабль» / *“The White Ship”*, 1927; «Кошки Улгара» / *“The Cats of Ulthar”*, 1921; повесть «Сомнамбулический поиск неведомого Кадата» / *“The Dream-Quest of Unknown Kadath”*, 1946 и другие.

Г. Ф. Лавкрафт был знаком с творчеством Г. Майринка: подтверждением этому является эссе самого американского писателя под названием «Сверхъестественный ужас в литературе» (*“Supernatural Horror in Literature”*, 1927). В нем Лавкрафт определил роман «Голем» австрийского писателя-эзотерика как «просто недостижимое»¹⁹ и выдающееся произведение *сверхъестественного ужаса*. Влияние Г. Майринка на творчество американского фантаста, подтвержденное самим Г. Ф. Лавкрафтом, является одним из факторов, обуславливающих возможность сопоставления их произведений в рамках данного исследования с целью обнаружения вероятных влияний и заимствований, а также общих мотивов, образов и тенденций, присущих фантастической литературе конца XIX – середины XX столетия.

Наличие общих «корней» фантастики писателей в готическом и романтическом направлениях, связь с ключевыми фигурами этих направлений – Э. Т. А. Гофманом и Э. А. По – дает основу для сопоставления творчества Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта в рамках компаративистского подхода. В свою очередь, обнаружение связи фантастической литературы исследуемого периода с готико-романтической традицией, эстетику которой воссоздают оба писателя, позволит проследить общие тенденции в поэтике разных жанров фантастической литературы в диахроническом ключе и объяснить феномен становления фантастики в «современном» виде.

Помимо апелляции писателей к готико-романтическому комплексу идей, еще одним основанием для типологического сопоставления произведений Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта выступает сходство элементов поэтики писателей, обусловленное влиянием на них фольклорно-мифологических сюжетов, мистико-окультистских учений и психоаналитических веяний эпохи (углубления в подсознательные пласты

¹⁹ Lovecraft H. P. Supernatural Horror in Literature. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>

человеческой психики). Эти факторы позволяют судить о модернистском «мифотворчестве», которое нашло отражение в тексте «пражского мифа» Г. Майринка (и других писателей «Пражского круга») и в «лавкрафтовском мифе».

Литературоведение за время своего существования накопило разнообразный методологический инструментарий интерпретации художественного произведения²⁰, пережив терминологический кризис на изломе XX века²¹, но и в то же время обновление сравнительно-исторического метода и осмысление его «эвристического» потенциала.

В связи с этим **актуальность** темы диссертационного исследования связана с возрастающим интересом в современном отечественном и зарубежном литературоведении к компаративистскому подходу в области изучения национальных литератур и нахождению типологических сходжений и литературных конвергенций (термин В. М. Жирмунского, одного из зачинателей отечественной компаративистики)²² между представителями разных литератур, отдаленных как пространственно, так и во времени.

Компаративистский подход данного исследования позволит путем сравнения творчества Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта как представителей разных национальных литератур установить общее, генетическое и типологическое сродство «идейно-философской основы творчества [писателей] <...> посредством привлечения к анализу аналогичных иноязычных литератур» (Г. А. Тиме)²³ – немецкоязычной и англоязычной соответственно. В то же время данный подход даст возможность обнаружить

²⁰ Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М.: Флинта, 2000. 248 с.

²¹ Литературоведение как проблема. Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». М.: Наследие, 2001. 600 с.

²² Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Ленинград: «Наука». Ленинградское отделение, 1979. С. 138. Конвергенция (от лат. *convergo* «сближаю») – процесс схождения, сближения.

²³ Тиме Г. А. Вместо предисловия. О философском дискурсе, компаративизме и «культурном трансфере» // Россия и Германия: философский дискурс в русской литературе XIX-XX веков. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 391.

отличные, национально-специфические особенности, обуславливаемые, по словам К. А. Баршта, общими законами «развития разных национальных литератур», включающими «“бродячие сюжеты”, формы “заимствований” и “влияний”, другие виды контактов между писателями, эпохами и национальными литературами»²⁴.

Компаративистский подход применим в рамках исследования взаимосвязей литератур Америки, Западной Европы и России. Список исследований, посвященных рассмотрению рецепции творчества отдельных писателей в «чужих» национальных литературах и затрагивающих различные аспекты поэтик представителей американской, западноевропейской (немецкоязычной) и русской национальных литератур в *сравнительном* ключе обширен²⁵. Это замечание обуславливает неоспоримую **актуальность** применения сравнительно-сопоставительного, или компаративистского, подхода в данной работе в контексте исследования поэтики творчества Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта.

Кроме того, **актуальным** в литературоведении является исследование востребованных у современного читателя разных жанров фантастики. Наиболее распространенным на данном этапе является подход к рассмотрению фантастики в рамках массовой литературы, выступающей

²⁴ Баршт К. А. Литературоведение в России. Основные теории и концепции. М.: Флинта, 2022. С. 21.

²⁵ См., например: Михина М. В. Эдгар Аллан По, новелист, поэт, теоретик и французская поэзия второй половины XIX века: дис. ... канд. филол. наук М., 1999. 217 с; Жеребин А. И. Философская проза Австрии в русской перспективе: дис. ... док. филол. наук. СПб., 2006. 530 с; Жеребин А. И. Место встречи – утопия: из истории литературных отношений России, Германии, Австрии. СПб.: Владимир Даль, 2023. 421 с.; Белобратов А. В. Вена и Санкт-Петербург на рубеже веков: культурные интерференции (Wien und St. Petersburg um die Jahrhundertwende(n): kulturelle Interferenzen). СПб.: Петербург–XXI век, 2001. 751 с.; Колихалова Н. Г. Художники жизни: романы «Королевское высочество» Томаса Манна и «Серебряный голубь» Андрея Белого в контексте эпохи рубежа XIX – XX веков. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2008. 276 с.; Носачев П. Г. Симпатия к черной фантастике: исследование принципов конструирования эзотерического мифа // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2023. № 41(1). С. 218 – 239; Сафрон Е. А. Традиции творчества Э. Т. А. Гофмана в отечественном городском фэнтези // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2021. Т. 43, № 3. С. 84–91; Шарапенкова Н. Г. Иван Коробкин как «герой пути». Взгляд на роман Андрея Белого «Москва» через призму Пражской литературной школы // Андрей Белый: Ракурсы, контексты, подтексты. Статьи и публикации / отв. ред. М.Л. Спивак; ред.-сост. Е.В. Глухова, И.Б. Делекторская, М.Л. Спивак. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 439 – 453; Bowers K., and Holland K. Dostoevsky Studies in North America. Literature of the Americas. 2021. no. 11. P. 225 – 238.

«своеобразным транслятором культурных символов» (М. А. Черняк)²⁶. Популярность «лавкрафтовских ужасов» в массовой культуре, а также огромный успех первых романов Г. Майринка у его современников позволяет рассматривать творчество писателей и в контексте исследований феномена массовости. Однако настоящее исследование не ограничивается рамками данного подхода. Обращение Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта к готико-романтической и модернистской эстетике и поэтике заметно «усложняет» фантастику произведений анализируемых писателей, что является весомым аргументом для анализа их творчества в контексте *общелитературных* направлений первой половины XX столетия.

Теоретической основой для исследования историко-культурных и литературных тенденций эпохи рубежа XIX – XX веков явились труды отечественных и зарубежных исследователей по поэтике готики²⁷ и романтизма²⁸, модернизма²⁹, экспрессионизма³⁰ и Пражской литературной школы³¹, а также о частных особенностях исследуемых национальных литератур.

²⁶ Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века: проблемы генезиса и поэтики: автореф. дис. ... док. филол. наук. СПб, 2005. С. 3.

²⁷ Заломкина Г. В. Готический миф как литературный феномен: дис. ... док. филол. наук. Самара, 2011. 491 с.; Скобелева Е.В. Традиция «готического» романа в английской литературе XIX и XX веков: дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 197 с.; Birkhead E. The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance. London: Constable Company, Ltd., 1921. 241 p.; Summers M. The Gothic Quest: a History of the Gothic Novel. London: The Fortune Press, 1968. 434 p.

²⁸ Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. 230 с.; Тураев С. В. Концепция личности и типология героя в литературе романтизма // Тураев С. В. От Просвещения к романтизму. М.: ИМЛИ РАН, 1978. С. 227 – 274; Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.; Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. М.: МИК, 2004. 370 с.; Сафрон Е. А. Наследие немецкого романтизма в отечественном городском фэнтези // Научный диалог. 2020. № 12. С. 196 – 207.

²⁹ Butler C. Modernism: A Very Short Introduction. Oxford; New York: Oxford University Press, 2010. 117 p.; American Modernism: Cultural Transactions // Morley C., Goody A. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009. 215 p.; Wagner-Martin L. The Routledge Introduction to American Modernism. London, New York: Routledge, 2016. 202 p.; Нагорная Н. А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: Монография. М.: МАКС-Пресс, 2006. 260 с.; Эткин А. М. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. М.: Гнозис; Прогресс-Комплекс, 1994. 376 с.

³⁰ Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Изд. 3-е, доп. и исправл. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2010. 463 с.; Bassie A. Expressionism (Art). Rochester: Grange Books, 2005. 287 p.; Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П. М. Топер. М.: ИМЛИРАН, 2008. 734 с.

³¹ Бобраков-Тимошкин А. Е. «Пражский текст» в чешской литературе конца XIX – начала XX веков: дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 322 с.; Зусман В. Г. Пражский круг // История австрийской литературы XX века: в 2 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 262 – 279.

На сегодняшний день имеется значительный пласт исследований в сфере специфики категории фантастического, а также жанровой фантастики, ее генезиса и поэтики. Так, в качестве **теоретической основы** диссертации в данном вопросе выступили труды исследователей различных жанров фантастики, направлений и аспектов поэтики фантастического: Ц. Тодорова³², Т. А. Чернышёвой³³, Ю. И. Кагарлицкого³⁴, Е. М. Неёлова³⁵, Е. Н. Ковтун³⁶, К. Г. Фрумкина³⁷, О. С. Потаповой³⁸, И. В. Головачевой³⁹, Е. А. Сафрон⁴⁰, Дж. Кавелти⁴¹, Дж. Тиммермана⁴², Н. Кэрролла⁴³, Дж. Ключа⁴⁴. Заметен рост научного интереса к фантастике, в частности, жанрам фэнтези и ужасов, что можно проследить в появлении кандидатских и докторских диссертаций: Е. А. Сафрон⁴⁵, А. И. Полянской⁴⁶, К. В. Сурковой⁴⁷.

Своеобразие австрийского модернизма, творчества австрийских писателей и немецкоязычного фантастического романа проанализировано в

³² Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Перев. с франц. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.

³³ Чернышева Т. А. Природа фантастики: монография. Иркутск: Иркутский университет, 1984. 336 с.

³⁴ Кагарлицкий Ю. И. Что такое фантастика? М.: Художественная литература, 1974. 352 с.

³⁵ Неёлов Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. 199 с.

³⁶ Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.

³⁷ Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики. М.: УРСС, 2004. 237 с.

³⁸ Потапова О. С. Мифотворчество Дж.Р.Р. Толкина: «Сильмариллион» в контексте современной теории мифа: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2005. 24 с.

³⁹ Головачева И. В. О соотношении *фантастики* и *фантастического* // Вестник СПбГУ, 2014. Сер. 9. Вып. 1. С. 33 – 42.

⁴⁰ Сафрон Е.А. Поэтика городского фэнтези в русской литературе XX-начала XXI веков: дис. ... док. филол. наук. Саранск, 2021. 437 с.

⁴¹ Cawelti J. G. Adventure, mystery, and romance: Formula stories as art and popular culture. Chicago, University of Chicago Press, 1976. 336 p.

⁴² Timmerman J. Other worlds: the fantasy genre. Bowling Green, Ohio : Bowling Green University Popular Press, 1983. 124 p.

⁴³ Carroll N. The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart. New York: Routledge, 1990. 405 p.

⁴⁴ Clute J. Pardon this intrusion: fantastika in the world storm. Harold Wood. Essex: Beccon Publications, 2011. 369 p.

⁴⁵ Сафрон Е.А. Поэтика городского фэнтези в русской литературе XX-начала XXI веков. дис. ... док. филол. наук. Саранск, 2021. 437 с.

⁴⁶ Полянская А. И. Типология женских образов в цикле романов Дж.Мартина «Песнь льда и огня»: Дис....канд.филол.наук. М., 2024. 233 с.

⁴⁷ Суркова К.В. Творческая эволюция Урсулы Ле Гуин: к проблеме становления героя в жанре фэнтези: дис....канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2024. 205 с.

диссертациях А. И. Жеребина⁴⁸, Л. Н. Полубояриновой⁴⁹, М. В. Жуковой⁵⁰, Л. А. Чехловой⁵¹, Н. Ю. Коньшевой⁵². Г. Майринку посвятили свои труды Х. Шпербер⁵³, А. Кайзерлинг⁵⁴, Ю. Эвола⁵⁵, М. Вюнш⁵⁶, Р. Райтер⁵⁷, М. Брод⁵⁸, Ф. Смит⁵⁹, А. Ц. Бойд⁶⁰, В. Бон⁶¹, Е. Маркартова⁶². В отечественном литературоведении творчество Г. Майринка анализируется Ю. В. Каминской⁶³, А. В. Теличко⁶⁴, Л. А. Чехловой⁶⁵, Н. Г. Шарапенковой⁶⁶, Н. Э. Сейбель⁶⁷, Н. В. Гладилиным⁶⁸. В последнее десятилетие в отечественной филологической науке отмечается рост интереса к

⁴⁸ Жеребин А. И. Философская проза Австрии в русской перспективе: дис...док. филол. наук. СПб., 2006. 530 с.

⁴⁹ Полубояринова Л. Н. Позднее творчество Адальберта Штифтера: дис. ... канд. филол. наук. Л., 1990. 280 с.

⁵⁰ Жукова М. В. Роман А. Кубина «Другая сторона» и немецкоязычная гротескно-фантастическая литература на рубеже XIX – XX веков: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2015. 204 с.

⁵¹ Чехлова Л. А. Австрийский фантастический роман первой трети XX века (А. Кубин, Г. Майринк, Л. Перуц): дис. ... канд. филол. н. Казань, 2015. 184 с.

⁵² Коньшева Н.Ю. Система концептов в раннем творчестве Р. Музиля: автореф. дис...канд. филол. наук. Екатеринбург, 2023. 20 с.

⁵³ Sperber H. Motiv und Wort bei Gustav Meyrink // Motiv und Wort. Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie. Leipzig: O.R.Reisland, 1918. S. 7 – 52.

⁵⁴ Keyserling A. Die Metaphysik des Uhrmachers von Gustav Meyrink. Wien: Verlag der Palme, 1966. 62 S.

⁵⁵ Эвола Ю. Предисловие к итальянскому изданию романа // Майринк Г. Ангел Западного окна: Роман / Пер. с нем. В. Крюкова; коммент. В. Крюкова. М.: Энигма, 2019. С. 551 – 559.

⁵⁶ Wünsch M. Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930): Definition. Denkgeschichtlicher Kontext, Fink, München 1991. 268 S.

⁵⁷ Reiter R. Das dämonische Diesseits. Phantastisches Erzählens in den Romanen „Walpurgisnacht“ and „Der weiß Dominikaner“ von Gustav Meyrink / Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar. Band 19. Wetzlar, 1997. 136 S.

⁵⁸ Brod M. Streitbares Leben: Autobiographie. München: Kindler, 1960. S. 291 – 305.

⁵⁹ Smit F. Gustav Meyrink. Auf der Suche nach dem Übersinnlichen. München: Albert Langen, Georg Muller Verlag, 1988. 317 S.

⁶⁰ Boyd A. C. Demonizing Esotericism: the Treatment of Spirituality and Popular Culture in the Works of Gustav Meyrink. Amherst: University of Massachusetts, ProQuest, UMI Dissertations Publishing, 2005. 467 p.

⁶¹ Bohn V. Gustav Meyrinks “Der Golem” – Untersuchungen zur Erzählstruktur: doctoral diss. Stuttgart, 1992. 136 S.

⁶² Markatova E. Alchemistische Züge in den Romanen von Gustav Meyrink (Alchemistic features in the novels of Gustav Meyrink): doctoral diss. Univerzita Karlova v Praze, 2010. 228 S.

⁶³ Каминская Ю. В. Романы Г. Майринка 1910-х гг. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. 140 с.

⁶⁴ Теличко А. В. Поэтологические особенности романов Г. Майринка: дис. ... канд. филол. наук. М., 2014. 190 с.

⁶⁵ Чехлова Л. А. Австрийский фантастический роман первой трети XX века (А. Кубин, Г. Майринк, Л. Перуц): дис.канд. филол. наук. Казань, 2015. 184 с.

⁶⁶ Шарапенкова Н. Г. «Огненная симфония»: романы Андрея Белого и Густава Майринка в типологическом освещении // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2022. Вып.6, №6. С.110 – 120.

⁶⁷ Сейбель Н. Э. Граница жизни и смерти как основа коллизии в новеллистике рубежа XIX–XX вв. // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социальногуманитарные науки». 2024. Т. 24, № 2. С. 103 – 110.

⁶⁸ Гладилин Н. В. «Гофманиана» в романе Густава Майринка «Голем» // Успехи современной науки. 2016. №7, Т. 4. С. 6 – 12.

произведениям Г. Майринка⁶⁹ как в читательской среде, так и в литературоведении.

В современной филологической науке творчество Г. Ф. Лавкрафта принято исследовать в рамках жанра ужасов и научной фантастики. В работах ведущих исследователей о специфике творчества фантаста делается акцент на анализе поэтики ужаса⁷⁰, литературы weird (вирд)⁷¹ и на обнаружении источников образов «страшных» существ его искусственного мифа в мифологии народов мира⁷².

Основные диссертации в российском литературоведении, посвященные Г. Ф. Лавкрафту, – Т. М. Ковальковой и Г. В. Заломкиной – рассматривают связь «лавкрафтовского мифа» с готической традицией⁷³. Заметна тенденция в исследовании творчества писателя в контексте специфики американского романтизма⁷⁴. В рамках модернистского направления (что немаловажно для нашей тематики) Лавкрафта исследуют Ш. Э. Мартин⁷⁵, С. Дж. Мариконда⁷⁶, Д. А. Кроули⁷⁷. Кроме того, значительное место занимают труды зарубежных ученых и критиков о биографии Г. Ф. Лавкрафта, объясняющие интерес

⁶⁹ См.: Зудина Д.А. «Пражский текст» Г. Майринка как феномен культурной памяти // Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности. коллективная монография. Нижний Новгород, 2020. С. 475 – 482; Королева В. В., Притомская А. Р. Эволюция эзотерического символизма Э. Т. А. Гофмана в романе Г. Майринка «Голем» // Art Logos (искусство слова). 2023. № 4. С. 122–139; Шафранская Э. Ф., Юзифович И. В. Скульптурный экфрасис: развитие образа Голема от фольклора к современной русской литературе // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2024. №5-Т1. С. 159 – 166.

⁷⁰ Carter L. Lovecraft: A Look Behind the “Cthulhu Mythos”. New York: Ballantine Books, 1972. 198 p.; Joshi S. T., Schultz D. E. An H. P. Lovecraft Encyclopedia. Westport: Greenwood Press, 2001. 339 p.; Harms D. The Encyclopedia Cthulhiana: A Guide to Lovecraftian Horror. Oakland: Chaosium, Inc., 1998. 435 p.

⁷¹ По мнению С. Т. Джоши, ‘weird tale’ (англ., «странная» история, «вирд») – это обобщающее понятие для произведений 1880–1940 годов, в которых главным является атмосфера «сверхъестественного ужаса» (в этом С. Т. Джоши «следует» за Г. Ф. Лавкрафтом, описавшем особенности этой литературы в своем знаменитом эссе “Supernatural Horror in Literature”). Об этом: Joshi S. T. The Weird Tale: Arthur Machen, Lord Dunsany, Algernon Blackwood, M. R. James, Ambrose Bierce, H. P. Lovecraft. Holicong: Wildside Press, 1990. P. 1.

⁷² Васильев М. Ф. Фольклорные истоки «Модели Пикмана» Г.Ф. Лавкрафта // Известия ЮФУ. Филологические науки. 2022. Т. 26, № 4. С. 146 – 156; Данилов Д.Д. Происхождение и основные архетипы образов из мифов Ктулху Говарда Лавкрафта // Наука и современность. 2010. № 6–2. С. 190 – 194.

⁷³ Ковалькова Т. М. Готическая традиция в американской прозе 1920–30х годов: новеллистика Х. Ф. Лавкрафта : дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 2001. 206 с.; Заломкина Г. В. Готический миф как литературный феномен: дис. док. филол. наук. Самара, 2011. 491 с.

⁷⁴ Ахмедова У. С. «Мифология ужаса» Г. Ф. Лавкрафта и традиции американского романтизма // Культурная жизнь Юга России. Краснодар, 2011. №5(43). С. 53 – 58.

⁷⁵ Martin S. H. P. Lovecraft and the modernist grotesque : doctoral diss. Pittsburg : Duquesne univ., 2008. 231 p.

⁷⁶ Mariconda S. J. H. P. Lovecraft: Art, Artifact, and Reality. New York: Hippocampus Press, 2015. 306 p.

⁷⁷ Crowley D. A. Eldritch Horrors: the Modernist Liminality of H.P. Lovecraft's Weird Fiction. Cleveland: Cleveland State University, 2017. 61 p.

писателя к мрачным образам и атмосфере сверхъестественного ужаса⁷⁸. В последние десятилетия заметен значительный рост интереса к аспектам творчества фантаста, что объясняется общим увлечением как массового читателя, так и исследователей и фантастической литературой в целом, и жанром ужасов в частности⁷⁹.

В сравнительном ключе творчество обоих писателей практически не исследовано. Примерами немногочисленных работ данной тематики является диссертация Г. В. Заломкиной «Готический миф как литературный феномен» и статья А. Г. Дугина о «черном романтизме» и «магическом реализме» в творчестве Г. Майринка (в данной работе, однако, исследователь лишь приводит имя Г. Ф. Лавкрафта в одном ряду с Ф. Кафкой, А. Кубином, Г. Г. Эверсом, Л. Андреевым и другими писателями, определяемыми им в рамках «черного романтизма»⁸⁰). С применением возможностей сравнительного литературоведческого анализа, том числе, в рамках поэтики романтического и модернистского направления и категории фантастического творчество Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта рассматривается впервые, что подтверждает несомненную **новизну** диссертационного исследования.

Кроме того, **новизна** обусловлена исследованием фантастики Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта в рамках контекстуального литературоведения, а именно в тесной связи категории фантастического как с готико-романтической литературной традицией, так и с модернизмом. Обнаружение схожих тенденций в фантастической литературе Западной Европы и США (на примере немецкоязычной и англоязычной литератур соответственно) позволит сформировать более полное представление о

⁷⁸ Sprague de Camp L. Lovecraft: a biography. New York: Doubleday and Company, Inc., 1975. 510 p.; Joshi S. T. H. P. Lovecraft: A Life. West Warwick: Necronomicon Press, 1996. 704 p.

⁷⁹ См., например: Комм Д. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012. 224 с.; Кузёма Т. Б. Генезис жанра ужасов / Т. Б. Кузёма, А. В. Вишнякова // Гуманитарно-педагогическое образование. 2020. Т. 6. № 3-4. С. 9 – 15; Трушкина А. П. «Готическая» традиция в отечественной прозе конца XX – начала XXI столетия: дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 2024. 248 с.; Сафрон Е. А. Литература ужасов в России // Библиотека журнала «Филологические науки. Научные доклады высшей школы». Том 6. Москва: АЛИМАВЕСТ, 2025. 142 с.

⁸⁰ Дугин А. Г. «Магический реализм» Густава Майринка // Г. Майринк. Голем / перевод с немецкого Д. Л. Выготского / Вальпургиева ночь / перевод с немецкого В. Ю. Крюкова / Послесловие А. Г. Дугина. Комментарии А. Г. Дугина и В. Ю. Крюкова. М.: «Прометей» МГПИ им. Ленина. Философское общество СССР, историко-философский центр «ЭОН», 1989. С. 309 – 329.

развитии фантастики как части закономерного литературного процесса XX века.

Объект исследования: фантастическая немецкоязычная и англоязычная литература конца XIX – середины XX века.

Предметом исследования выступает поэтика произведений Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта, характерной особенностью которой является обращение к готико-романтической литературной традиции, апелляция к оккультно-эзотерическим символам, образам и нарративам (в частности, у Г. Майринка) и мифологическим претекстам, сновидениям и измененным состояниям сознания.

Материалом исследования послужили первый и последний романы Г. Майринка – «Голем» (*“Der Golem”*, 1915) и «Ангел Западного окна» (*“Der Engel vom Westlichen Fenster”*, 1927), а также отдельные рассказы – “Bal Macabre” (1904), «Тайна замка Хэтевэй» (*“Das Geheimnis des Schlosses Hathaway”*, 1906). Выбор данных произведений позволил проследить развитие идиостиля, мистико-эзотерической и фантастической образности в творчестве австрийского писателя.

Кроме того, **материалом исследования** выступили рассказы Г. Ф. Лавкрафта «Дагон» (*“Dagon”*, 1919), «Полярная звезда» (*“Polaris”*, 1920), «Селефаис» (*“Celephaïs”*, 1920), «Музыка Эриха Цанна» (*“The Music of Erich Zann”*, 1922), «Гипнос» (*“Hypnos”*, 1923), «Белый корабль» («Белоснежный корабль», *“The White Ship”*, 1927), «Зов Ктулху» (*“The Call of Cthulhu”*, 1928), «Тварь на пороге» (*“The Thing on the Doorstep”*, 1937); повести «Хребты безумия» (*“At the Mountains of Madness”*, 1936), «За гранью времен» (*“The Shadow out of Time”*, 1936) и «Мгла над Инсмутом» (*“The Shadow over Innsmouth”*, 1936). Указанные произведения отобраны нами в качестве основных примеров при анализе готико-романтической и модернистской поэтик в произведениях писателя-фантаста, а также авторской мифологии («Мифов Ктулху» или «лавкрафтовских ужасов»).

Однако для формирования более полного представления о характерных особенностях творчества Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта, а также фантастики как широкого жанрового понятия в диссертации приведены репрезентативные примеры из других произведений писателей, их современников и предшественников (в частности, ярчайших представителей американского и немецкого романтизма – Э. А. По и Э. Т. А. Гофмана).

Цель диссертационного исследования: на основе сопоставления готико-романтического и модернистского аспектов поэтики Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта выявить типологические схождения и литературные конвергенции в произведениях исследуемых писателей, в том числе, в контексте культурно-исторических реалий, и, тем самым, определить роль творческого наследия писателей в становлении фантастической немецкоязычной и англоязычной литературы конца XIX – середины XX веков.

Для достижения поставленной цели выделим следующие задачи:

- 1) Охарактеризовать особенности художественных произведений модернистского направления в Западной Европе (Германии и Австрии) и США.
- 2) Определить особенности фантастической немецкоязычной и англоязычной литературы XIX – XX веков и роль творчества исследуемых писателей в развитии фантастики как жанра.
- 3) Проанализировать фантастические произведения Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта в контексте «готики», романтизма и модернизма, а также выявить специфику оккультно-эзотерической тематики в творчестве австрийского писателя.
- 4) Определить характерные для произведений исследуемых писателей образы, сюжеты и мотивы, определяющие своеобразие фантастики, онейропоэтики и связанной с ней специфики хронотопа произведений Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта.

Методы исследования: биографический метод, позволяющий установить связь личности и биографии писателей с поэтикой их произведений; культурно-исторический метод (в связи с неоспоримым влиянием исторического периода на культуру и литературу конца XIX – середины XX веков). Частично применяются историко-генетический и мифопоэтический методы, метод мотивного анализа произведения. Наконец, наиболее значимым для исследования является сравнительно-исторический метод, или компаративистский подход.

Практическая значимость проведенного исследования заключается в возможности использования его результатов в преподавании курсов по истории зарубежной литературы, спецкурсов по литературе США, немецкоязычной, модернистской и фантастической литературе.

Теоретическая значимость определяется возможностью дальнейшего анализа произведений Г. Ф. Лавкрафта и Г. Майринка, а также писателей-современников в рамках метода и поэтики «готики», романтизма, модернизма и фантастики, что позволит сформировать более полное представление о развитии модернистского австрийского романа и фантастики как значимых составляющих мирового литературного процесса конца XIX – второй половины XX века.

Основные положения, выносимые на защиту:

- 1) Культурно-исторические процессы кризисной, переломной эпохи «смены столетий» – конца XIX – начала XX веков, – а также первой половины XX века, способствовали возникновению литературных направлений и течений, одной из эстетических составляющих которых стала категория фантастического, позволившая писателям исследовать тайны духовно-душевной жизни человека – «истинной» реальности, противопоставляемой внешнему обывательскому материальному миру.

- 2) Г. Майринк и Г. Ф. Лавкрафт через фантастические, мистико-окультные выразительные и изобразительные приемы поэтики отразили в своем творчестве пессимистические и эсхатологические настроения рубежного времени, наследуя и трансформируя отдельные приемы готико-романтической литературной традиции. Это наиболее ярко прослеживается при сопоставлении их творчества с немецким и американским романтиками, Э. Т. А. Гофманом и Э. А. По.
- 3) В произведениях Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта обнаруживаются основные готические и романтические приемы выразительности, такие как «готическая» атмосфера, «готические» локусы (замок, лабиринт, замкнутые пространства), романтический принцип двоемирия, мотив двойничества и образ героя-творца. Однако в романах Г. Майринка готико-романтические приемы, мотивы и принципы трансформируются под влиянием экспрессионистской эстетики и оккультно-эзотерических воззрений самого писателя. Г. Ф. Лавкрафт, в свою очередь, видоизменяет готико-романтические приемы согласно канонам «жанрово-обусловленной» фантастики XX века. Это воплощено в фантастическом двоемирии, в образах страшных существ как «демонических» двойников персонажей и в рационалистической переработке образа «героя-творца» в «героя-ученого» (изобретателя, исследователя).
- 4) Необходимый суггестивный эффект произведений Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта достигается благодаря использованию фольклорно-мифологических претекстов, особому типу фантастического хронотопа с его искажением времени и пространства, разработке оккультно-эзотерической проблематики и изображению измененных состояний сознания.
- 5) В произведениях австрийского и американского писателей «пространство сна» – это часть художественной реальности «иного», потустороннего мира. У Г. Майринка эта реальность является

«абсолютной» и упрятана в душе человека. Фантастическая и мистическая фабула произведений позволяет австрийскому писателю символически изобразить «внутренний путь» героев – от «големического», «непробужденного» состояния до обретения ими истинного высшего и нетленного «Я», наследуемого из поколения в поколение. У Г. Ф. Лавкрафта сновидческий мир является полноценной фантастической реальностью, подобно пространствам мифа и жанра фэнтези. Общим для обоих писателей является восприятие пространства сна как *истинной и подлинной реальности*.

- 6) Г. Ф. Лавкрафт конструирует искусственный т.н. «лавкрафтовский миф», или «*новоанглийский миф*», главным пространством которого выступает территория Новой Англии, совмещающая реальные и вымышленные локации. Эти территории становятся местом действия неких сверхъестественных и космических сил, что в определенной степени сопоставимо с «пражским мифом» Г. Майринка.
- 7) Наличие идейно-философской составляющей авторского мифа Г. Ф. Лавкрафта, основывающейся на крайне пессимистическом, эсхатологическом мировоззрении и идее незначительности человека во Вселенной, позволяет проанализировать наследие писателя-фантаста в рамках модернистского направления. Приемы фрагментарности, «очуждения», психологические аффекты и пограничные состояния героев (дереализация, деперсонализация, сумасшествие, галлюцинации, сложность в разграничении сна и яви, «искажение» пространства и времени), обращение писателей к оккультной тематике сближает тематику и поэтику произведений Г. Ф. Лавкрафта и Г. Майринка.
- 8) Однако при заметном сходстве «источника» фантастического у анализируемых писателей во снах, видениях, в мистических учениях, а также использовании ими потенциала мифов, легенд и готико-романтических приемов фантастика является всем «существом»

мифотворчества Г. Ф. Лавкрафта. Для Г. Майринка фантастика играет вспомогательную роль в художественном воплощении оккультно-мистических идей и личных эзотерических представлений австрийского писателя. Эта особенность поэтики Г. Майринка, однако, не отменяет значимости его наследия в рамках становления фантастики во всем многообразии её жанров.

Основные положения диссертации на соискание степени кандидата филологических наук отражены в следующих публикациях автора:

Научные статьи, опубликованные в ведущих российских периодических изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ:

1. Тимошкина М. И. Трансформация романтической традиции в произведениях Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта / М.И. Тимошкина, Н.Г. Шарапенкова // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – Петрозаводск, 2024. – Т.46, №.5. – С.85 – 94.

2. Тимошкина М. И. Сновидения и кошмары в фантастике первой половины XX века: творчество Г. Ф. Лавкрафта // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2025. – Т.18, вып.3. – С.1026 – 1031.

3. Тимошкина М. И. Творчество Г. Ф. Лавкрафта к контексте литературы модернизма // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – №2. – Москва, 2025. – №2. – С.108 – 120.

Другие публикации (РИНЦ):

4. Тимошкина М. И. Фантастическое в творчестве Густава Майринка и Говарда Филлипса Лавкрафта / М.И. Тимошкина, Н.Г. Шарапенкова // Проблема компаративистики и межкультурной коммуникации в современном мире. – Петрозаводск, 2023. – С.54 – 64.

5. Тимошкина М. И. К вопросу об особенностях фантастики в творчестве Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта (в контексте культурно-исторических реалий времени) // Проблемы художественной антропологии и литературной компаративистики. – Архангельск, 2024. – С.150 – 155.

6. Тимошкина М. И. Трансформация "готики" в австрийском экспрессионизме (на материале романов Г. Майринка) // LI Международная научная филологическая конференция им. Л. А. Вербицкой. – Санкт-Петербург, 2024. – С.210 – 211 (тезисы доклада).

7. Тимошкина М. И. Пограничные состояния сознания, их роль и эстетическая репрезентация в произведениях Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта // LI Международная научная филологическая конференция им. Л. А. Вербицкой. – Санкт-Петербург, 2023. – С.227 – 228 (тезисы доклада).

Апробация результатов диссертационного исследования осуществлялась в рамках представления и обсуждения докладов на научных конференциях:

Всероссийская научно-практическая конференция «Компаративистика на современной этапе: теория и практика»: доклад «Фантастическое в произведениях Густава Майринка и Говарда Филлипса Лавкрафта» (Петрозаводский государственный университет, Петрозаводск, 2022); LI и LI Международная научная филологическая конференция им. Л. А. Вербицкой: доклады «Пограничные состояния сознания, их роль и эстетическая репрезентация в творчестве Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта» и «Трансформация готики в австрийском экспрессионизме (на материале романов Г. Майринка)» (Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, 2023 – 2024); Международная научная конференция «Проблемы художественной антропологии и литературной компаративистики»: доклад «К вопросу об особенностях фантастики в творчестве Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта (в контексте культурно-

исторических реалий начала XX века)» (Северный (Арктический) федеральный университет, Архангельск, 2023); Международная научная конференция «Фантастическое в литературе и культуре: поэтика пространства в фантастической литературе»: доклад «Поэтика пространства в творчестве Г. Ф. Лавкрафта» (Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, Москва, 2024); Круглый стол «У истоков современного жанра хоррора: эволюция национальных вариантов готической и неоготической традиции»: доклад «Сновидения и кошмары в фантастике начала XX века (на примере произведений Г. Ф. Лавкрафта)» (Институт научной информации по общественным наукам РАН, Москва, 2024); IX Всероссийский форум «Наука будущего – наука молодых»: финалист конкурса НИР в секции «Гуманитарные науки», доклад «"Мифология ужаса" и массовая литература: творчество Г. Ф. Лавкрафта» (Самара, 2024); Международная научная конференция «Фантастическое в литературе и культуре»: доклад «Сновидения как потусторонняя реальность в фантастике первой половины XX века (на примере произведений Г. Майринка и Г.Ф. Лавкрафта)» (ИМЛИ РАН, Москва, 2025); V Всероссийская научно-практическая конференция «Компаративистика на современном этапе: теория и практика»: доклад «Особенности фантастического пространства в произведениях Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта» (ПетрГУ, Петрозаводск, 2025).

Диссертационное исследование состоит из Введения, трех глав, Заключения и Списка использованной литературы, насчитывающего 257 наименований (включая 47 источников на русском, английском и немецком языках).

В Главе 1 «Модернизм и категория фантастического в немецкоязычной и англоязычной литературе конца XIX – середины XX века» представлена теоретическая база исследования: предложен обзор историко-культурного контекста времени рубежа XIX – XX веков – середины

XX века, особенностей модернизма и поэтики Пражской литературной школы, фантастики, «готики» и романтизма. Рассмотрена поэтика Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта в контексте исторического времени и категории фантастического.

В Главе 2 **«Природа фантастического в произведениях Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта в контексте романтической традиции»** произведения обоих писателей анализируются в рамках романтического и готического направления и в связи аспектов их творчества с наследием Э. Т. А. Гофмана и Э. А. По. Исследуется ключевой для романтизма и готики принцип двоемирия, мотив двойничества и образы двойников в произведениях (в том числе, в их модернистской и фантастической трансформации).

В Главе 3 **«Поэтика произведений Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта»** предложен анализ модернистских аспектов творчества писателей и их преломления в фантастической литературе. Обоснованы главные аспекты, на основе которых наследие Г. Ф. Лавкрафта рассматривается в рамках модернистского направления. Проведено исследование поэтики онейрического и прочих измененных (пограничных) состояний сознания в произведениях обоих писателей как отличительных особенностей модернистской эстетики и в контексте фантастической литературы. Выделено понятие «новоанглийского мифа» в рамках искусственной мифологии Г. Ф. Лавкрафта (по аналогии с «пражским мифом» Г. Майринка). Наконец, определены общие особенности фантастики и фантастического в творчестве австрийского и американского писателей в связи с контекстом времени, развитием фантастики и идеями, личным мистическим опытом и фактами биографии писателей.

ГЛАВА 1. МОДЕРНИЗМ И КАТЕГОРИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ И АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX – СЕРЕДИНЫ XX ВЕКОВ

1.1. Характеристика эпохи модерна в австрийской и американской литературе

1.1.1. Модернизм как реакция на культурно-исторические реалии времени

Период конца XIX – первой половины XX столетия отмечен грандиозными, поистине «тектоническими», историческими и социальными катаклизмами, отразившимися в культуре как Европы, так и США. Н. А. Бердяев назвал это время «кризисом искусства», эпохой «глубочайших потрясений в тысячелетних его основах»⁸¹. «Эстетический сдвиг», произошедший в разных родах искусства и литературе, привёл и к рождению новых направлений и течений в них, и формированию нового понимания человека и его природы.

Апокалиптические мотивы, свойственные представителям модернистского направления, ярко передал в своем эссе-манифесте под названием «Модернизм» («Die Moderne», 1890) Герман Бар (1863 – 1934), австрийский писатель, идейный «вдохновитель» группы австрийских модернистов «Молодая Вена»⁸²: «Эпоха больна <...> Мы или возвысимся до божества, или сорвемся в ночь, в пустоту – оставаться посередине уже невозможно»⁸³.

Смерть старого и рождение нового – миропорядка, искусства и человека – квинтэссенция модернистского направления в искусстве и литературе.

⁸¹ Бердяев Н. А. Кризис искусства. М.: СП «Интерпринт», 1990. С. 3.

⁸² К «младовенцам», представителям раннего, венского модерна (модернизма) относят, кроме Г. Бара, Г. фон Гофманстала (1874 – 1928), А. Шницлера (1862 – 1931) и т.д.

⁸³ Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 – 1910. Stuttgart: Reclam, 1981. S. 189. Цит. по: Жеребин А. И. На рубеже веков // История австрийской литературы XX века: в 2 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 27 – 28.

Это мироощущение присуще не только австрийским (и немецким) модернистам; так или иначе, оно становится лейтмотивом всей кризисной эпохи рубежа XIX – XX веков и времени между двумя мировыми войнами. Английский академик литературы К. Батлер обозначил феномен модернизма как реакцию на «потрясения, связанные с периодом потери веры в религию, возрастания значимости науки и технологий, расширения рынка и капиталистических накоплений, роста влияния массовой культуры, внедрения бюрократии в жизнь обычных людей, и изменения в сфере взаимоотношений между полами»⁸⁴ (перевод наш. – *М.Т.*).

Время оформления модернизма как широкого культурного явления относится к периоду глобальных исторических и социальных перемен. Исследователи К. Морли и А. Гуди замечают, что «несмотря на наличие модернистских центров в таких городах, как Лондон, Берлин, Париж, Вена, Москва или Нью Йорк, эмиграция писателей, а также появление литературных журналов внесло лепту в международный оттенок модернистского искусства и эстетики»⁸⁵ (перевод наш. – *М.Т.*). Так, многочисленные социально-экономические и культурно-исторические процессы начала XX века сформировали это разностороннее направление искусства⁸⁶.

В то же время, эсхатологические идеи в произведениях художников, ощущавших, по словам исследовательницы американской литературы Л. Вагнер-Мартин, «гнетущую тревогу и не покидавшее их чувство

⁸⁴ «The stresses and strains brought about within this period by the loss of belief in religion, the rise of dependence on science and technology, the expansion of markets and commodification brought about by capitalism, the growth of mass culture and its influences, the invasion of bureaucracy into private life, and changing beliefs about relationships between the sexes» (Butler C. *Modernism: A Very Short Introduction*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2010. P.1 – 2).

⁸⁵ «Indeed, the very term “Modernism” refers to global contexts of social change, and while one can certainly isolate urban centres of modernism (London, Paris, Berlin, Vienna, Moscow and New York) the movement of artists and writers between these spaces, the coteries of nationally diverse writers which settled in each, and the advent of little magazines which self-consciously brought together contributors from diverse locations, added to the uniquely international flavour of modernist art and aesthetics» (American Modernism: Cultural Transactions // Morley C., Goody A. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009. P. 3).

⁸⁶ К многочисленным модернистским течениям и направлениям относятся импрессионизм, экспрессионизм, символизм, футуризм, кубизм, дадаизм и многие другие.

разочарования»⁸⁷ (перевод наш. – *М.Т.*), неразрывно связаны с апелляцией к сфере бессознательного – к явлениям человеческого подсознания. Весь культурно-исторический «ландшафт» «хаотического века» (Г. Блум), эпохи XX столетия, во многом сформирован идеями психоанализа, марксизма, «философии жизни» Ф. Ницше (вдохновленного философией А. Шопенгауэра⁸⁸), экзистенциализма С. Кьеркегора, теорий Р. Штайнера, Э. Маха⁸⁹, что, несомненно, отразилось в литературном творчестве модернистов, обращавшихся к «ночному», «темному», «не проясненному», таящемуся в сфере бессознательного. Этот интерес к исследованию подсознания и о роли бессознательных сил – комплексов и либидо, подспудно влияющих на человека, был обусловлен влиянием открытий З. Фрейда и трудами его последователей К. Г. Юнга, Э. Фромма и других.

Исследователь австрийского модернизма А. И. Жеребин отмечает, что «душа» как «неизъяснимая бесконечность и непредсказуемая творческая стихия», «онтологическая реальность, <...> противопоставленная иллюзорной действительности»⁹⁰ становится ключевым феноменом эстетики венского модернизма⁹¹. Писатели этого направления обращаются к «искусству нервов» (*Nervenkunst*), изображению, по словам ученого, «нервов болезненно обостренных и чутких до мистического ясновидения»⁹².

⁸⁷ “The world-weary angst, the pervasive disillusion, affected nearly every modernist writer, and could be seen in nearly every modernist work” (Wagner-Martin L. *The Routledge Introduction to American Modernism*. London, New York: Routledge, 2016. P. 6 – 7).

⁸⁸ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // *Собрание сочинений*. В 6-и томах. Т. 1. М.: ТерРА – Книжный клуб, Республика, 1999. 495 с.

⁸⁹ Об этом: Теличко А. В. Поэтологические особенности романов Г. Майринка: дис. ... канд. филол. н. М., 2014. С. 17.

⁹⁰ Жеребин А. И. На рубеже веков. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 25.

⁹¹ Некоторые исследователи, в частности, Ю. Л. Цветков, отмечают, что модернизм «Молодой Вены» («Венский модерн»), просуществовавший до 1910 года, органично связан с австрийским модернизмом 1920 – 1940 гг., тем самым показывая преемственность раннего и позднего этапов направления в Австрии. Об этом: Цветков Ю. Л. От венского модерна к австрийскому модернизму // *Вестник Ивановского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки»*. 2018. Вып. 1 (18). Филология. С. 28 – 34.

⁹² Жеребин А. И. На рубеже веков. С. 26.

Американские писатели исследуемого культурного периода, совершенно разные в своем художественном стиле⁹³, подобно немецкоязычным модернистам, апеллируют к изображению *субъективно* воспринимаемой реальности, передавая это при помощи разнообразных техник и приемов⁹⁴.

Обращение писателей модернистского направления к таинственной сфере бессознательного, реальности, «неведомой обычному человеку»⁹⁵, созвучно, в том числе, романтическому мировоззрению, возникшему в конце XVIII века как реакция на просветительский рационализм. Ф. В. Й. Шеллинг писал о романтическом видении человека как средоточия «мощи темного начала»⁹⁶. Современный исследователь романтизма А. А. Горбовский, продолжая эти идеи, отмечает тяготение романтиков к хаосу, ночной стороне души и интуитивному постижению «истинной реальности»⁹⁷ – торжеству иррационального в их творчестве и мироощущении.

Подобно романтикам, модернисты обращались к тайным сферам сознания и духовно-душевного опыта человека, пытаясь обнаружить эту новую, неоромантическую «истинную» трансцендентную реальность. В этом и романтикам, и модернистам «помогало» обращение к феноменам жизни «души» – снам, галлюцинациям и другим измененным состояниям сознания, – а также к категории фантастического. Как отмечал Р. Лахманн, присутствие фантастического элемента в литературе последующих эпох «свидетельствует о неисчерпаемости романтического наследия»⁹⁸. Эта идея, в свою очередь, позволяет нам связать аспекты поэтики романтизма, модернизма и фантастики в рамках данного исследования.

⁹³ Речь идет о Т. С. Элиоте, Э. Хэмингуэе, Ф. С. Фитцджеральде, Г. Стайн, У. Фолкнере, Т. Драйзере и многих других писателях направления. В списке англоязычных модернистов нельзя обойти вниманием ведущих фигур модернистской литературы – Дж. Джойса (1882 – 1941) и В. Вулф (1882 – 1941).

⁹⁴ Самым известным является *поток сознания*, мастерски используемый Дж. Джойсом, М. Прустом, В. Вульф, У. Фолкнером и др.

⁹⁵ Эткин А. М. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. М.: Гнозис; Прогресс-Комплекс, 1994. С. 41.

⁹⁶ Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т.: Пер. с нем. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 112.

⁹⁷ Горбовский А. А. В круге вечного возвращения? Три гипотезы. М.: Знание, 1989. С. 42.

⁹⁸ Лахманн Р. Дискурсы фантастического. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С.14.

1.1.2. Экспрессионистская эстетика Пражской литературной школы

Немецкоязычная фантастическая литература, будучи одним из объектов исследования данной работы, во многом известна своими экспрессионистскими произведениями. В большей степени немецкоязычный экспрессионизм представлен в театре и поэзии (Я. Ван Ходдис, Г. Гейм, Г. Бенн, Ф. Верфель, Г. Тракль и другие), «визитной карточке»⁹⁹ экспрессионистского искусства (Н. В. Пестова). Однако, бесспорно, внимания достойны и прозаические произведения Г. Майринка, С. Цвейга, Ф. Кафки, А. Эренштейна, А. Дёблина и многих других писателей-экспрессионистов.

Понятие немецкого (немецкоязычного) экспрессионизма (*expressio*, лат. – выражение), просуществовавшего с середины 1910-х до начала 1930-х годов, и экспрессионизма в целом, является довольно сложным и противоречивым, «сложносоставным» (П. М. Топер) и «негомогенным» (Н. В. Пестова). Суть экспрессионистского направления, как считает В. Роте, «следует искать не в форме, а в духе и мироощущении»¹⁰⁰ его представителей. Экспрессионисты стремились в творческом акте, по А. Бэсси, к «освобождению тела и глубокому исследованию психики»¹⁰¹, выражая в своих произведениях общее чувство «отчаяния, разочарования и упадка» ('despair, disillusionment and atrophy')¹⁰².

Оформление немецкого литературного экспрессионизма принято условно датировать 1910 годом:

– временем написания немецким поэтом Я. Ван Ходдисом стихотворения «Конец света» («Weltende»), описывающего природную

⁹⁹ Пестова Н. В. Немецкий литературный экспрессионизм: Учебное пособие по зарубежной литературе: первая четверть XX века. Екатеринбург, 2004. С.117.

¹⁰⁰ Цит. по: Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Изд. 3-е, доп. и исправл. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 2010. С.16.

¹⁰¹ Bassie A. Expressionism (Art). Rochester: Grange Books, 2005. P. 7.

¹⁰² Там же. P. 10.

катастрофу, разрушающую мир (являющуюся, в том числе, метафорой приближающихся социальных и военных катаклизмов);

– публикации статьи Г. Манна «Дух и действие» («Geist und Tat»), в которой немецкий писатель возвещает путь борьбы народа и духа против власти;

– учреждения журнала «Штурм» («Der Sturm»), ставшего главной «площадкой» (вместе с журналом «Die Aktion») для публикаций работ экспрессионистов. Среди них были немецкие и австрийские писатели М. Брод (1884 – 1968), П. Леппин (1878 – 1945), А. Дёблин (1878 – 1957), художники О. Кокошка (1880 – 1980), В. Кандинский (1866 – 1944) и другие.

Само название направления, однако, официально «прозвучало» в 1911 году в связи с появлением в берлинском каталоге Сецессиона французского раздела «экспрессионистов»¹⁰³ и с упоминанием немецким писателем и исследователем авангарда Г. Вальденом (1878 – 1941) этого термина в «Штурме» в отношении художников группы «Мост» (*Die Brücke*, 1905)¹⁰⁴.

Главной движущей силой экспрессионистского движения, по словам П. М. Топера, «было острое неприятие ценностей буржуазной жизни и позитивистского «буржуазного» мышления, а в искусстве – неудовлетворенность пассивным поверхностным изображением видимого мира и человека в нем»¹⁰⁵. Экспрессионизм – это художественная система, в центре которой «идея прямого, “ударного” воздействия на читателя, слушателя или зрителя»¹⁰⁶. Отличительными чертами направления, как отмечает исследователь, являются «подчеркнутая субъективность творческого акта, абстрагированная, плакатная обобщенность внешних и внутренних характеристик, лишенных индивидуальной детализации,

¹⁰³ Об этом: Терехина В. М. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века. Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика: дис. ... док. филол. наук. М., 2006. С. 5.

¹⁰⁴ Об этом: Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П. М. Топер. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 7.

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Там же.

упрощенность интонации, мелодии, контура и жеста, в том числе словесного, воспроизводящего внутреннее, душевное состояние человека»¹⁰⁷. И в то же время желание кардинального изменения жизненного порядка путем «революции без насилия» направляло писателей к абстракции, результатом чего стала высокая степень «религиозности экспрессионизма в ее идеальном, бескорыстном выражении, распространение формул космизма, трансценденции, мистики»¹⁰⁸.

Особенностями экспрессионистского направления, объединившего значительное количество деятелей искусства разных стран и, в том числе, Австрии (до 1918 года – Австро-Венгерская империя), явились критическое изображение реальности и стремление к ее кардинальной (окрашенной идеалистическими настроениями) перестройке. В то же время, для направления характерно обращение писателей к внутренней жизни человека, реальности духа, истинного «Я», выраженные в крайне субъективной, часто «мистической» форме.

Австрийский экспрессионизм известен благодаря творчеству писателей Пражской литературной школы («Пражского кружка», «Пражского круга», «Пражского острова»). К произведениям этой школы принято относить творчество Г. Майринка, а также других выдающихся писателей и поэтов-экспрессионистов: Ф. Кафку (1883 – 1924), Р. М. Рильке (1875 – 1926), А. Кубина (1877 – 1959), С. Цвейга (1881 – 1942), Л. Перуца (1882 – 1957), М. Брода (1884 – 1968), Г. Броха (1886 – 1951), Ф. Верфеля (1890 – 1945).

В зарубежном и отечественном литературоведении написано немало работ о своеобразии литературы Австрии, Пражской литературной школы и, в том числе, немецкоязычного фантастического романа. В этих работах исследователи обращают внимание как на специфику творчества отдельных писателей, так и на поэтику «пражского текста». Отдельную нишу занимают

¹⁰⁷ Там же. С. 9.

¹⁰⁸ Энциклопедический словарь экспрессионизма. С. 11.

исследования особенностей национальной идентичности, позволяющие выделить литературу Австрии как самостоятельное явление в истории немецкоязычной словесности. Кроме того, ряд исследователей предпринимает попытку сопоставительного анализа поэтики австрийской и русской национальных литератур, интерференций и культурного трансфера¹⁰⁹.

Исторические и политические особенности существования Австро-Венгерской империи, связь внутри страны как с «Западом» (Германия), так и с «Востоком» (Чехия, Закарпатье, Румыния, Венгрия и пр.) и как результат – «смешение» западно- и восточно-европейских, славянских и еврейских культур, а также ощущение «вырванности из контекста» мировой истории, сформировало самобытность австрийской культуры и литературы.

Лейтмотивом австрийской модернистской и, в частности, экспрессионистской литературы (в том числе, Пражской литературной школы) является, с одной стороны, критика политической и социальной обстановки рубежа XIX – начала XX веков, своеобразное «романтическое» двоемирие – мира обывателей-бюргеров и «истинной» реальности духа. С другой стороны, писатели-экспрессионисты, ощущавшие глубокий кризис эпохи, приближающей мир к мировым войнам, стремились к духовному перерождению человека. В. М. Толмачев замечает, что такие частотные экспрессионистские дефиниции как «деформация, экстаз, озарение, магия, гротеск, интенсивность, патетика, крик, вихрь» отражают их стремление к

¹⁰⁹ Белобратов А. В. Вена и Санкт-Петербург на рубеже веков: культурные интерференции (Wien und St. Petersburg um die Jahrhundertwende(n): kulturelle Interferenzen). СПб.: Петербург–XXI век, 2001. 751 с.; Жеребин А. И. Философская проза Австрии в русской перспективе: дис...док. филол. н. СПб.: Изд-во РГПУ им. Герцена. 530 с.; Жеребин А. И. Место встречи – утопия: из истории литературных отношений России, Германии, Австрии. СПб.: Владимир Даль, 2023. 421 с. ; Цветков Ю. Л. Литература венского модерна: дис... док. фил. н. М.: Изд-во Московского педагогического государственного университета, 2003. 434 с.; Шарапенкова Н. Г. «Огненная симфония»: романы Андрея Белого и Густава Майринка в типологическом освещении // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2022. Вып.6, №6. С.110 – 120.

революционному преобразению «буржуазного и “ветхого” человека посредством максималистского, жертвенного служения искусству»¹¹⁰.

Характерные для литературы экспрессионизма постулаты, озвученные нами ранее, применимы и к художественной деятельности Пражской литературной школы. Особенностью данного течения (или школы) в рамках широкого экспрессионистского и модернистского движения в немецкоязычном культурном мире является обращение к «пражскому тексту» как основе произведений.

В. Г. Зусман, один из ведущих исследователей Пражской литературной школы, называет Прагу «литературной столицей» – «городом-символом», «городом-мифом»¹¹¹, ядром текста которого становится «устойчивая, узнаваемая атмосфера средневековой Праги, скрывающая в себе злое начало»¹¹². «Пражский миф» (термин исследователя) сложился благодаря текстам раннего творчества Р. М. Рильке (1875 – 1926), Ф. Адлера (1857 – 1938), Х. Салюса (1866 – 1929), а также П. Леппина, Ф. Кафки, А. Кубина, Г. Майринка и многих других «пражан», использовавших образ города как метафору, «внутреннюю тему»¹¹³ и, по справедливому обозначению Ю. В. Каминской, как «фантастическое проклятое место обитания потусторонних сил»¹¹⁴.

В целом, по замечанию А. И. Жеребина, модернизм (и пражский экспрессионизм как одно из его проявлений) «осмысляет историю в форме мифа о конце мира и воскресении к грядущему абсолютному бытию, обусловленному гибелью настоящего»¹¹⁵. Эта особенность отчетливо заметна в «пражском тексте», авторы которого изображают Прагу как универсум,

¹¹⁰ Толмачев В. М. Экспрессионизм: конец фаустовского человека. Послесловие // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар. М.: Республика, 2003. С. 391.

¹¹¹ Зусман В. Г. Немецкоязычная Прага как литературная столица // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 4. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 165 – 166.

¹¹² Там же. С. 167.

¹¹³ Зусман В. Г. Пражский круг // История австрийской литературы XX века. С. 264.

¹¹⁴ Каминская Ю. В. Романы Г. Майринка 1910-х гг. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. С. 71.

¹¹⁵ Жеребин А. И. На рубеже веков. С. 28.

мифологизированный топос, вбирающий в себя и «транслирующий» через текст апокалиптический дух времени¹¹⁶.

Помимо введения образа города в свои произведения как «метафизической силы», писатели Пражской школы («Пражского круга») прибегают к популярным у модернистов и в том числе у экспрессионистов темам исследования темных сторон человеческой психики, «ночного», а также «безобразного» – всевозможных отклонений от нормы. По словам немецкого писателя К. Г. Штробля, их интересует «не правило, а исключение, не традиционное, а эксцентрическое, не здоровое, а больное»¹¹⁷. Это обнаруживается в их апелляции к всевозможным «извращениям», а также к ситуациям крайнего психического и эмоционального накала, пограничным и измененным состояниям сознания – галлюцинациям, снам, бреду и сумасшествию. Н. В. Пестова пишет: «Введение фигуры безумца легитимирует намерение автора остранить окружающий мир и представить его читателю в аномальном, перевернутом мире»¹¹⁸.

Тем самым выражается, с одной стороны, отмеченное ранее двоемирие, с другой – открывается возможность исследования внутренних, субъективных состояний героев через их крайние (пограничные) состояния.

1.1.3. Своеобразие модернизма в американской литературе

Особый «дух» модернистской эпохи можно заметить и в «тональности» произведений значительного числа американских писателей, поэтов и драматургов, в чьем творчестве так или иначе можно проследить, по

¹¹⁶ Примечательно, что мотивом большинства произведений писателей Пражской школы является разрушение города (или его кварталов). Так, у Г. Майринка «мини-апокалипсис» происходит на улицах Праги в романе «Вальпургиева ночь», в котором все повествование пронизано идеей о «Космической Вальпургиевой ночи» – времени глобальных катастроф, в «Големе» – в разрушении Петушьей улицы (еврейского гетто) в конце романа.

¹¹⁷ Strobl K. H. Worte Poes. Breviere ausländischer Denker und Dichter, 7. Minden: Bruns, 1907. S. 48. Цит. по: Жукова М. В. Роман А. Кубина «Другая сторона» и немецкоязычная гротескно-фантастическая литература на рубеже XIX – XX веков: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2015. С. 67.

¹¹⁸ Пестова Н.В. В тени истории литературы: «Poetae minores» немецкого экспрессионизма // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 4. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 161.

замечанию О. М. Ушаковой, «влияние...психологии Фрейда и антропологии сэра Дж. Фрейзера»¹¹⁹. Психоанализ З. Фрейда, «философия жизни» Ф. Ницше, естественно-научные открытия на рубеже XIX – XX веков воплотились в литературе модернистского направления в интересе художников слова к тайнам духовно-душевной жизни человека, сфере бессознательного и «иной», трансцендентной реальности. Эта «мистическая» реальность изображалась через символы, метафоры, воспроизведение измененных и пограничных состояний сознания (снов и безумия) и через фантастические образы, порождаемые воображением героев в противопоставлении «объективной», материальной действительности¹²⁰.

Особенность американского модернизма заключается в его более позднем (по сравнению с европейскими странами) оформлении, часто соотносимым с 1913 годом – временем проведения Международной выставки современного искусства, или Арсенальной выставки (Armory Show) в Нью-Йорке¹²¹, на которой впервые выставлялись работы П. Пикассо, А. Матисса, В. В. Кандинского и других мэтров модернистского искусства. Однако исследователь американской литературы Р. Лэтбэри замечает, что «маяком» начала модернизма непосредственно в литературе можно считать публикацию романа Т. Драйзера «Сестра Керри» (“Sister Carrie”, 1900), в котором автор по-модернистски уходит от «привычных формул морали о торжестве добродетели и наказании греха»¹²² (перевод наш. – М.Т.).

Кроме того, иммиграция и эмиграция оказали значительное влияние на формирование культурной идентичности американцев как нации¹²³, и

¹¹⁹ Ушакова О. М. Модернизм: о границах понятия // Вестник Пермского университета, 2010. Вып. 6(12). С. 112.

¹²⁰ Об этом: The Norton anthology of American literature. The shorter 5th edition. New York; London: W.W. Norton & Company, Inc., 1999. P. 1804–1805.

¹²¹ American Modernism: Cultural Transactions // Morley C., Goody A. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009. P.4.

¹²² Lathbury R. American modernism: 1910–1945 (Backgrounds to American literature). New York: Facts On File, Inc., 2006. P. 4.

¹²³ Речь идет, например, о понятии «плавильный котел» (‘melting pot’), применимом к описанию этнической модели развития США (слияние разных культур в единую, американскую) в XX веке.

американских художников в частности¹²⁴. Такие знаковые писатели и поэты, как Г. Стайн, Э. Хемингуэй, Э. Паунд, Р. Фрост проживали в Европе (чаще всего – во Франции) на временной или постоянной основе, что способствовало заметному влиянию на их творчество европейских модернистских течений.

В то же время, несмотря на значительное влияние тенденций «материкового» модернизма, американские художники слова исследуемого периода стремились к адаптации характерных приемов данного литературного направления к национальным реалиям – более «прогрессивной» культуре Америки, к 1920 году ставшей самой индустриально развитой страной в мире¹²⁵. Кроме того, значимым становится обращение к «американской» тематике (теме юга, «южной готике» У. Фолкнера и т. д.)¹²⁶.

«Традиционализм» – одна из отличительных черт модернизма в Америке, хотя тенденция к яркой культурной самоидентификации оформилась еще в период романтизма. А. Б. Танасейчук, исследователь американской культуры и литературы, пишет: «Особую роль в этнокультурной самоидентификации играла <...> литература американского романтизма. Он был пронизан «национальной» идеей – стремлением американских художников (прежде всего таких, как В. Ирвинг, Дж. Ф. Купер, Н. Готорн, Г. Мелвилл, У. Г. Симмс) заявить о себе как о художниках *национальных* и о своей литературе как *самобытной*»¹²⁷. Таким же образом и авторы модернистского периода стремились к определению этой американской идентичности, самобытности, изображая в своих произведениях реалии жизни страны и американцев.

¹²⁴ American Modernism: Cultural Transactions. P. 4.

¹²⁵ American Modernism: Cultural Transactions. P. 5.

¹²⁶ The Norton anthology of American literature. The shorter 5th edition. P. 1805.

¹²⁷ Танасейчук А. Б. Культурная самоидентификация американской цивилизации: на материале национальных и региональных литературных традиций США XIX века: автореф. дис. ... док. культурологии. Саранск, 2008. С. 17.

Таким образом, модернизм в США отличается большей «реалистичностью» и «прогрессивностью» (нежели его проявления в Германии и Австрии), значительным «разбросом» его течений¹²⁸. Однако общим является акцент многих писателей и поэтов на феноменах душевной жизни человека, субъективности воспринимаемой реальности. Американские модернисты, по словам Л. Вагнер-Мартин, «интересовались произвольным характером течения времени и возможностью его измерения, а также сомневались в возможностях человеческого разума, задаваясь вопросом: что есть знание? что есть значение [вещей]?»¹²⁹ (Перевод наш. – М.Т.). Это выразилось в различных техниках и приемах, используемых авторами (например, *коллаж, фрагмент, поток сознания, ассоциативный ряд, игра слов, шаблонность* и смелое *экспериментаторство*)¹³⁰.

Всех модернистов, не зависимо от их национальной принадлежности, объединяло ощущение кризиса личности и морали, религии и человеческих взаимоотношений, и стремление к созданию нового искусства и человека. Так, например, в ключевой для американского модернизма поэме Т. С. Элиота «Бесплодная Земля» (“*The Waste Land*”, 1922), по словам Р. Лэтбери, воссоздается крайняя атмосфера отчужденности и разочарования поствоенного времени, которая является «симптомом еще большего, неискоренимого чувства тревоги»¹³¹.

Наконец, ключевым для модернистского искусства остается апелляция к сфере бессознательного, тайнам, скрытым, как писала В. Вульф, в «темных сферах психологии» (“*the dark places of psychology*”)¹³². Этот акцент на бессознательном объединяет австрийских и американских писателей, в том

¹²⁸ От «Гарлемского ренессанса» к литературе «потерянного поколения» Э. Хемингуэя, поэзии Э. Паундта и Т. С. Элиота, драматургии Ю. О’Нила и Т. Уильямса и др.

¹²⁹ «These writers were collectively interested in the randomness of time and its measurement, as well as in the questioning of the human mind and its capacities: what is knowledge? what is meaning?» (Wagner-Martin L. *The Routledge Introduction to American Modernism*. London, New York: Routledge, 2016. p.4.)

¹³⁰ Lathbury R. *American modernism: 1910–1945 (Backgrounds to American literature)*. New York: Facts On File, Inc., 2006. P. 29.

¹³¹ «...making the atmosphere of post-World War I despair seem to be a symptom of a larger, in eradicable uneasiness» (Там же. P. 11)

¹³² Woolf V. *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2008. P.11.

числе и тех, кто обращался с этой целью к «арсеналу» фантастической поэтики.

1.2. Категория фантастического в творчестве Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта

Потенциал категории фантастического позволял художникам конца XIX – первой половины XX столетия воплощать в своих произведениях образы «скрытой» субъективной реальности, проявляющиеся в *иррациональном* – сновидениях, измененных состояниях сознания и мистических опытах их героев. Писатели, творившие в рамках модернистского направления, воссоздавали «иную», трансцендентную реальность, сочетая фантастику в различных ее проявлениях с романтическим поиском высшего, творческого «Я» и новейшими психоаналитическими практиками исследования подсознания человека. По определению Д. С. Сингала, «модернисты стремились к “подлинности”, что требовало столкновения сознательного и бессознательного пластов психики для того, чтобы “Я”, представленное миру, было истинным “Я” во всех смыслах»¹³³ (Перевод наш. – М.Т.). Неудивительно, что в художественных произведениях авторов исследуемого времени фантастика выступает одним из ключевых приемов для исследования человеческого подсознания и обнаружения этого искомого подлинного «Я».

А. Ю. Григоренко в своем исследовании мистики и иррационализма в западном искусстве писал: «В момент перехода от старой общественно-экономической системы к новой, в период кризиса старого общества всегда наблюдался повышенный интерес членов этого уходящего в небытие общества к мистике и иррационализму»¹³⁴. Это обстоятельство объясняет

¹³³ “Modernists have demanded nothing less than ‘authenticity,’ which requires a blending of the conscious and unconscious strata of the mind so that the self presented to the world is the ‘true’ self in every respect” (Singal D. J. Towards a Definition of American Modernism. American Quarterly. 1987. Vol.39, no. 1. P. 14.)

¹³⁴ Григоренко А. Ю. Сон разума рождает чудовищ: Критические очерки о мистике и иррационализме. Л: Лениздат, 1986. С.13.

интерес многих писателей кризисного и рубежного времени к категориям фантастического и мистического.

Фантастика как ведущий элемент повествования является одной из отличительных черт творчества большинства писателей Пражской литературной школы, немецкоязычного экспрессионизма и (в целом) модернизма, в том числе, и Г. Майринка. В случае с Г. Ф. Лавкрафтом, творившим во временных рамках модернистского направления и под влиянием его эстетики, но традиционно не рассматриваемым в контексте этого направления, фантастика становится всем «существом» его произведений.

1.2.1. Творчество Г. Майринка и немецкоязычная фантастическая литература

Австрийская (и в целом, немецкоязычная) фантастическая литература рубежа XIX – первых десятилетий XX веков отмечена интересом к исследованию «истинной» реальности – «реальности духа», – противопоставляемой обывательской, материальной действительности путем обращения к внутреннему миру героев. Л. А. Чехлова, размышляя об австрийском фантастическом романе, отмечает: «Общим признаком такого типа романа выступает наличие в повествовательной структуре сверхъестественного, неконтролируемого, внезапно вторгающегося в реальную жизнь элемента, угрожающего личности и обществу разрушением»¹³⁵. Подчеркнем еще раз, обращение к фантастике, мистике, гротеску, таким образом, – совершенно закономерное явление в литературе исследуемого периода. Апокалиптические и антиутопические сюжеты и мотивы (как отражение мироощущения кризисной и рубежной эпохи) встречаются практически во всех произведениях художников-«пражан» (к примеру, у А. Кубина и Л. Перуца).

¹³⁵ Чехлова Л. А. Австрийский фантастический роман первой трети XX века (А. Кубин, Г. Майринк, Л. Перуц): дис.канд. филол. наук. Казань, 2015. С. 113.

Идиостиль Г. Майринка отличается заметным своеобразием фантастической образности, обусловленной личным, практическим интересом автора к эзотерике и оккультизму. Писатель состоял в эзотерической школе братства «Цепь Мириам», ордене «Золотой Зари», теософской ложе «У голубой звезды»¹³⁶, интересовался йогой, буддизмом, даосизмом, алхимией, спиритуализмом, тантризмом, еврейским мистицизмом и Каббалой и другими популярными в XX веке эзотерическими практиками¹³⁷.

Эзотерическая и оккультная символика является ключевой во всех произведениях писателя – романах «Голем» (*“Der Golem”*, 1915), «Зеленый лик» (*“Das grüne Gesicht”*, 1916), «Вальпургиева ночь» (*“Walpurgisnacht”*, 1917), «Белый доминиканец» (*“Der weiße Dominikaner”*, 1921) и «Ангел Западного окна» (*“Der Engel vom westlichen Fenster”*, 1927), а также в его ранних рассказах, публиковавшихся в журналах «Сецессион» и «Симплициссимус» и вошедших в сборник «Волшебный рог бюргера» («Волшебный рог немецкого филистера» / *“Des Deutschen Spiessers Wunderhorn”*, 1913). В то же время, фантастическое, выраженное при помощи сновидений, сомнамбулизма, галлюцинаций, сумасшествия героев, сюжетной тайны и образов легенд, мотивов из оккультных учений и религиозных течений, дает возможность разных толкований произведений австрийского писателя: в контексте поэтики фантастического и/или как проявлений психологии героев, – что созвучно самой эстетике модернизма и экспрессионизма в частности.

Личный интерес Г. Майринка к эзотерическим учениям¹³⁸, своего рода «периферии» религиозно-мистической мысли, вышедшей на первый план

¹³⁶ Королева В. В., Притомская А. Р. Эволюция эзотерического символизма Э. Т. А. Гофмана в романе Г. Майринка «Голем» // *Art Logos (искусство слова)*. 2023. № 4. С. 122.

¹³⁷ Об этом: Шарапенкова Н. Г. «Огненная симфония»: романы Андрея Белого и Густава Майринка в типологическом освещении // *Филологические науки*. М. : «Алмавест», 2022. №6. С. 110 – 119; *Der Okkultist Meyrink. Eine Unterredung mit Paul Leppin* // *Deutsche Zeitung Bohemia*. Praga, 1932. S. 3 – 4.

¹³⁸ Стоит отметить, что началом пути писателя в освоении духовных практик стало довольно мистическое происшествие. В возрасте 23 лет Г. Майер (настоящее имя писателя) пытается покончить собой; ему

культурно-эстетического ландшафта, – симптом общих настроений кризисного, «рубежного» периода. Как замечает Л. В. Гармаш, интерес к оккультизму и эзотерике стал в конце XIX – первой половине XX века «духовным наваждением западного человека, вдруг воспламененного надеждой обрести себя благодаря идейному «паломничеству» в восточном направлении»¹³⁹. Этот «западный человек» почувствовал несостоятельность как материалистической и позитивистской картины мира, так и христианских доктрин¹⁴⁰ и обратился к нетрадиционным религиозно-оккультным учениям и практикам, пытаясь найти смысл своего существования в условиях стремительно меняющегося миропорядка.

Главный и самый известный роман Г. Майринка «Голем», опубликованный в 1915 году и принесший славу своему создателю, представляет собой квинтэссенцию воззрений писателя, включающих христианскую и каббалистическую символику, идеи духовного перерождения, воссоединения женской и мужской половин для достижения истинной гармонии. Все эти идеи воплощены в образе Гермафродита, возникающем в конце романа (и соответствующего восточным символам Инь-Ян, единения Шивы и Шакти в индуизме и т.п.).

Роман стал своего рода «бестселлером»: за десять лет с публикации (1915) было продано порядка 220000 экземпляров¹⁴¹; русский читатель мог познакомиться с романом уже в 1921 году в переводе М. Кадиш и в 1922 году в ставшем «эталонным» переводе Д. И. Выгодского. На английский язык «Голем» был переведен в 1928 году (М. Пембертон). После оглушительного

практически это удается, однако в самый «критический» момент некто просовывает под дверь его комнаты листовку с заголовком «О жизни после смерти», спиритическое содержание которой заинтересовало юношу и наставило на путь духовного пробуждения. Сам Майринк писал о таинственном спасителе как о «лоцмане под темной маской», наставляющем его на данном пути до конца жизни. Об этом: Крюков В. Ю. Обратная сторона мрака // Г. Майринк. Волшебный рог бюргера: Рассказы; Зеленый лик: Роман. М.: «Ладомир», 2000. С. 13.

¹³⁹ Гармаш Л. Предчувствие «Христианской тантры» // Саломе Л. Эротика. М.: Культурная революция, 2012. С. 15.

¹⁴⁰ Klaus E.J. Somnambulistic Lucidity: The Sleepwalker in the Works of Gustav Meyrink. New York: Peter Lang Publishing. P. 4 – 5.

¹⁴¹ Gupte N. Deutschsprachige Phantastik 1900-1930: Studien und Materialien zu einer literarischen Tendenz. Essen: Die Blaue Eule, 1991. S. 282

успеха романа, подряд вышли еще две книги – «Зеленый лик» (1916) и «Вальпургиева ночь» (1917), в которых Г. Майринк продолжает раскрывать перед читателем тайны мистических поисков и духовного пробуждения героев (основанных на лично пережитых писателем откровениях). Позднее в свет выходят «Белый Доминиканец» (1921) и «Ангел Западного окна» (1927), каждый по-своему раскрывающий авторские концепции.

Интерес к творчеству Г. Майринка среди исследователей и читателей возник сразу после публикации первого романа. Его соратник, писатель Пражской литературной школы М. Брод показательно назвал Майринка «гением»¹⁴². Еще один писатель-пражанин П. Леппин вспоминал о своем знакомстве с Г. Майринком, совместном участии в магических практиках и спиритических сеансах, а также о почетном месте в его библиотеке художественных произведений Э. А. По, Э. Т. А. Гофмана и трудов Е. Блаватской¹⁴³. После смерти писателя о философско-эзотерических взглядах Г. Майринка писал Г. Фриче¹⁴⁴. Талант австрийского экспрессиониста высоко оценили швейцарский писатель, лауреат Нобелевской премии Г. Гессе, основоположник антропософии Р. Штайнер¹⁴⁵ и зачинатель аналитической психологии К. Г. Юнг, рассматривавший творчество писателя в русле «визионерского искусства», запечатлевающего определенные архетипические образы и благодаря этому производящего глубинное впечатление на читателя¹⁴⁶.

После большого успеха первых романов интерес исследователей и читателей к произведениям Г. Майринка постепенно начал снижаться, а с приходом к власти в Германии нацистов экспрессионистское искусство и

¹⁴² Брод М. Пражский круг / Пер. с нем. Н. Н. Фёдоровой. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2007. С. 57.

¹⁴³ Der Okkultist Meyrink. Eine Unterredung mit Paul Leppin // Deutsche Zeitung Bohemia. Praga, 1932. S. 3 – 4.

¹⁴⁴ Fritsche H. August Strindberg, Gustav Meyrink, Kurt Aram. Drei magische Dichter und Deuter. Reprint der Originalausgabe von 1935. Leipzig: Amazon. 36 S.

¹⁴⁵ Smit F. Gustav Meyrink: Auf der Suche nach dem Übersinnlichen. München/ Berlin: Albert Langen – Georg Müller Verlag GmbH, 1990. S. 189, 167–168.

¹⁴⁶ Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр. об-ве. М.: Политиздат, 1991. С. 103 – 118.

творчество самого писателя было объявлено «дегенеративным»¹⁴⁷. Имя Г. Майринка находилось «в тени» вплоть до 1970-х, когда вновь стали появляться отдельные работы, посвященные художественному наследию австрийского писателя¹⁴⁸. Публикуемые в последнее десятилетие многочисленные статьи о творчестве и биографии писателя¹⁴⁹, переиздание его произведений, появившиеся новые переводы его романов и рассказов свидетельствуют о возрождении исследовательского и читательского интереса к Г. Майринку – ярчайшему представителю Пражской литературной школы экспрессионизма.

Сюжет главного романа Г. Майринка «Голем», являющегося характерным примером экспрессионистской литературы, многослоен и мистичен. Фабула состоит из трех частей: введения, в котором безымянный рассказчик по ошибке надевает шляпу некоего резчика камней Атанасиуса Перната; основной части, в которой происходят сюжетные перипетии романа; и финала. В основном повествовании рассказчик, погрузившись в сон, видит себя самим Пернатом и переживает события его жизни (шляпа становится «ключом» к реальности сновидения). В финале романа пробудившийся ото сна герой отправляется в еврейский квартал, по улицам которого «путешествовал» во сне, и разыскивает загадочный, не существующий в «объективной» реальности Дом у стены последнего фонаря на улице Алхимиков (*“an der Mauer zur letzten Lantern”*¹⁵⁰), чтобы вернуть по

¹⁴⁷ Klaus E. J. Somnambulistic Lucidity: The Sleepwalker in the Works of Gustav Meyrink. New York: Peter Lang Publishing, Inc. P.3.

¹⁴⁸ См., например: Keyserling A. Die Metaphysik des Uhrmachers von Gustav Meyrink. Wien: Verlag der Palme, 1966. 62 S.; Wunsch M. Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890 – 1930): Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. München: Fink, 1991. 268 S.; Reiter R. Das dämonische Diesseits. Phantastisches Erzählens in den Romanen „Walpurgisnacht“ und „Der weiße Dominikaner“ von Gustav Meyrink / Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar. Band 19. Wetzlar, 1997. 136 S.

¹⁴⁹ См., например: Шарапенкова Н. Г. «Огненная симфония»: романы Андрея Белого и Густава Майринка в типологическом освещении // Филологические науки. 2022. №6. С. 110 – 119; Зудина Д. А. «Пражский текст» Г. Майринка как феномен культурной памяти // Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности. коллективная монография. Нижний Новгород, 2020. С. 475-482.; Шафранская Э. Ф., Юзефович И. В. Скульптурный экфрасис: развитие образа Голема от фольклора к современной русской литературе // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2024. №5-Т1. С. 159 –166 и другие.

¹⁵⁰ Meyrink G. Der Golem = Голем / Г. Майринк (G. Meyrink). М.: АСТ, 2023. S. 377. Далее на немецком языке цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

ошибке взятую шляпу. Там на воротах в сад он видит изображение Гермафродита («Ворота представляют самого бога: Гермафродит из двух половин, образуемых створками дверей, правая – женская, левая – мужская»¹⁵¹). За воротами, на ступенях дома, герой-рассказчик встречает просветленных Атанасиуса Перната и его возлюбленную Мириам.

А. В. Теличко справедливо называет произведение «романом становления» (*Entwicklungsroman*)¹⁵². Путь становления героя отражен через «внутреннее» (духовное) путешествие рассказчика, отождествляющего себя с Атанасиусом Пернатом и сталкивающимся с мистическими, гротескными и фантастическими феноменами, происходящими с ним в ходе развертывания самого «сюжета» сновидения.

«Выделенный элемент» текста – заглавие романа – отсылает нас к еврейской легенде о Големе – существе, созданном из глины пражским раввином Иегудой Лев бен Бецалелем. В исследуемом романе жители Йозефова квартала (еврейского гетто) верят, что раз в тридцать три года Голем появляется на улицах Праги, что навеивает ужас на его суеверных обитателей. Данный образ легенды в рамках текста Г. Майринка возникает в разных «ипостасях» – как фантом, коллективная галлюцинация, плод мыслей, «отравляющих воздух гетто» (33) и как двойник самого героя (о чем более подробно расписано в Главе 2).

Важным на данном этапе исследования является факт обращения австрийского писателя к материалу городской легенды в качестве основы для развертывания фабулы в духе экспрессионистских исканий, переработки этого материала и обращения к символической образности (в том числе, через изображение пограничных состояний сознания). Так, Голем – это не

¹⁵¹ Майринк Г. Голем / перевод с немецкого Д. Л. Выгодского / Послесловие А. Г. Дугина. Комментарии А. Г. Дугина и В. Ю. Крюкова. М.: «Прометей» МГПИ им. Ленина. Философское общество СССР, историко-философский центр «ЭОН», 1989. С. 183. Далее на русском языке цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

¹⁵² Теличко А. В. Поэтологические особенности романов Г. Майринка. М., 2014. С.18.

типичный для «жанрово-обусловленной» фантастики (Е. М. Неёлов)¹⁵³ трансформированный фольклорный образ; это символ «коллективной души» жителей гетто и человечества в целом – неформленности, пустоты и неодухотворенности¹⁵⁴, «эмбриона или материала, который оккультисты называли астральным телом»¹⁵⁵ (перевод наш. – М.Т.).

Неспроста герой, отождествляющий себя с Атанасиусом Пернатом, в одном из эпизодов романа случайно попадает в «комнату без входа» (“Ein Zimmer ohne Zugang” (140)), в которой по легенде обитает это существо, и после пребывания в ней оказывается принятым прохожими за Голема. Герой, облачившийся в лохмотья, найденные в комнате, чтобы согреться от «морозного холода» (“wie aus Eis” (137)), «превращается» в Голема в восприятии жителей еврейского квартала, в ужасе разбегающихся при виде «существа из легенды». Это «превращение» и дальнейшие события романа символизируют начало его внутренней трансформации (инициации) из состояния «эмбриона» до одухотворенного «Я».

Ф. Смит, один из ведущих немецких исследователей творчества писателя, полагал, что каждый из романов «раскрывает» одно из эзотерических учений: в «Големе» – это Каббала, в «Зеленом лице» – йогические практики; сюжет и символика «Белого Доминиканца» концентрируется на даосизме, в романе «Ангел Западного окна» – на алхимической символике¹⁵⁶.

¹⁵³ По терминологии петрозаводского ученого, которой мы также будем придерживаться, к «жанрово-обусловленной» фантастике относятся «чистые» фантастические жанры, корнями «восходящие» к волшебной сказке, – литературная сказка, научная фантастика и фэнтези. В противопоставление исследователь выделяет «литературную» («общелитературную») фантастику, в которой фантастический элемент играет вспомогательную роль (Неёлов Е. М. Волшебство-сказочные корни научной фантастики. Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1986. С. 40 – 44).

¹⁵⁴ В иудейской традиции слово «голем» означает «создание без формы» («Materie ohne Form») (Encyclopaedia Judaica. 2nd ed. Vol. 7. Jerusalem: Keter Publishing House, 210. P. 735).

¹⁵⁵ "It was understood as something potential, like an embryo, or perhaps like the stuff which the occultists call the astral body" (Singer I. B. Foreword // Emily Bilski (Ed.): Golem! Danger, Deliverance and Art. New York: Jewish Museum, 1988. S. 6).

¹⁵⁶ Smit F. Gustav Meyrink. Auf der Suche nach dem Übersinnlichen. München: Albert Langen, Georg Muller Verlag, 1988. S. 108.

«Вальпургиева ночь», на страницах которой писатель изображает «апокалиптические» картины кровавого восстания в Праге, воплощает идею писателя о Космической Вальпургиевой ночи (времени космического шабаша, глобальных исторических катаклизмов, когда «высшее становится низшим, а низшее – высшим»¹⁵⁷). В этом романе, как и в других, отражены многие личные эзотерические воззрения писателя¹⁵⁸.

Мотив противопоставления «верха» и «низа» как один из ключевых в литературном творчестве Пражской литературной школы в данном романе Г. Майринка выражен в противостоянии «верхнего города» – Градчан – и «нижнего» – самой Праги в лице бушующей толпы, пытающейся захватить Вальдштейнский дворец. Герой романа, молодой скрипач Оттокар, поддавшись влиянию неких потаенных, темных сил и возглавив ряды мятежников (став их провозглашенным «королем»), не проходит при этом внутреннего испытания (в отличие, например, от Атанасиуса Перната, героя «Голема»), прельщается внешним иллюзорным богатством и властью и, в конце концов, погибает.

Помимо описания духовного пути героев и их мистических откровений, Г. Майринк, так или иначе, во всех своих художественных произведениях обращается к социальной критике, изобличая, при помощи мистических и фантастических приемов поэтики, современное ему общество, склонное к религиозному сектантству и ведомое низменными инстинктами, в том числе, «по наставлению» неких inferнальных сил¹⁵⁹. В этом писатель видит одну из главных причин исторических катаклизмов.

¹⁵⁷ Зусман В. Г. Пражский круг // История австрийской литературы XX века. С. 242.

¹⁵⁸ К ним, помимо упомянутых, относится идея о воплощении одной и той же сущности в теле людей разных эпох (чаще всего – родственников), о чем пишет известный исследователь эзотерики и творчества Г. Майринка Ю. Эвола (См.: Эвола Ю. Предисловие к итальянскому изданию романа // Майринк Г. Ангел Западного окна: Роман / Пер. с нем. В. Крюкова; коммент. В. Крюкова. М.: Энигма, 2019. С. 555).

¹⁵⁹ В романе эти шаманы называются «эвли», а их магия – «авейша»: в определенном гипнотическом состоянии они могут покидать свое тело и овладевать телом и сознанием другого человека. Один из героев романа задается вопросом: «...эта война возникла из-за авейша, сделанного с нами каким-нибудь эвли?» (Майринк Г. Вальпургиева ночь / перевод с немецкого В. Ю. Крюкова. М.: «Прометей» МГПИ им. Ленина. Философское общество СССР, историко-философский центр «ЭОН», 1989. С. 252).

Так, в заметке об одном из личных визионерских опытов австриец писал о своем видении-встрече с человеком неизвестной расы ростом в шесть футов, с оливковой кожей и раскосыми глазами, которого он позже описал в рассказе «Действо сверчков» (*“Das Grillenspiel”*, 1916). В то время Майринк был озадачен поисками глубинных, *эзотерических* причин начала Первой мировой войны. Как писал Г. Майринк в одном из своих эссе (*“Meine merkwürdigste Vision”* // *Chemnitzer Allgemeine Zeitung*, 1928), этот «человек», член секты дугпа, пояснил, что «существует некая тибетско-китайская секта – члены ее именуются дугпа, – в которой следует видеть прямое орудие рассеянных во вселенной темных, “дьявольских” сил»¹⁶⁰.

Несмотря на крайне «серьезное» отношение писателя к мистическим феноменам и откровениям, во всем творчестве австрийского экспрессиониста можно заметить явный сатирический и иронический подтекст. Показательными примерами могут служить фантасмагорические и гротескные рассказы (например, «Горячий солдат» / *“Der heiße Soldat”*, 1901, «Испарившийся мозг»/ *“Das verdunstete Gehirn”*, 1906), в которых Г. Майринк открыто иронизирует над властью, бюрократией и служителями закона¹⁶¹. Этот сатирический подтекст замечен и в романном творчестве австрийского писателя, что воплощается, в частности, в критике популярного в то время спиритизма.

Так, в романе «Зеленый лик» герой, Фортунат Хаубериссер, пишущий наставление для идущих по пути поиска просветления, предостерегает их от следования спиритическим учениям: «...это самая страшная чума, которая

¹⁶⁰ Цит. по: Крюков В. Ю. Обратная сторона мрака // Г. Майринк. Волшебный рог бюргера: Рассказы; Зеленый лик: Роман. М.: «Ладомир», 2000. С. 31.

¹⁶¹ Это заметно, например, в цитате из рассказа «Испарившийся мозг», в котором ученый создал искусственный мозг и искусственного человека. К нему наведальсь военные с целью поставить этого «искусственного» человека на учет. Один из военных «нахлобучил» свой шлем на «лежащий на столе мозг»: «Мозг, который там только что лежал, теперь вдруг исчез, а на его месте...на его месте лежало рыло. <...> Вот, оказывается, как быстро влияние воинского шлема сказывается на человеческом мозге, превращая его в рыло!» (Майринк Г. Испарившийся мозг // Белый доминиканец: роман, рассказы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. С. 286).

когда-либо обрушивалась на род человеческий»¹⁶². Словами героя романа Майринк высказывает одну из своих знаковых идей о том, что под видом душ умерших к участникам спиритических сеансов приходят совсем иные сущности: «...если бы они об этом вдруг узнали, то разум их помутился бы от ужаса»¹⁶³.

Тема спиритизма подробно (и иронически) разрабатывается в последнем романе Г. Майринка – «Ангел Западного окна». В нем Джон Ди (известный английский алхимик и чернокнижник XVI века) вместе со своими компаньонами вызывает Зеленого Ангела, выполняет его приказы во имя обретения Философского камня, но, в конце концов, зарабатывает лишь почечный камень (ангел, в свою очередь, оказывается коллективной «мыслеформой»).

Так, фантастический элемент прозы Г. Майринка, вместе с религиозно-мистической и оккультной символикой, обращением к феноменам подсознания (сны, галлюцинации, сомнамбулизм и прочее), переплетается с критикой социально-исторических реалий времени, что соответствует эстетике Пражской литературной школы, австрийского экспрессионизма и модернизма в целом.

Кроме того, акцентируем повторно, ведущим лейтмотивом экспрессионизма являются эсхатологические и апокалиптические мотивы. В произведениях Г. Майринка крушение «микрокосма» (еврейского квартала Праги в романе «Голем», Амстердама в последних главах «Зеленого лика») отражает апокалиптические предчувствия самого писателя. Данный мотив можно обнаружить в произведениях большинства писателей экспрессионистского направления.

¹⁶² Майринк Г. Зеленый лик // Г. Майринк. Зеленый лик: Роман; Майстер Леонгард: Сб. рассказов / Пер. с нем., сост., вступ. ст., коммент. В. Крюкова. М.: Энигма, 2023. С. 300.

¹⁶³ Там же.

Данная идея перекликается, в том числе, и с основным мотивом творчества Г. Ф. Лавкрафта (об особенностях которого более подробно – в следующем подпараграфе): встречи героев с потусторонним и их сумасшествия как результата познания неких ужасающих истин. Данное замечание крайне значимо в рамках нашего компаративистского исследования.

К примеру, в романе А. Кубина «Другая сторона» (*“Die andere Seite”*, 1909) разрушение мира принимает своего рода библейский оттенок¹⁶⁴ и может быть сопоставимо с подобными мотивами жанра антиутопии. Разрушение Перле, искусственно созданного «города-мечты», в конце романа связано с пагубным влиянием на него «прогресса», провозвестником которого в романе выступает американец Геркулес Белл. В целом, данный роман является ярким (и конечно, не единственным) примером экспрессионистской литературы, в котором разрабатывается характерная для этого направления апокалиптическая тематика. М. В. Жукова в своей диссертации о романе А. Кубина пишет: «В фантастической прозе конца XIX – начала XX веков, отмеченной повышенным интересом к теме смерти, спектр причин гибели мира расширяется за счет войн, инопланетных вторжений, а также разнообразных технических изобретений»¹⁶⁵. Это можно подтвердить значительным количеством произведений подобного толка, созданных в исследуемый период и вплоть до конца XX столетия¹⁶⁶.

Таким образом, настроения кризисной эпохи *fin de siècle* и не менее драматичного времени между мировыми войнами, отражены в самобытной, мистической, фантасмагоричной и гротескной литературе писателей-экспрессионистов Пражской литературной школы, одним из ярких и неординарных представителей которой является мистик, эзотерик и визионер Г. Майринк.

¹⁶⁴ Jablkowska J. *Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1993. S. 138.

¹⁶⁵ Жукова М. В. Роман А. Кубина «Другая сторона» и немецкоязычная гротескно-фантастическая литература на рубеже XIX – XX веков. С. 71.

¹⁶⁶ Самыми очевидными примерами являются романы Г. Уэллса «Машина времени» / *The Time Machine* (1895), «Война миров» / *“The War of the Worlds”* (1898), Дж. Оруэлла «1984» / *“Ninety-Eighty-Four”* (1949), Е. И. Замятина «Мы» (написанный в 1920), Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» / *“Fahrenheit 451”* (1953).

1.2.2. Особенности художественного метода Г. Ф. Лавкрафта

Несомненно, западноевропейская фантастика заметно отличается от фантастики американской и британской: именно в реалиях ее англоязычного варианта сформировался особый, «мифологизированный» тип и непосредственно «жанрово-обусловленная» фантастика.

Г. Ф. Лавкрафт по праву считается «предтечей» современной литературы ужасов в его «классической» форме. Пугающее наследие авторской «мифологии Ктулху», популярное у современной читательской аудитории и потому стереотипно определяемое в разряд массовой литературы, транслирует общее пессимистическое чувство эпохи модерна.

Интерес к «лавкрафтовским ужасам» среди массового читателя и в филологической науке, несмотря на успех сегодня, пришелся лишь на вторую половину XX века – после смерти фантаста. Мифы Ктулху стали достоянием массовой литературы только в конце XX века, что связано с развитием тематики и образов оригинальной авторской мифологии последователями писателя¹⁶⁷, а также с коммерческим успехом различных продуктов массовой культуры, в которых использовались оригинальные образы и сюжеты из произведений фантаста. При жизни Г. Ф. Лавкрафт печатался, в основном, в pulp-журналах («*Weird Tales*», «*Astounding Stories*»), что, вероятно, также способствовало формированию стереотипа о принадлежности его произведений к «несерьезной» литературе.

Популярность творчества Г. Ф. Лавкрафта в современной массовой культуре вероятнее всего можно объяснить теми же факторами, которые способствовали небывалому успеху возникшего в первой половине XX века мифа о Средиземье Дж. Р. Р. Толкина. В письме редактору, выпускавшему роман «Властелин Колец» (“*The Lord of the Rings*”, 1954 – 1955),

¹⁶⁷ В «Кругу Лавкрафта», своеобразном клубе соратников, друзей и последователей писателя, состояли такие писатели, как А. Дерлет (1909 – 1971), К. Эш. Смит (1893 – 1961), Р. Говард (1906 – 1936), Р. Блох (1917 – 1994) и другие, которые также были друзьями писателя. Разрабатывали тематику мифов Ктулху и писатели-последователи Лавкрафта: Р. Кэмпбел (р. 1946), Л. Картер (1930 – 1988), Б. Ламли (р. 1937) и другие. Самым известным почитателем творчества Лавкрафта является Стивен Кинг (р. 1947).

Дж. Р. Р. Толкин писал о своем сожалении о «скудности» английской мифологии: «...существовали греческие, кельтские, романские, германские, скандинавские и финские легенды и предания; но ничего английского, кроме дешевых изданий сказок»¹⁶⁸ (перевод наш. – М.Т.). Вселенная Толкина со всем многообразием рас, продуманной историей и разработанными искусственными языками стала попыткой создания писателем «английского» мифа при помощи средств фантастики. Полагаем, что в идее Дж. Р. Р. Толкина об отсутствии аутентичного эпоса – ключевое объяснение как безусловного успеха его мифа о Средиземье, так и оформления, и закрепления эпического фэнтези (и в целом жанра фэнтези) именно на англоязычной почве. В то же время, отсутствие аутентичного *американского* мифа (по объективным историческим причинам) способствовало замещению его искусственным мифом «лавкрафтовских» ужасов»^{169 170}.

Исследователи и поклонники творчества Г. Ф. Лавкрафта привыкли делить произведения писателя на «Мифы Ктулху» (Cthulhu Mythos), в которые обычно включают самые известные произведения о культе божества Ктулху и о других божествах и расах¹⁷¹ («Дагон»/ *“Dagon”*, 1919; «Зов Ктулху»/ *“The Call of Cthulhu”*, 1928; «Цвет из иных миров»/ *“The Color out of Space”*, 1927; «Хребты безумия»/ *“At the Mountains of Madness”*, 1936 и другие); «Цикл снов» (Dream Cycle) – истории фэнтезийной направленности о путешествиях внутри сновидений (например, «Полярная звезда»/ *“Polaris”*, 1918; «Кошки Улгара»/ *“The Cats of Ulthar”*, 1921; «Сомнамбулический поиск неведомого Кадата»/ *“The Dream-Quest of Unknown Kadath”*, 1946); и

¹⁶⁸ Tolkien J. R. R. *The Letters of J. R. R. Tolkien: a selection*. Boston: Houghton Mifflin, 2000. P. 144.

¹⁶⁹ Конечно, мы не говорим *только* о творчестве Лавкрафта в контексте нового мифа в Америке. Развитие массовой литературы, pulp-журналов и беллетристики, а также кинематографа в значительной степени повлияло на культурное самосознание американцев.

¹⁷⁰ Однако если Дж. Р. Р. Толкин создавал героический миф о торжестве Добра над Злом в духе западноевропейских и скандинавских эпосов, то Г. Ф. Лавкрафт писал о страхе неизвестности, хтонических божествах, противоестественных культах и древних расах.

¹⁷¹ Самыми известными являются чудовищные божества Дагон, Ктулху, Азатот («кипящий ядерный хаос»), Йог-Сотот, Шуб-Ниггурат, Ньярлатотеп, Тсатхогуа, обитающие вне времени и пространства. К главным расам лавкрафтовской мифологии относятся Ми-Го (раса грибов с Юггота), Древние/ Старцы (Old Ones), Глубоководные (Deep Ones), Великая раса Йит (Great Race of Yith), также известными являются существа шогготы, меняющие свою форму. Список хтонических божеств, рас и фантастических существ лавкрафтовской мифологии обширен.

на так называемые «Мрачные истории» (Macabre Stories), имеющие стилистическое и сюжетное сходство с произведениями Э. А. По («Склеп»/ *“The Tomb”*, 1917; «По ту сторону сна» / *“Beyond the Wall of Sleep”*, 1919; «Музыка Эриха Цанна»/ *“The Music of Erich Zann”*, 1921 и др.). Однако важно отметить, что это деление – условное: многие рассказы и повести Г. Ф. Лавкрафта могут быть отнесены к нескольким циклам или вообще «стоять» обособленно (как, к примеру, рассказ «Музыка Эриха Цанна», в котором прослеживаются мотивы основной авторской мифологии Ктулху).

Наличие образов страшных существ, хтонических божеств, общей атмосферы сверхъестественного ужаса и производимого суггестивного эффекта на читателя (что обнаруживается практически во всех произведениях Лавкрафта) позволяет без труда классифицировать писателя как одного из основоположников современного жанра ужасов (хоррора). В то же время, воспроизведение готической и романтической эстетики, а также следование, во многом, модернистским тенденциям в изображении психоделических опытов героев, обращение писателя к оккультнистской и мистической тематике, конструирование «нового мифа» с помощью вплетения в фабулу аллюзий и реминисценций к текстам-предшественникам и мировой мифологии значительно усложняет его фантастику.

Тем не менее, в творчестве Г. Ф. Лавкрафта заметны общие мотивы и образы, позволяющие говорить о существовании «лавкрафтовского мифа» и рассматривать его в рамках «жанрово-обусловленной» фантастики. К ним относятся нечеловеческие существа, входящие в контакт с героями; гротескные сооружения, свидетельствующие о древних расах, существовавших до появления человечества (например, в повести «Хребты безумия»), реликвии языческих культов («Зов Ктулху»). Писатель-фантаст мистифицирует прошлое и настоящее, стилизуя произведения под научные отчеты из экспедиций, письма очевидцев, заметки и статьи из прессы, упоминая как труды существующих авторов, так и вымышленные работы (самая известная – оккультная книга безумного араба Абдулы Альхазреда

«Некрономикон»¹⁷²). Образы, сюжеты и общая тематика произведений Г. Ф. Лавкрафта заимствуются из мировой мифологии и оккультизма: очевидны мотивы греческой, египетской, шумерской, арабской мифологий, а также различных языческих культов поклонения древним божествам¹⁷³.

С. де Камп, биограф Лавкрафта, основываясь на воспоминаниях писателя, пишет о кошмарных сновидениях, образы и сюжеты которых впоследствии «оживали» на страницах произведений «лавкрафтовских ужасов». Исследователь приводит пример одного из детских кошмаров фантаста, в котором скользкие, крылатые, безликие существа подхватывали и уносили его во тьме ночи в пугающие заброшенные города. Как отмечал сам Г. Ф. Лавкрафт, эти ужасные видения – результат впечатления от иллюстраций Г. Доре к «Потерянному раю»¹⁷⁴. Данный факт биографии писателя во многом объясняет «корни» пугающей образности его мифологии.

В одном из первых рассказов Г. Ф. Лавкрафта, в которых возникают образы и мотивы его нового мифа, «Дагон» (“*Dagon*”, 1919), писатель через речь рассказчика вводит описание жуткого рыбоподобного существа – некоего ужасного древнего божества:

«И вот тогда я увидел *это*. <...> Громадное и отвратительное, как Полифем, это подобие монстра из кошмарных снов устремилось к монолиту, обхватило его гигантскими чешуйчатыми руками и склонило к постаменту свою уродливую голову, издавая при этом неподдающиеся описанию ритмичные звуки»¹⁷⁵.

“Then I suddenly saw it. With only a slight churning to mark its rise to the surface, the thing slid into view above the dark waters. Vast, Polyphemus-like, and loathsome, it darted like a stupendous monster of nightmares to the monolith, about which it flung its gigantic scaly arms,

¹⁷² *Necronomicon* – вымышленная оккультная книга, являющаяся основой «лавкрафтовского мифа», в которой, по «легенде» авторской мифологии, описаны все божества и чудовища Вселенной.

¹⁷³ Об этом подробно: Данилов Д. Д. Происхождение и основные архетипы образов из мифов Ктулху Говарда Лавкрафта // Наука и современность. 2010. №6-2. С. 190 – 194; Harms D. The Encyclopedia Cthulhiana: A Guide to Lovecraftian Horror. Oakland: Chaosium, Inc., 1998. 435 p.

¹⁷⁴ Sprague de Camp L. Lovecraft: a biography. New York: Doubleday and Company, Inc., 1975. P. 30 – 31.

¹⁷⁵ Лавкрафт Г.Ф. Дагон // За гранью времен: рассказы. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С.11.

the while it bowed its hideous head and gave vent to certain measured sounds. I think I went mad then»¹⁷⁶.

Д. Д. Данилов пишет о заимствовании Лавкрафтом образа божества Дагона и расы полулюдей-полурыб из ближневосточной мифологии¹⁷⁷: «Дагон – божество филистимлян, который описывается как гигантский человек-рыба. Дагон является более поздней версией шумерско-аккадского Оаннеса. Оаннес (Дагон) возглавлял группу полубожественных полулюдей-полурыб»¹⁷⁸. Американский писатель заимствует данный образ (как и образы многих других божеств) из мировой мифологической традиции, но «вписывает» их в собственную мифологию. Так, по словам исследователя Р. Сент-Пьерра, «в “Дагоне” зарождаются не только образы существ авторской мифологии и особенности повествовательного стиля писателя, заключающиеся в описании эпических путешествий и доисторических фактов, обнаруженных путем археологических раскопок. В “Дагоне” также появляются намеки на космогонические идеи более поздних мифов Лавкрафта»¹⁷⁹ (Перевод наш. – М.Т.).

Г. Ф. Лавкрафт на протяжении своей литературной карьеры конструирует «лавкрафтовский миф», в котором значимой его частью (помимо образов чудовищ и хтонических божеств) становится пространственная мифологизация Новой Англии и других локаций¹⁸⁰. Для создания многоплановой достоверности своего мифа Лавкрафт придумывает искусственный язык – Р’льехианский. На этом языке выполнена надпись на

¹⁷⁶ Lovecraft H. P. Dagon and Other Tales of the Macabre Cycle. Ontario : Prohyptikon Publishing Inc., 2010. P. 35.

¹⁷⁷ Сам Лавкрафт в данном рассказе пишет о «древней филистимлянской легенде о Дагоне, Боге рыб» (Лавкрафт Г. Ф. Дагон. С. 11).

¹⁷⁸ Данилов Д.Д. Происхождение и основные архетипы образов из мифов Ктулху Говарда Лавкрафта. С. 191.

¹⁷⁹ “‘Dagon’ plants the seeds for not only the nature of his mythos creatures, modes of narration as in the epic journeys and telling pre-history via archaeological remains, “Dagon” even hints at the cosmic view which underlines the later developments in the mythos” (St. Pierre R. Never Fully Realized: Birth of a Mythos. H.P. Lovecraft’s “Dagon” // Shoim Literary Review. 2004. No. 37. P. 17).

¹⁸⁰ Изображение пространств Новой Англии – Провиденса (Род-Айленд), родного города Лавкрафта, Бостона (Массачусетс) и выдуманных локаций (Аркхем, Инсмут) – особенность лавкрафтовской мифологии.

барельефе, гласящем о Ктулху, спящем мертвым сном на дне океана в городе Р'льех: "Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn"^{181 182}.

Вся мифология писателя, в целом, зиждется на идее о космической незначительности человечества и действии неких грандиозных сил и законов, не подвластных человеческому восприятию. Так, основанием для лавкрафтовских ужасов послужила философия «космицизма» с его идеей о незначительности человечества перед лицом Вселенной. Ужас в произведениях Лавкрафта связан с разрушением законов природы, осознанием героями пугающих истин, собственной ничтожности, неспособности познания и приближения конца человечества. Как пишет сам Лавкрафт в своем программном эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» ("*Supernatural Horror in Literature*", 1927), именно атмосфера, а не привычные (и часто приевшиеся) атрибуты литературы ужасов, играет ключевую роль в создании специфического настроения:

«В настоящей истории о сверхъестественном <...> должна быть ощутимая атмосфера беспредельного и необъяснимого ужаса перед внешними и необъяснимыми силами; в ней должен быть намек, высказанный всерьез, <...>, 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»¹⁸³.

Разрушение природной гармонии у Г. Ф. Лавкрафта выражается в бесконечности Космоса, «бездонном хаосе вечной ночи» (8) («Дагон») и образах древних идолов-монолитов («Дагон»; «Зов Ктулху» и другие). В конце процитированного ранее рассказа «Дагон» герой-рассказчик, встретивший это божество, не в силах справиться с ужасом от осознания

¹⁸¹ Lovecraft H. P. *The Call of Cthulhu // Selected Stories*. London, Dublin: Collins Classics, 2018. P. 112.

¹⁸² В целом, создание искусственных языков – основа мифотворчества в фантастической литературе в целом (ср. разработку квенья и синдарина Дж. Р. Р. Толкиным). Огромная популярность языкотворчества именно в XX веке обоснована необходимостью детальной проработки иных миров в фантастике для достижения иллюзии достоверности. Кроме того, это можно объяснить модернистскими поисками «нового» языка (об этом, например: Жеребина Е. А. Проблема языкового скепсиса в лингвофилософии раннего модернизма // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2014. С. 70 – 77).

¹⁸³ Лавкрафт Г. Ф. *Сверхъестественный ужас в литературе: эссе* (пер. Л. Володарской) // Г. Ф. Лавкрафт *Зверь в подземелье*. Кн.3. М.: Гудьял-пресс, 2000. С. 372 – 373.

существования неких сил, готовых «увлечь на дно остатки хилого, истощенного войнами человечества, <...> [во времена] когда суша скроется под водой и темный океанский простор поднимется среди вселенского крошечного ада» (12).

Пессимистические настроения авторской мифологии, представленные в этом показательном отрывке, позволяют нам обнаружить сюжетообразующие «магистральные» мотивы, отсылающие, во многом, к модернистским тенденциям, нашедшим отражение и в творчестве Г. Ф. Лавкрафта.

1.2.3. Жанровая специфика произведений Г. Ф. Лавкрафта и Г. Майринка

Своеобразие фантастической образности, создание особой, мрачной атмосферы, а также обращение обоих писателей к различным проявлениям бессознательного обуславливает необходимость определения места и роли *фантастического* в творчестве Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта.

Как уже было отмечено, наиболее часто наследие Лавкрафта относят к жанру ужасов (хоррору) в его «классической» форме. Кроме того, произведения писателя причисляют к разновидности космического ужаса (cosmic horror)¹⁸⁴ и даже выделяют в отдельный разряд «лавкрафтовских ужасов» ('Lovecraftian horror')¹⁸⁵, представляющих собой смесь литературы о сверхъестественном и научной фантастики.

Кроме того, устоявшимся является рассмотрение наследия писателя в рамках литературы weird (вирд) (*weird tales/ weird fiction* – англ., «странная литература»). К произведениям этого поджанра¹⁸⁶ фантастической

¹⁸⁴ Prohászková V. The Genre of Horror // American International Journal of Contemporary Research. 2012. Vol. 2 No. 4. P. 133.

¹⁸⁵ Harms D. The Encyclopedia Cthulhiana: A Guide to Lovecraftian Horror. Oakland: Chaosium, Inc., 1998. 435 p.

¹⁸⁶ На сегодняшний день существуют разногласия в терминологическом определении «вирда» (для удобства далее мы будем использовать его в русской транслитерации). В контексте исследования «странных историй» периода 1880 – 1940 г. С. Т. Джоши пишет о вирде не как о жанре, а об «отражении мировоззрения», т.е. как о своеобразном творческом методе (“consequence of a world view”) (Joshi S. T. The

литературы английский исследователь фантастики Дж. Клют относит и Г. Ф. Лавкрафта, и других выдающихся, но «разномастных» писателей ужасов и литературы о сверхъестественном: Б. Стокера, А. Бирса, Р. Блоха, А. Мейчена и даже С. Кинга¹⁸⁷. Другие исследователи определяют вирд как темную фантастику (ужас + научная фантастика)¹⁸⁸, смесь ужаса, научной фантастики и фэнтези, применимых для отражения ощущения незначительности человека перед силами природы и космоса¹⁸⁹, или как прием в жанре ужасов для достижения определенного «странного» и пугающего эффекта¹⁹⁰.

Основным для понимания литературы weird является ее генетическая связь как с готикой (названные выше авторы и, конечно, Э. А. По), так и с современным жанром ужасов. Ближе всего к сути понятия находится идея самого Г. Ф. Лавкрафта из его знаменитого эссе о сверхъестественном ужасе. В нем фантаст пишет о ключевом значении в произведениях «странной» литературы атмосферы и довлеющего чувства разрушения «непреложных законов природы» в противопоставлении банальным образам вампиров и приведений, зачастую производящих комическое впечатление¹⁹¹. Так, творчество американского писателя, по его собственному подтверждению, можно отнести к этому поджанру.

Ряд исследователей, тем не менее, предлагают рассматривать Г. Ф. Лавкрафта как писателя-реалиста. Так, известный философ Г. Харман

Weird Tale. P. 1). Как творческий метод и поджанр литературы ужасов («вирд-хоррор») вирд рассматривает Е. А. Сафрон (Об этом: Сафрон Е. А. Литература ужасов в России. М.: АЛМАНЕСТ, 2025. С. 68). Кроме того, в западном литературоведении замечена тенденция к определению вирда как синтетического жанра, объединяющего в себе черты фэнтези, ужасов и научной фантастики (Об этом, например: Wicks A.-M. Validating Weird Fiction as an (Im)Possible Genre // *The American Weird: Concept and Medium*. Bloomsbury: London, 2021. P. 40 – 54).

¹⁸⁷ The Encyclopedia of Fantasy: Weird fiction. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://sf-encyclopedia.com/fe/weird_fiction (дата обращения: 15.04.2025).

¹⁸⁸ Miéville Ch. Weird Fiction // Bould M. et al. *The Routledge Companion to Science Fiction*. New York: Routledge, 2009. P. 510 – 516.

¹⁸⁹ Weinstock J. A. The New Weird // Gelder K. *New Directions in Popular Fiction: genre, reproduction, distribution*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016. p. 177 – 200.

¹⁹⁰ Machin J. *Weird Fiction in Britain, 1880 – 1939*. London: Palgrave Macmillan, 2018. P. 4, 12 – 14.

¹⁹¹ Lovecraft H. P. *Supernatural Horror in Literature*. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx> (дата обращения: 17.04.2025).

обозначает наследие Лавкрафта термином «weird-реализм» (*weird realism*), настаивая, тем самым, на *реалистической* природе его фантастики, «остраненной» своеобразным «зазором» ('gap') между *реальным* явлением, воспринимаемым героями произведений, и средствами языка, которыми они (и писатель) могут выразить эти явления: «...Лавкрафт может намекать на физическую форму Ктулху, даже отрицая буквальные описания. Вместо репрезентативистского реализма Лавкрафт работает в рамках идиомы weird-реализма»¹⁹².

Примечательно, что и сам писатель-фантаст считал свои произведения максимально реалистическими, о чем свидетельствует отрывок из его письма (декабрь 1929): «Я – в корне писатель-реалист, стремящийся в первую очередь к созданию мрачной атмосферы моих произведений с помощью медленного, размеренного описания многочисленных суггестивных деталей и научных фактов. Все, что я пишу, в конце концов, становится образцом мрачной, убийственной и серьезной литературы, созданной почти с педантичной точностью» (Перевод наш. – М.Т.)¹⁹³.

Идею о возможности рассмотрения произведений Лавкрафта как соединения реализма и фантастики озвучивает и один из ведущих исследователей творчества писателя С. Дж. Мариконда, обозначая его художественный метод как «сверхъестественный реализм» (*supernatural realism*). Американский ученый аргументирует свою гипотезу словами самого Лавкрафта (приведенными выше) и примерами из мифотворчества писателя. По мнению исследователя (с которым нельзя не согласиться), Г. Ф. Лавкрафт мастерски совмещает в своих произведениях реальность и вымысел, доводя эффект *иллюзии достоверности* до максимума и включая в повествование такие психологические аспекты, как сон и сумасшествие,

¹⁹² Харман Г. Weird-реализм: Лавкрафт и философия / пер. с англ. Г. Коломийца и П. Хановой. Пермь: Гиле Пресс, 2020. С. 25.

¹⁹³ "I am fundamentally a prose realist whose prime dependence is on building up of atmosphere through the slow, pedestrian method of multitudinous suggestive detail & dark scientific verisimilitude. Whatever I produce must be the somber result of a deadly, literal seriousness & almost pedantic approach" (Lovecraft H.P. H.P. Lovecraft: Selected Letters, Volume III. Eds. August Derleth and James Turner. Wisconsin: Arkham House, 1976. P. 96)

усложняющие трактовку фантастических событий и понимания границы между фантастикой и реальностью¹⁹⁴.

Выявляя жанровую специфику фантастического второго исследуемого нами писателя – Г. Майринка, заметим важнейшую особенность его наследия: сложную эзотерико-символическую нагрузку сюжетов и образов художественных произведений австрийского «визионера», которая затрудняет рассмотрение его творчества *только* в рамках фантастической парадигмы.

Следуя идеям Н. Д. Тмарченко и Е. Ю. Козьминой, произведения Г. Майринка можно рассматривать как авантюрно-философскую фантастику, в которой «авантюрный сюжет сочетается с литературным экспериментом»¹⁹⁵. Однако первый роман писателя «Голем» не обладает выраженным «авантюрным» сюжетом, поэтому по аналогии с предложенной терминологией, можно говорить о «философской фантастике» Г. Майринка¹⁹⁶. По мнению К. Рутнера, «Голем» значительно повлиял на дальнейшее развитие фантастического романа, сконцентрировав внимание фантастики на аллегорическом изображении политических и религиозных тем, актуальных для кризисного времени¹⁹⁷.

Исследователи *литературы weird* (вирда) М. Френчовски и С. Т. Джоши отнесли роман «Ангел Западного окна» именно к этому поджанру¹⁹⁸, а Г. Ф. Лавкрафт в уже упомянутом нами эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» выделил австрийского писателя и его «главный» роман как одно из выдающихся произведений сверхъестественного ужаса, назвав его «просто

¹⁹⁴ Писатель создает эффект мистификации, совмещая упоминание реальных локаций, людей и событий с вымышленными. См.: Mariconda S. J. H. P. Lovecraft: Art, Artifact, and Reality. New York: Hippocampus Press, 2015. P. 17 – 30.

¹⁹⁵ Козьмина Е.Ю. Авантюрно-философская фантастика XX века и философская повесть // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова № 5, 2015. С. 96; Тмарченко Н.Д. Фантастика авантюрно-философская // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 277 – 278.

¹⁹⁶ Е. Н. Ковтун обозначает творчество Г. Майринка как «мистико-философскую» фантастику, что также является оправданным (Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 104 – 105).

¹⁹⁷ Ruthner C. Unheimliche Wiederkehr: Interpretationen zu den gespenstischen Romanfiguren bei Ewers, Meyrink, Soyka, Spunda und Strobl. 1 Aufl. Meitingen: Corian – Verl. Wimmer, 1993. S. 20.

¹⁹⁸ Frenschkowski M. Meyrink, Gustav// Joshi S. T., Dziemianowicz, S. R. Supernatural Literature of the World: An Encyclopedia. Westport, CT: Greenwood Press, 2005. P. 803 – 805.

недостижимым»¹⁹⁹. Так, рассмотрение творчества Г. Майринка в рамках литературы сверхъестественного ужаса (т. е. вирда), предложенное самим американским фантастом, может быть достаточно продуктивным²⁰⁰.

Однако символическая образность произведений Г. Майринка, обусловленная эзотерическими и оккультными интересами писателя, а также возможность аллегорического прочтения фантастических событий его романов заставляет задаться вопросом о целесообразности рассмотрения творчества австрийского экспрессиониста в рамках фантастики как жанра.

Так, по мнению Е. М. Неёлова, представителя Петрозаводской филологической школы исследования фантастики, аллегорическое прочтение фантастических событий, объяснение их в рамках мотивировки «вино-сон» (частотное для многих модернистов) «сближает фантастику с действительностью, и, в известной мере, отменяет ее»²⁰¹. Подобное явление выступает характерной чертой «литературной» фантастики. В ней фантастический элемент играет вспомогательную роль и становится приемом для критического изображения реальности (или других авторских замыслов).

Этот тип Е. М. Неёлов противопоставляет «жанрово-обусловленной» фантастике, в которой последняя является всем существом произведения (к этому типу ученый относит волшебную сказку, научную фантастику и фэнтези)²⁰². Основываясь на данном разделении можно прийти к очевидному выводу о том, что творчество Г. Майринка в формулировке ученого – «литературная» фантастика, специфика которой обусловлена своеобразием стиля Пражской литературной школы, экспрессионизма и личного авторского замысла.

¹⁹⁹ Lovecraft H. P. Supernatural Horror in Literature. [URL].

²⁰⁰ Заметим, что С. Т. Джоши в своей работе, посвященной «странным» историям использует понятия «сверхъестественный ужас» и вирд (weird tale) как синонимы, аргументируя это идеями из указанного эссе Лавкрафта, в котором сам писатель пишет о «странных историях», главным аспектом которых является атмосфера сверхъестественного ужаса (Joshi S. T. The Weird Tale: Arthur Machen, Lord Dunsany, Algernon Blackwood, M.R. James, Ambrose Bierce, H.P. Lovecraft. Holicong: Wildside Press, 1990. P. 7).

²⁰¹ Неёлов Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1986. С. 42.

²⁰² Там же.

Основываясь на вышеозначенных положениях, отметим, что фантастика Г. Майринка – это, с одной стороны, прием для выражения личных эзотерических откровений писателя, сложное переплетение фантасмагорических и гротескных образов, эзотерических идей с психоделическими видениями; с другой стороны, – это совсем «иной» тип фантастического повествования.

А. А. Гугнин в работе «Магический реализм» определяет творчество австрийского писателя и, в особенности, его последний роман «Ангел Западного окна» как проявление «мистического концептуального реализма»²⁰³, говоря о поисках писателей – представителей этого направления (также Ф. Кафки и А. Кубина) – «иною видения мира» на основе эзотерического и оккультного знания и ноосферической формы мысли (по В. И. Вернадскому), «включающей в себя все прежние формы сознания»²⁰⁴.

Можем предположить, что вместе с произведениями Ф. Кафки, А. Кубина, Л. Перуца, Г. Штробля, О. Сойки и других немецкоязычных модернистов творчество Г. Майринка способствовало развитию мистической «ветви» фантастической литературы, «философской фантастики» и литературы о сверхъестественном.

Последнее может быть подтверждено, в том числе, замеченным нами выше влиянием Г. Майринка на Г. Ф. Лавкрафта: высокая оценка атмосферы сверхъестественного ужаса американским классиком жанра ужасов (хоррора) свидетельствует о значимости фантастики австрийского визионера для Лавкрафта, который, в свою очередь, заложил основу для развития жанра ужасов в его современном виде.

²⁰³ Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века (Феномен и некоторые пути его осмысления). М.: Научный центр славяно-германских исследований института славяноведения РАН, 1998. С. 65.

²⁰⁴ Там же. С. 67.

1.2.5. Готическая традиция в фантастической литературе конца XIX–середины XX века. Формирование жанра ужасов

Отличительной особенностью немецкоязычного фантастического романа, в том числе, и романов Г. Майринка, является «страшный» элемент в поэтике, что во многом связано с его историческими «корнями». Как полагает В. Фрейд, литературными предшественниками немецкоязычного фантастического романа являлись баллады И. В. Гете, К. Холти и новеллы Э. Т. А. Гофмана, А. фон Шамиссо²⁰⁵ – отсюда своеобразие этого «национального» проявления фантастического.

Н. Кэрролл в программной монографии о поэтике хоррора «Философия ужаса» пишет о немецком готическом романе (Schauerroman), к которому относят указанных авторов вместе, например, с Г. фон Клейстом, Л. Тиком, как одним из предшественников современной литературы жанра ужасов (наряду с английским готическим романом и французским нуарным романом (roman noir))²⁰⁶.

Ужас, выражающийся в особой атмосфере и композиции произведений (например, сюжет, напоминающий кошмарное сновидение, в произведениях Ф. Кафки («Превращение» (“*Die Verwandlung*”, 1915), «Процесс» (“*Der Process*”, 1925)) или «эстетика безобразного» у Г. Г. Эверса («Альрауне. История одного живого существа» (“*Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens*”, 1911) является отличительной чертой творчества экспрессионистов. Л. А. Чехлова отмечает: «Примитивное, грубое, точное изображение физически жутких и отталкивающих сцен, как характерное явление для фантастической литературы первой трети XX века, представлено сквозь призму обостренного, болезненного восприятия действительности главным

²⁰⁵ Freund W. Nie geschaute Situationen und unerhörte Begebenheiten. Literarische Formen deutscher Phantastik im 19 Jahrhundert // *Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik* / Hrsg. von Winfried Freund. München: Wilhelm Fink Verlag, 1999. S. 61.

²⁰⁶ Carroll N. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. N. Y.: Routledge, 1990. P. 4.

героем»²⁰⁷. М. Вюнш в работе, посвященной фантастической литературе раннего модернизма, также пишет: «Предпочтительными становятся крайние и преувеличенные формы, такие как гротеск, особенно в сатирическом или в социально-критическом аспекте, <...> крайние ситуации, традиционно обозначаемые как аномальные или редкие – всевозможные пограничные ситуации физического, психического, социального, морального, криминального отклонения, а также не в последнюю очередь патологические случаи медицинского характера»²⁰⁸. Выявленные исследователями проявления «аномальных» ситуаций обнаруживаются в творчестве Г. Майринка и воплощаются в состояниях измененного сознания его героев.

Центральной темой в «мифологии ужаса» Г. Ф. Лавкрафта, проявляющего значительный интерес к «ситуациям отклонения» и патологиям (что, в целом, характерно как для жанра ужасов, так и модернистского направления), является страх неизвестности – «материализующийся» в образах хтонических божеств и ужасающих существ, в картинах противоестественных культов и физических отклонениях.

По словам американского писателя Д. Г. Лоуренса, страх как ключевой концепт, связанный с фронтальной тематикой, является отличительным признаком всей американской литературы и «национального бессознательного» американцев²⁰⁹. Отечественный исследователь А. С. Козлов резюмирует: «Архетипический страх перед чужой землей <...> наложил печать ужаса и безысходности на всю американскую литературу»²¹⁰.

²⁰⁷ Чехлова Л. А. Австрийский фантастический роман первой трети XX века (А. Кубин, Г. Майринк, Л. Перуц): автореф. дис...канд. филол. наук. Казань, 2015. С. 14.

²⁰⁸ Wünsch M. Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930): Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. München: Fink, 1991. S. 72. Цит. по: Теличко А. В. Поэтологические особенности романов Г. Майринка. С. 29.

²⁰⁹ В своей работе «Исследования по классической американской литературе» (“Studies in Classical American Literature”, 1923) Д. Г. Лоуренс пишет о «демоине места» (“demon of the place”), «не упокоившихся призраках мертвых индейцев» (“unappeased ghosts of dead Indians”), влияющих на подсознание и «дурное настроение» белых американцев (“causing the great American grouch”). Lawrence D. H. Studies in Classical American Literature. London: Martin Secker, 1923. P. 40.

²¹⁰ Козлов А. С. Мифологическое направление в литературоведении США.: Учеб. пособие для филол. спец. ун-тов. М.: Изд-во «Высшая школа», 1984. С. 85.

Вселенная Лавкрафта в определенной степени – выражение того же бессознательного страха перед религиями и культами коренных народов Америки и, соответственно, ощущения «неприкаянности» американцев на древней земле с чуждыми им верованиями. В более глобальном смысле это страх перед бесконечностью Вселенной. Фронтирная тематика у фантаста, таким образом, переносится в неизведанные космические пространства.

Значимым аспектом в понимании особенностей фантастики Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта, а также в целом поэтики фантастического является обнаружение мотивов, тематики и образности, заимствованных из готической литературы. Генетическая связь как современного жанра ужасов (одним из основоположников которого является Г. Ф. Лавкрафт), так и немецкоязычной фантастической литературы первой половины XX века с разновидностями готического романа иной раз подтверждает необходимость комплексного исследования этих влияний.

Известно, что жанр «готического романа» как отдельное явление в рамках романтического направления, более точно – предромантизма, принято «отсчитывать» с публикации произведения английского писателя Г. Уолпола «Замок Отранто» (*“The Castle of Otranto”*, 1764), носившего подзаголовок «готическая повесть» (gothic story). Английский писатель-романтик В. Скотт выделил «Замок Отранто» как эталонный образец нового литературного жанра и отметил его как «оригинал...особого вида композиции»²¹¹.

Поэтика готического предполагает ряд традиционных для этого направления мифологем, мотивов, фабулы, наличие особого хронотопа, определенной системы выразительных и изобразительных средств языковой образности. Следование всем этим «маркерам» готической традиции или их

²¹¹ Скотт В. Вальтер Скотт о «Замке Отранто» Уолпола [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://lib.ru/PRIKL/SKOTT/wallpoll0_1.txt (дата обращения: 14.04.2025).

трансформация в творчестве писателей последующих литературных эпох позволяют соотнести их творчество с данным направлением.

В «Литературном энциклопедическом словаре» предлагается весьма исчерпывающее определение готического романа: «это литература “ужасов и тайн” в Западной Европе и США второй половины XVIII – первой половины XIX вв., отличительной чертой которой явились тематика и философия “мирового зла”. Возник как реакция на рационализм литературы Просвещения. “Готике” свойственно изображение сверхъестественного, загадочного, мрачного. Сюжеты, как правило, сводятся к таинственным преступлениям, герои отмечены печатью рока и демонизма»²¹². Добавим, что к готическим атрибутам относят также «напряженный драматизм событий»²¹³, «выдвижение в центр [повествования] героя-злодея, несущего тяжкое бремя трагической вины»²¹⁴, либо же стремящегося к постижению «запретных» истин. Немаловажным в готике выступает мотив трагической судьбы, торжества «рока».

Пространственно-временной «континуум» готического произведения предполагает наличие экзотических топосов и времени действия (к примеру, «хронотоп замка как пространственная и идеологическая доминанта»²¹⁵). В этом заметно, в том числе, влияние рыцарского романа. В сюжете произведений данного направления также наличествуют сверхъестественные силы, являющиеся элементами необъяснимого и «ужасного» повествования и создающие атмосферу тайны, мистики и присутствия потустороннего. Сам Г. Уолпол писал об ужасе, пронизывающем повествование «Замка Отранто», который «ни на мгновение не дает рассказу стать вялым; при том ужасу так

²¹² Литературный энциклопедический словарь // Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 79.

²¹³ Антонов С. А. У истоков готической прозы // Старый английский барон / К. Рив. М.: Ладомир, 2012. С. 26.

²¹⁴ Там же. С. 27.

²¹⁵ Там же.

часто противопоставляется сострадание, что душу читателя попеременно захватывает то одно, то другое из этих могучих чувств»²¹⁶.

Так, еще одним важным элементом в готической прозе становится нравственное начало. Исследовательница «готического мифа» в литературе Г. В. Заломкина отмечает: «Проблема покаяния начиная с героя “Замок Отранто” Манфреда становится ключевой для грешных персонажей готического начала – несправедливых монахов Амбросио и Монтони, доктора Франкенштейна, душепродавца Мельмота»²¹⁷. Мотивы греха и искупления, таким образом, связывая готику со средневековой религиозной мыслью (дихотомия Добра и Зла – божественного и дьявольского) и идеями эпохи Просвещения (нравственное начало), становятся еще одной доминантой жанра.

В контексте рассмотрения генезиса готического романа следует отметить эссе А. Радклиф «О сверхъестественном в поэзии» (*“On the Supernatural in Poetry”*, 1826), в котором английская писательница предлагает собственную классификацию «готики» на основе вызываемых текстом эмоций: страха (terror) и ужаса (horror). Первый тип (terror) «возвышает» душу и пробуждает чувства, второй (horror) – сковывает и практически их уничтожает²¹⁸. Разделение основательницы готического романа актуально как в рамках исследования произведений Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта (их творчество, несомненно, относится к первому типу), так и современного жанра ужасов, тяготеющего к одному из этих типов²¹⁹.

Одна из самых известных классификаций готических произведений принадлежит М. Саммерсу, который рассматривает в рамках исследуемого

²¹⁶ Уолпол Г. Замок Отранто. М.: Азбука-Аттикус, 2011. С. 31.

²¹⁷ Заломкина Г. В. Подходы к пониманию готического мифа. Вестник СамГУ. 2010. №5 (79). С. 181.

²¹⁸ “Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them” (Radcliffe A. On the Supernatural in Poetry [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.26reads.com/library/70252-on-the-supernatural-in-poetry/1> (дата обращения: 20. 05. 2025).

²¹⁹ Второй тип (horror) – аналогичен современному пониманию жанра ужасов, в особенности в его «натуралистических» проявлениях (в которых детально описываются физические увечья, извращения и прочие вызывающие отвращение картины).

направления *исторический роман, сентиментальный роман и роман ужасов*²²⁰. В свою очередь, американская исследовательница Э. Биркхед выделила несколько типов готических «историй»: готический роман (The Gothic Romance), роман напряжения (The Novel of Suspense), роман ужаса (The Novel of Terror), восточная повесть ужаса (The Oriental Tale of Terror), сатира на роман ужаса (Satires on the Novel of Terror), короткая повесть ужаса (The Short Tale of Terror), а также их национальные варианты (American Tales of Terror)²²¹. Последняя классификация представляется показательной и для современных исследований фантастики, так как в ней прослеживаются различные направления трансформации жанра в произведениях мистического и ужасного толка вплоть до конца XX столетия.

По мнению ряда современных исследователей, готический жанр является синтетическим, объединяя разновидности романа «исторического, ужасного, сентиментального, фантастического, приключенческого, детективного, психологического, научного, а позднее – сатирико-пародийного»²²². Фантастика исследуемого периода, имеющая истоки, в том числе, в «готике», комбинирует черты различных жанров. Данная тенденция прослеживается и в период яркого становления жанра ужасов и фантастики в целом в современном понимании – в XX веке.

Противопоставление реального и сверхъестественного – ключевой принцип построения и готической литературы, и многих жанров устного народного творчества (былички, городская фольклорная проза, городской детский фольклор). Так, для достижения наибольшего эмоционального эффекта сверхъестественный элемент в рассказываемой истории должен ощущаться чем-то противоестественным и «врываться» в наиболее знакомую

²²⁰ Разделение представлено в фундаментальной работе М. Саммерса “The Gothic Quest: a History of the Gothic Novel” (1931). См.: Summers M. The Gothic Quest: a History of the Gothic Novel. London: The Fortune Press, 1968. 434 p.

²²¹ Birkhead E. The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance. London: Constable Company, Ltd., 1921. 241 p.

²²² Об этом, например: Кузёма Т. Б. Генезис жанра ужасов / Т. Б. Кузёма, А. В. Вишнякова // Гуманитарно-педагогическое образование. 2020. Т. 6. № 3-4. С. 11.

действительность, как для слушателя страшных историй, так и для читателя готического романа, литературы о сверхъестественном и, несомненно, хоррора. По справедливому мнению Н. Кэрролла, ключевым маркером в определении жанра ужасов является эмоциональный эффект, производимый ужасными и сверхъестественными событиями на читателя²²³, который, в свою очередь, зависит от уровня создаваемой иллюзии достоверности.

Г. Майринк и Г. Ф. Лавкрафт обращаются к готической традиции для воплощения в своих художественных произведениях особой атмосферы «сверхъестественного ужаса», используя традиционные для данного направления мотивы, образы и приемы. Кроме того, оба писателя трансформируют их в рамках собственного мировоззрения и художественного метода, являющегося отражением более широких тенденций их времени – эпохи модернизма.

Наконец, «неомифологизация» в той или иной степени – важный аспект модернистской эстетики. Так же, как и романтики, и писатели готического направления, обращавшиеся в своем творчестве к сокровищнице национального фольклора, многие художники XX столетия используют сюжеты и мотивы из фольклора, мифологии, религий и эзотерических учений для создания уникальной образности и нарратива собственных произведений. Эти аспекты, несомненно, обнаруживаются в произведениях как Г. Майринка, так и Г. Ф. Лавкрафта.

²²³ Carroll N. The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart. New York: Routledge, 1990. P. 16.

ГЛАВА 2. ПРИРОДА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г. МАЙРИНКА И Г. Ф. ЛАВКРАФТА В КОНТЕКСТЕ РОМАНТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

2.1. Традиции романтизма в творчестве Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта

Влияние романтизма на литературу рубежа XIX – XX веков и первой половины XX столетия можно заметить в схожей атмосфере, мотивах и проблематике произведений. По мнению В. М. Фриче, мрачный и сумрачный колорит художников слова эпохи позднего романтизма (Э. Т. А. Гофмана, Э. А. По, Ш. Бодлера и других) связан во многом со стремительными изменениями в общественном строе²²⁴. Исследователь полагал, что периоды романтизма и модернизма можно считать эпохами «торжества мрачного, как ночь, убийственного пессимизма»²²⁵. Ощущение кризиса духовности, личности и человечества, как в романтизме, так и модернизме, духовный поиск новых гуманистических основ, отразились в выдающихся произведениях немецкоязычной и англоязычной национальных литератур.

Отмеченное выше позволяет нам сопоставить мировосприятие художников эпохи рубежа XIX – XX веков и середины XX столетия с романтическим «чувством», родившимся в конце XVIII века в противопоставлении рационализму эпохи Просвещения. Создатель «натурфилософии», философ Ф. В. Й. Шеллинг писал о понимании романтиками природы человека как средоточия «мощи темного начала»²²⁶. Подобное понимание романтического мироощущения продолжают развивать и современные исследователи. Например, А. А. Горбовский пишет о тяготении писателей-романтиков к хаосу и изображению «ночной стороны души», «истинной реальности» и к ее «интуитивному постижению»²²⁷. Все

²²⁴ Фриче В. М. Поэзия кошмаров и ужаса. Несколько глав из истории литературы и искусства на Западе. С картинами художников: Босха, Брегеля и др. М.: «Сфинкс», 1912. С. 290.

²²⁵ Там же. С. 5.

²²⁶ Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т.: Пер. с нем. Т. 2 / Сост., ред. А. В. Гулыга; Прим. М. И. Левиной и А. В. Михайлова. М.: Мысль, 1989. С. 112.

²²⁷ Горбовский А. А. В круге вечного возвращения? Три гипотезы. М.: Знание, 1989. С. 42.

эти аспекты проявляются в обращении писателей-романтиков к «темному», «ночному», «не проясненному» и, согласно последующим открытиям З. Фрейда, скрывающемуся в человеческом *подсознании*. В произведениях писателей модернистского периода, перенявших это романтическое мировидение, так или иначе, находят отражение многие ключевые философско-эстетические идеи времени, формировавшие культурно-историческую «реальность» «хаотического века»²²⁸.

В модернистском литературном творчестве отчетливо заметно продолжение и трансформация романтической традиции. Ю. И. Архипов и В. Д. Седельник во введении к «Истории австрийской литературы XX века» предлагают следующее понимание «настроения» эпохи *fin de siècle* в Австро-Венгрии: «Теперь же, на рубеже XIX – XX веков, романтическое томление духа словно бы достигло, наконец, этот здоровый организм. <...> “Веселая” Вена <...> явила вдруг открытия и достижения, определившие лицо века»²²⁹. Это выразилось в обращении философов и художников слова того времени к аспектам психического – жизни души человека, ее «темным» проявлениям, всевозможным отклонениям от нормы, тайному и безобразному, а также – в стремлении найти фундамент для существования человека в новом миропорядке, складывающемся на рубеже веков.

Все «непроясненное», «тайное» – «ночная сторона» души, интерес к сновидениям, противопоставление обывательской реальности и реальности «истинной», то есть жизни духа, – яркие элементы непосредственно романтической эстетики, наследуемые модернистами. Вместе с интересом писателей конца XIX – первой половины XX веков к мистике, оккультизму, потусторонним явлениям, фантастическому в его гротескном, «темном» проявлении все указанное выше отличает своеобразие произведений исследуемого периода. В то же время, «жанрово-обусловленная» фантастика,

²²⁸ Bloom H. The Western Canon. The Books and School of the Ages. New York: Riverhead Books, 1994. P. 2.

²²⁹ История австрийской литературы XX века. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. Том I. Конец XIX – середина XX века. С. 10.

подобно «литературной», заимствует обширный комплекс идей, мотивов и образов из романтизма и готической литературы, что, безусловно, важно для нашего исследования.

Отмеченное выше возвращает нас к идее о модернистской «неомифологизации» и, в определенной степени, объясняет возникновение «новых мифов» в фантастике XX века²³⁰. Так, например, А. А. Гугнин, пытаясь очертить грани *магического реализма* в литературе XX столетия, приводит пример из работы «Речи о мифологии» (1800) идеолога Йенской школы романтизма Ф. Шлегеля о необходимости создания «нового мифа», коренным образом отличающегося от древнего: «...новая мифология должна быть создана из сокровеннейших глубин духа; это должно быть самое искусное из всех произведений искусства, ибо оно должно охватывать все остальные, – новое вместилище и сосуд древнего извечного источника поэзии и само бесконечное произведение поэзии, заключающее в себе зачатки всех остальных»²³¹.

Продолжая мысль Ф. Шлегеля, ученый приводит образцы этого *нового мифотворчества*: произведения выдающихся романтиков Л. Тика, Новалиса, Э. Т. А. Гофмана, Э. А. По, а из более «поздних» писателей – Д. Джойса («Улисс»), А. П. Платонова («Чевенгур», «Котлован») и, конечно же, магического реалиста Г. Г. Маркеса («Сто лет одиночества»).

Исследователь, в частности, пишет о романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (“*Heinrich von Ofterdingen*”, 1802) и замечает очень важный для нашего исследования момент: «С точки зрения теории “новой мифологии” Ф. Шлегеля эксперимент Новалиса был, безусловно, образцовой попыткой создания этой “новой мифологии”, попыткой указать возможные

²³⁰ В данном случае, безусловно, речь идет о создании «нового мифа» о Средиземье Дж. Р. Р. Толкиным (1892 – 1973) и о Нарнии – его близким соратником К. С. Льюисом (1898 – 1963), фэнтези о Конане-варваре из Киммерии Р. Говарда (1906 – 1936), дальнейшем развитии фэнтези в рамках англоязычной массовой культуры (не говоря о параллельном расцвете «классики» научной фантастики) и, конечно, появлении мифологии Ктулху Г. Ф. Лавкрафта.

²³¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х томах. Т. 1. М.: «Искусство», 1983. С. 387.

направления движения по пути к “новой мифологии”. <...> литература XX века многократно “растиражировала” предложенные Новалисом модели, сделав их уже и достоянием самого массового читателя»²³².

Последнее замечание показательное: по мнению исследователя (с которым мы полностью согласны), появление «новых мифов» в XX веке, в том числе, в массовой литературе – закономерное явление в мировом литературном процессе, почву для которого заложили еще романтики, что, в свою очередь, объясняет возникновение и «пражского», и «лавкрафтовского» мифов.

Все вышеизложенные явления обуславливают необходимость связать аспекты фантастического в творчестве Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта не только с культурно-историческими и литературными реалиями их времени, рубежа XIX – XX веков и первой половины XX столетия, но и с поэтикой романтизма. И в первую очередь, следование традициям романтизма Г. Майринком и Г. Ф. Лавкрафтом можно обнаружить, сопоставив поэтику произведений писателей с романтиками, а именно – с творчеством крупнейшего представителя позднего немецкого романтизма, «визионера и мистика» Э. Т. А. Гофмана (1776 – 1822).

Связь творчества Г. Майринка с наследием немецкого романтика проанализирована в ряде зарубежных и отечественных исследований в контексте рассмотрения немецкоязычной фантастической литературы²³³ (в работах К. Гросса, Э. Франка, А. Вебера, А. В. Теличко, Н. В. Гладилина). В случае с Г. Ф. Лавкрафтом, исследование его произведений в сопоставлении

²³² Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века (Феномен и некоторые пути его осмысления). М.: Научный центр славяно-германских исследований института славяноведения РАН, 1998. С. 88.

²³³ См.: Frank E. Nachwort // Gustav Meyrink: Der Golem. Berlin, Wien, 1981. S. 284–285; Groß C. Das Grauen vor dem zweiten Ich – Selbstfindungsprozesse gespaltener Persönlichkeiten bei Hoffmann, Meyrink und Kubin. Munich: GRIN Verlag, 2011. 105 S.; Webber A. The Doppelgänger: Double Visions in German Literature. Oxford University Press, 1996. 392 p.; Теличко А. В. Поэтологические особенности романов Г. Майринка: дис. ... канд. филол. наук. М., 2014. 190 с.

с мотивами «гофманианы» представляется оправданным ввиду очевидного «знакомства» писателя с его творчеством.

Так, Лавкрафт упоминает Гофмана в своем эссе «Сверхъестественный ужас в литературе»²³⁴. Отсутствие «страшного» компонента в произведениях Э. Т. А. Гофмана становится для Лавкрафта, своего рода, «упущением» произведений немецкого романтика, при всей их «экстравагантности» и «зрелой форме» (несомненных плюсах), отмечаемых фантастом в тексте указанной работы. Кроме того, автор эссе обнаруживает вероятную связь гротеска Э. Т. А. Гофмана с поэтикой самого знаменитого американского романтика-мистика Э. А. По²³⁵, оказавшего значительное влияние на творчество как самого Лавкрафта, так и Майринка, а также, в целом, на развитие литературы weird (вирда), мистики и жанра ужасов.

Несмотря на тяготение Лавкрафта к истинно «готическим» историям с присутствием сверхъестественного ужаса²³⁶ в противопоставление «гротескному» Гофману, очевиден факт его «знакомства» с наследием выдающегося немецкого романтика. Это, несомненно, не могло не отразиться на творчестве создателя мифологии Ктулху, в прямом или опосредованном виде.

Приведенные выше наблюдения, таким образом, позволили нам провести сравнительный анализ произведений как Г. Майринка, так и Г. Ф. Лавкрафта с отдельными аспектами поэтики наследия немецкого романтика.

²³⁴ В данном эссе писатель предлагает читателю довольно полную картину развития литературы ужасов от «готики» до начала XX века, что, помимо прочего, свидетельствует о глубокой осведомленности фантаста в истории и особенностях жанра.

²³⁵ Lovecraft H. P. Supernatural Horror in Literature. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx> (дата обращения: 16.07.2024).

²³⁶ Лавкрафт в указанном эссе высоко оценивает произведения Э. А. По, М. Шелли, Ч. Р. Мэтьюрина, А. Бирса, Э. Бронте, А. Мейчена, Э. Блэквуда, Ш. Бодлера, П. Мериме, Г. Эверса и др.

2.1.1. Принцип романтического двоемирия и мотивы «гофманианы» в произведениях Г. Майринка

Н. В. Гладилин, сопоставляя творчество Г. Майринка и Э. Т. А. Гофмана, акцентирует свое внимание на «высшей идее» творческого начала – одном из ключевых мотивов «гофманианы». Эта идея нашла отражение в первом и самом известном романе Г. Майринка «Голем» (1915).

Главный герой романа, Атанасиус Пернат, наделен «экзистенциальной потребностью», по словам ученого, «к духовному пробуждению, росту и перерождению, столь характерному для героев Гофмана»²³⁷. Подобно персонажам произведений немецкого романтика, томимый стремлением достичь высшего нетленного «Я», герой Г. Майринка противопоставлен «бытовому миру филистеров»²³⁸. В этом австрийский писатель реализует один из важнейших для романтизма принципов *двоемирия*, тесно связанный в романтической эстетике с образом героя-творца (демиурга).

Атанасиус Пернат – обладатель с виду традиционного ремесла – резчика по камню. Но именно эта при первом приближении обыденная профессия приобретает у Майринка особый символический смысл. А. В. Теличко в связи с этим замечает: «Художественная резьба по камню, которой занимается Пернат, приближает его к образу демиурга, “одухотворяющего” мертвую материю. Духовные озарения героя на протяжении событий романа непременно сопровождаются внезапными всплесками творческого вдохновения»²³⁹.

Важно отметить, что профессия резчика камней (заметим, драгоценных!) выбрана Г. Майринком не случайно. В начале романа, описывающем сон безымянного рассказчика, находящегося в состоянии полусна-полубоддрствования, возникает образ камня, «походившего на кусок

²³⁷ Гладилин Н. В. «Гофманиана» в романе Густава Майринка «Голем» // Успехи современной науки. 2016. №7, Т. 4. С. 7.

²³⁸ Сафрон Е. А. Традиции творчества Э. Т. А. Гофмана в отечественном городском фэнтези // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2021. Т. 43, № 3. С. 85.

²³⁹ Теличко А. В. Поэтологические особенности романов Г. Майринка. С. 62.

сала» (7) (“Stein, der aussah wie ein Stück Fett” (3)). Этот странный камень, возникающий в сознании героя, находящегося в пограничном состоянии (между сном и явью), представляет собой символ неоформленной материи (неограненного камня) – внутреннего «я» самого героя, которое ему еще предстоит «одухотворить».

Таким образом, и Голем – существо из глины, *каменный* «искусственный человек» (30), – является аллегорическим образом «пустого сосуда», который символизирует состояние бездуховности и самого героя, и жителей еврейского квартала Йозефов, и всего человечества. Это состояние «неготового», «големического» человека герою предстоит «превзойти» посредством познания трансцендентных законов, истин и прохождения духовной инициации.

Показательным для понимания сути «духовного путешествия» героя является эпизод из Главы 3 романа под названием “Г”. К герою-сновидцу, видящему и отождествляющему себя во сне с Атанасиусом Пернатом, является незнакомец с «безбородым лицом с выдающимися скулами и косыми глазами» (16) (являющийся, как полагает в дальнейшем рассказчик, самим Големом). Незванный посетитель вручает герою книгу «Иббур» (“Ibbur”) для исправления заглавной буквы ‘Г’, состоящей из двух половин – красной и золотой. Сразу после визита незнакомца герой не может вспомнить ни его образа, ни возраста; это ему удастся лишь после полного воссоздания сцены, где он сам, повторяя точь-в-точь все движения визитера, *становится* им – Големом (своего рода, *двойником*), принесшим каббалистическую книгу. Если вспомнить символическую составляющую образа каменного существа из легенды, становится очевидно, что в данном эпизоде романа герой находится на начальном, непробужденном, «големическом» этапе своего духовного пути.

Стоит также пояснить символику самой книги «Иббур», используемую Майринком в этом чрезвычайно важном для расшифровки всего дальнейшего повествования эпизоде.

Так, сам герой трактует это слово как ‘*Seeleschwängerung*’(21) – «оплодотворение души» (перевод наш. – *М.Т.*). В других трактовках «иббур» означает «соединение отжившей души с живым человеком <...> на благо того или другого, или обоих»²⁴⁰ или «беременность, зачатие»²⁴¹. В романе этот мистический эпизод символизирует начало духовного становления героя-сновидца, пробуждение и «зачатие» его высшего «Я» и «одухотворение» души, в том числе, путем соединения с «душой» «реального» Перната (чей опыт рассказчик переживает во сне, надев его шляпу).

Отметим, что после прочтения первых страниц таинственной книги, перед взором героя возникает видение об исполинской фигуре Гермафродита – полуженщины, полумужчины (напомним, что в конце романа герой видит этот символ в саду Атанасиуса Перната и Мириам). Гермафродит, или Андрогин, воплощает в себе идею «божественного единения» мужского и женского начал и, что важно, является алхимическим символом, представляющим финальную стадию Великого Деяния²⁴² – трансмутации мужского (серы) и женского начала (ртути) для создания Философского камня.

Расшифровка символической и алхимической «нагрузки» данного эпизода позволяет нам, с одной стороны, «предвосхитить» дальнейшие перипетии сюжета и духовного пути героя (его стремление к состоянию Гермафродита), с другой – проясняет образ «неотесанного» камня в начале романа как символа изначальной неоформленности души рассказчика.

²⁴⁰ Энциклопедический словарь / издатели: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон; под ред. проф. И. Е. Андреевского. СПб.: типография Акционерного Общества Брокгауз-Ефрон, 1890-1907. Т. 24. С. 784.

²⁴¹ Дугин А. Г. «Магический реализм» Густава Майринка. М.: «Прометей» МГПИ им. Ленина. Философское общество СССР, историко-философский центр «ЭОН», 1989. С. 316.

²⁴² Tressider J. The Complete Dictionary of Symbols. San Francisco: Chronicle books, 2005. P. 387.

Добавим, что образ драгоценного камня и мотив воссоединения женского и мужского начал (как и алхимическая «основа» сюжета) становятся ключевыми в последнем романе Г. Майринка «Ангел Западного окна» (1927), в котором герой, барон Мюллер, в начале своего мистического духовного путешествия видит сон о сияющем карбункуле на фамильном гербе:

«Очевидно, мысль о горном кристалле с герба преследовала меня и во сне, во всяком случае, не припомню столь странного сна, как тот, что приснился мне в ту ночь.

Сияющий карбункул парил где-то высоко надо мной, во мраке. Один из его бледных лучей отвесно упал на мой лоб, и я с ужасом почувствовал, что между моей головой и камнем установилась таинственная связь»²⁴³;

“Offenbar hat mich der Gedanke an den Bergkristall auf dem Wappen bis in den Schlaf verfolgt; jedenfalls entsinne ich mich nicht, jemals einen so seltsamen Traum erlebt zu haben wie in jener Nacht.

Der Karfunkel schwebte irgendwo hoch über mir in der Finsternis. Ein Strahl, der bleich von ihm ausging, traf meine Stirn, und ich fühlte deutlich, daß zwischen meinem Kopf und dem Stein auf diese Weise eine bedeutsame Verbindung hergestellt war“²⁴⁴.

Этот сон предваряет весь фантастический сюжет последнего романа: в ходе повествования «я» барона Мюллера, читающего дневниковые записи своего предка, алхимика Джона Ди, постепенно «сливается» с высшим «Я» последнего. В рамках эзотерических идей Г. Майринка эта «метаморфоза» или «трансмутация» становится началом пути к становлению, «одухотворению» героя и достижению им состояния Гермафродита (путем объединения со своей женской половиной). Сияющий кристалл в данном случае – символический образ Философского камня как воплощения единения и бессмертия.

²⁴³ Майринк Г. Ангел Западного окна; пер. с нем., сост., вступ. Ст. и коммент. В. Крюкова. М.: Энигма, 2008. С. 39.

²⁴⁴ Meyrink G. Der Engel vom Westlichen Fenster. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://freeread.com.au/@RGLibrary/GustavMeyrink/Novels/DerEngelVomWestlichenFenster.html> (дата обращения: 15.04.2025).

В. В. Королева и А. Р. Притомская, сопоставляя творчество Г. Майринка и Э. Т. А. Гофмана в контексте эзотерического учения, пишут о совпадении алхимической символики в творчестве обоих писателей. В частности, и немецкий романтик, и австрийский экспрессионист, по мнению исследовательниц, творчески претворяют в своих произведениях этапы алхимического Великого Деяния – преобразования героев путем духовного воссоединения с любимой женщиной (Серпентиной в «Золотом горшке» и Мириам в «Големе»). Исследовательницы полагают, что эзотерические и алхимические символы служат Э. Т. А. Гофману «для раскрытия концепции духовного преобразования через творчество, основной для романтической литературы»²⁴⁵. Г. Майринк перенимает эту символику и трансформирует ее, в том числе, в рамках экспрессионистской эстетики и собственных эзотерических и мистических откровений.

В целом, традиции романтизма, оказавшие значительное влияние на литературные течения модернистского периода, вместе с популярностью идей психоанализа, эзотерических учений и оккультных практик, нашли свое воплощение во всех романах Г. Майринка. Гротескные, инфернальные и фантастические образы позволяют австрийскому писателю углубиться в исследование *подлинной реальности* внутреннего «Я» *героев-демиургов*, «творящих самих себя», стремящихся преодолеть «неготовое», «непробужденное» – «големическое» состояние.

2.1.2. Трансформация романтического двоемирия, образа героя-творца и «гофманианы» в произведениях Г. Ф. Лавкрафта

Отдельные проявления трансформации романтического метода и поэтики нами обнаружены также и в творчестве Г. Ф. Лавкрафта. Так, в центре повествования большинства произведений писателя-фантаста – «романтические» по своей сути сюжеты, повествующие об исследовании

²⁴⁵ Королева В. В., Притомская А. Р. Эволюция эзотерического символизма Э. Т. А. Гофмана в романе Г. Майринка «Голем» // Art Logos (искусство слова). 2023. № 4. С. 124 – 125.

затерянных городов, древних построек и неизведанных земель, скрывающих мрачные и зловещие тайны. Напомним, что ключевым концептом «лавкрафтовских ужасов» является страх как архетипическое чувство, ярко проявившее себя в американской литературе. Так, интерес романтиков к исследованию неизведанных территорий у американских писателей и, в частности, писателей-фантастов – от Э. А. По до Г. Ф. Лавкрафта – неразрывно связан с тематикой фронта, что обуславливает своеобразие романтического направления в Америке и его трансформацию в XX веке.

Герои произведений Лавкрафта – ученые-одиночки, «чудаки», изучающие эзотерико-окультурные тексты, рассказывающие о пугающих находках и открытиях (что высмеивается коллегами-учеными) или предающиеся сомнамбулическим поискам «иных» миров. В этом можно заметить более *рациональную, научно-фантастическую* трактовку образа романтического героя, противопоставляемого миру обывателей и аналогичного герою-творцу (демиургу) у писателей романтического направления.

Особенностью мироощущения Лавкрафта является идея о фатальности попыток исследования героями неизведанных земель или постижения загадок космоса. Познание героями неких космических истин во всех произведениях «лавкрафтовского мифа» представляет угрозу психическому здоровью, жизни героев и существованию всего человечества. В этом заключается новаторство Г. Ф. Лавкрафта, с одной стороны, приближающее его творчество к идеям писателей-романтиков (эскапистские мотивы и двоемирие), с другой – трансформирующее эти романтические идеи в контексте реалий первой половины XX века: ощущения кризиса человечества и приближения его неминуемого конца.

Отмеченное выше может быть проиллюстрировано примером из повести «Хребты безумия»:

«Но теперь готовится экспедиция Старкуэзера-Мура <...>. Если их не разубедить, они проникнут в самое сердце Антарктики и станут бурить и плавить, пока не извлекут на свет божий нечто такое, что погубит земной мир, каким мы его знаем»²⁴⁶;

“But now that Starkweather-Moore party is organising, and with a thoroughness far beyond anything our outfit attempted. If not dissuaded, they will get to the innermost nucleus of the antarctic and melt and bore till they bring up that which may end the world we know”²⁴⁷.

Традиционное для фантастики противопоставление посюстороннего (реальности) и потустороннего миров, имеющее свои корни, в том числе, в романтическом двоемирии, у Г. Ф. Лавкрафта обретает крайне пессимистичные оттенки и перекликается с «романтической» эстетизацией хаоса. Н. Я. Берковский писал, что тяга романтиков к хаосу «...объясняется дурными предчувствиями, – до них доходил порою подземный гул истории, не благоприятствующий им»²⁴⁸. Это наблюдение выдающегося ученого-германиста применимо и к произведениям американского писателя, в которых Лавкрафт, подобно его современникам-модернистам, «предчувствовал» приближающийся конец цивилизации.

Кроме того, отдельные рассказы Г. Ф. Лавкрафта («Музыка Эриха Цанна», «Селефаис», «Гипнос») можно интерпретировать в контексте образности и мотивов, характерных для творчества Э. Т. А. Гофмана. В частности, на страницах произведений американского писателя возникает традиционный для «гофманианы» (и романтизма в целом) образ героя-демиурга (творца).

В рассказе «Музыка Эриха Цанна», название которого уже определенным образом «намекает» о связи с немецкой культурой, герой-рассказчик пытается отыскать не указанную на картах улицу д’Осейль. Добавим, что схожий мотив обнаруживается и у Г. Майринка в «Големе», в

²⁴⁶ Лавкрафт Г. Ф. Хребты безумия. СПб.: Азбука, 2015. С. 189. Далее на русском языке цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

²⁴⁷ Lovecraft H. P. At the Mountains of Madness. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/mm.aspx> (дата обращения: 25.02.2024).

²⁴⁸ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 26.

котором Атанасиус Пернат разыскивает несуществующий в «объективной» реальности дом «у стены последнего фонаря» на улице Алхимиков. Напомним, в финале романа в нем живут не состарившиеся Атанасиус Пернат и Мириам. Сходство мотива «поиска таинственного дома», связанного с фантастическими событиями и духовными озарениями героев в очередной раз позволяет предположить о влиянии произведений Г. Майринка на Г. Ф. Лавкрафта, или же о наличии общих претекстов, к которым обращались оба писателя, заимствуя данный мотив.

В доме на улице д'Осейль рассказчику в прошлом довелось слышать исполняемые стариком Эрихом Цанном «таинственные мотивы»:

«Нельзя сказать, что эти звуки были зловещими – нет, не были; просто ничего подобного этому звучанию не было на земле, а порой оно казалось симфоническим, таким, что трудно было поверить, что оно создается одним-единственным музыкантом. Несомненно, Эрих Цанн был каким-то самородным гением»²⁴⁹;

“It was not that the sounds were hideous, for they were not; but that they held vibrations suggesting nothing on this globe of earth, and that at certain intervals they assumed a symphonic quality which I could hardly conceive as produced by one player. Certainly, Erich Zann was a genius of wild power”²⁵⁰.

Экзальтированное состояние Эриха Цанна, исполняющего таинственную, неземную музыку на своей скрипке, позволяет связать этот мотив с центральной идеей романтиков о силе творческого начала. Как замечал в свое время Н. Я. Берковский, «персонажам романтиков достаточно сыграть музыку, свою или чужую, чтобы дать знать о себе, кто они такие»²⁵¹. В данном рассказе музыка – это и организующая, и разрушающая реальность стихия:

²⁴⁹ Лавкрафт Г. Ф. Музыка Эриха Цанна // Сны Ктулху. М.: АСТ, 2021. С. 146. Далее на русском языке цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

²⁵⁰ Lovecraft H. P. The Music of Erich Zann. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/mez.aspx> (дата обращения: 25.02.2024). Далее на английском языке цитируется по этому источнику.

²⁵¹ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. С. 43.

«При звуках его бешенных мотивов мне представлялись сумрачные фигуры сатиров и вакханок <...>. И пока я стоял и смотрел в ужасе, порыв ветра задул обе свечи, оставляя меня окутанным жестокой и непроницаемой тьмой, с хаосом и крошечным адом перед глазами и демоническими завываниями отгоняющей тьму виолы за спиной» (149 – 150);

“In his frenzied strains I could almost see shadowy satyrs and Bacchanals <...> And as I stood there looking in terror, the wind blew out both the candles in that ancient peaked garret, leaving me in savage and impenetrable darkness with chaos and pandemonium before me...” (Ibid.).

Исполняя эти космические мелодии, старик-музыкант «старался производить как можно больше звуков, словно хотел что-то отогнать, услатить прочь» (148). Это «что-то» – потусторонние, фантастические сущности, обитающие за окном его комнаты и стремящиеся ворваться в «этот» мир. Как отмечает известный исследователь немецкого романтизма Ф. П. Федоров, размышляя о фигуре творца в творчестве Э. Т. А. Гофмана, «художник, музыкант – это отражение “царства духов” <...>; слышащий “царство духов”, он это “царство духов” хранит в своей душе и воспроизводит в музыке»²⁵².

В исследуемом рассказе Эрих Цанн становится невольным проводником между миром гармонии и красоты (посюсторонней реальностью) и миром хаоса и ужаса (потусторонним миром). Характерный для Э. Т. А. Гофмана и романтиков принцип двоемирия трансформируется Г. Ф. Лавкрафтом в духе его мифотворчества: в упоминаемых в рассказе «необычайно» низких нотах «доносящейся откуда-то издалека мелодии» (147) можно обнаружить связь с авторской мифологией Ктулху – основными идеями американского писателя о необъяснимых ужасах, обитающих в космическом хаосе.

²⁵² Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. М.: МИК, 2004. С. 105.

Смерть Эриха Цанна в конце рассказа можно трактовать как уход Г. Ф. Лавкрафта от традиций романтизма. Исполняемая гением музыка перестает быть побеждающей мрак творческой силой: старик-скрипач погибает, но его музыкальный инструмент продолжает издавать «мерзкие завывания» (160), что свидетельствует об окончательном торжестве фантастических сил и хаоса.

Романтические образы демиургических героев обнаруживаются и в рассказах «Селефаис» (“*Celephaïs*”, 1922) и «Гипнос» (“*Hypnos*”, 1923). Герои обоих новелл – творцы: писатель и скульптор (соответственно).

Так, в «Селефаисе» писатель Куранес – чужак и изгой, разорившийся лондонский аристократ, живущий видениями из снов:

«Над тем, о чем он писал, смеялись те, кому он показывал свои заметки <...> Чем больше он отдалялся от окружающего мира, тем удивительнее становились его сны <...> Куранеса занимала лишь одна красота»²⁵³;

“What he wrote was laughed at by those to whom he shewed it, so that after a time he kept his writings to himself, and finally ceased to write. The more he withdrew from the world about him, the more wonderful became his dreams <...> Kuranès sought for beauty alone”²⁵⁴.

Во сне герой стремится к прекраснейшему городу Селефаис в долине Ут-Наргай, где «нет места времени, лишь вечная юность» (52). В некоторых снах, однако, он не может его отыскать, что сказывается на его состоянии в реальности:

«Со временем безрадостные дни, сменявшие ночи, стали так его раздражать, что он начал прибегать к помощи наркотических средств, чтобы продлить время сна. Немало помог гашиш: однажды с его помощью он оказался в той части космоса, где не существует форма, и сияющие газы изучают тайны бытия» (54);

²⁵³ Лавкрафт Г. Ф. Селефаис // Зов Ктулху. М.: Эксмо, 2023. С. 49. Далее на русском языке цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

²⁵⁴ Lovecraft H. P. Celephaïs. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/WRITINGS/texts/fiction/c.aspx> (дата обращения: 17.04.2025). Далее на английском языке цитируется по этому источнику.

“In time he grew so impatient of the bleak intervals of day that he began buying drugs in order to increase his periods of sleep. Hasheesh helped a great deal, and once sent him to a part of space where form does not exist, but where glowing gases study the secrets of existence” (Ibid.).

В конце концов, Куранес находит город Селефаис и становится его правителем:

«Он все еще правит там, и его счастливое царство будет длиться вечно, хоть под скалами Иннсмаута [Инсмута] волны пролива и забавлялись игрой с телом бездомного, еще на рассвете тащившегося через полупустую деревню, а позабавившись, швырнули его на камни близ увитого плющом Тревор-Тауэрс, где столь же жирный, сколь напористый пивовар-миллионер наслаждается купленным духом исчезнувшей аристократии» (56);

“He reigns there still, and will reign happily forever, though below the cliffs at Innsmouth the channel tides played mockingly with the body of a tramp who had stumbled through the half-deserted village at dawn; played mockingly, and cast it upon the rocks by ivy-covered Trevor Towers, where a notably fat and especially offensive millionaire brewer enjoys the purchased atmosphere of extinct nobility” (Ibid.).

Из приведенного выше отрывка читатель узнает, что в реальном мире герой погибает – что вводит определенную долю двойственности сюжетной трактовки: от фантастической, где герой действительно оказывается в утопическом мире сна, отринув «бренное» тело, до более реалистической, где помешанный герой умирает в неизвестности. Кроме того, в отрывке четко прослеживается проявления романтического двоemiрия: противопоставления мира вечной красоты (Селефаис) и филистерской реальности, одним из «воплощений» которой является жирный пивовар-миллионер.

Второй рассказ, «Гипнос», повествует о двух друзьях, путешествующих в потусторонний мир снов не без помощи «экзотических снадобий». Отличие этого рассказа – в акценте на поэтике ужаса. В духе лавкрафтовской эстетики нам представляется опыт героев:

«Все наши сновидческие открытия относились к сфере особого рода ощущений, абсолютно несовместимых с нервной системой и органами восприятия человека, а

пространственно-временные элементы этих ощущений попросту не имели конкретного, четко-определяемого содержания»²⁵⁵;

“Of our studies it is impossible to speak, since they held so slight a connexion with anything of the world as living men conceive it. They were of that vaster and more appalling universe of dim entity and consciousness which lies deeper than matter, time, and space...”²⁵⁶.

Невозможность словесного описания видений и восприятия их человеческим разумом – характерный прием в творчестве Лавкрафта. Продвигаясь в исследовании тайн Вселенной, в своих «чудовищных и нечестивых амбициях» (“impious exploration” (Ibid.)), герои рассказа встречаются с чем-то поистине ужасным:

«Мне не под силу описать его истошный вопль и адские видения, отразившиеся в его глазах» (136);

“I cannot tell you how he shrieked, or what vistas of unvisitable hells gleamed for a second in black eyes crazed with fright” (Ibid.).

Ужас друга рассказчика, как мы узнаем позже, связан с восходящей красной звездой Северной Короны, луч которой, в конце концов, превратил его в каменную статую. В финале рассказа соседи и полицейские, прибывшие, чтобы успокоить рассказчика, впавшего в безумие из-за фантастического превращения его компаньона, обнаруживают мраморный шедевр на кушетке, где лежал его друг:

«С какой-то стати они в один голос утверждают, что у меня никогда не было никакого друга <...> то, что они обнаружили на кушетке, вызвало с их стороны бурю восторгов и похвал в мой адрес, отчего меня едва не стошнило. <...> Это все, что осталось от моего друга и наставника, приведшего меня к безумию и катастрофе, – божественный мраморный образ, достойный резца лучших мастеров древней Эллады <...> Говорят, что это я изваял по памяти самого себя, каким я был в двадцать пять лет, однако на мраморном основании бюста начертано лишь одно имя – ГИПНОС» (140 – 141);

²⁵⁵ Лавкрафт Г. Ф. Гипнос // Зов Ктулху. М.: Эксмо, 2023. С. 131. Далее на русском языке цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

²⁵⁶ Lovecraft H. P. Hynnos. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/WRITINGS/texts/fiction/hy.aspx> (дата обращения: 17.04.2025). Далее на английском языке цитируется по этому источнику.

“My stricken friend moved them to no pity, but what they found on the couch in the studio made them give me a praise which sickened me. <...> It is all that remains of my friend; the friend who led me on to madness and wreckage; a godlike head of such marble as only old Hellas could yield <...>. They say that that haunting memory-face is modelled from my own, as it was at twenty-five, but upon the marble base is carven a single name in the letters of Attica – ‘ΥΙΝΟΣ’ ”(Ibid.).

В данном рассказе, в особенности в приведенной цитате, заметны несколько «романтических» тенденций: двойничество, выраженное в образе друга, обладающего пугающим сходством с самим героем; образ гениального героя-творца; эскапистская тематика и обращение к описаниям сна и измененных состояний, популярных и в романтизме, и в модернизме. В данном рассказе, однако, превалируют основополагающие идеи писателя о существовании феноменов и сил, неподвластных человеческому разуму. Встреча с этими силами приводит героев (в лучшем случае) к сумасшествию.

«Романтический» поиск персонажей Лавкрафта как знаний о космосе и Вселенной, так и райских земель за пределами пространства, времени и смерти обнаруживается в проанализированных новеллах, а также, к примеру, в рассказах «Полярная звезда» (“*Polaris*”, 1920); «Белоснежный корабль» (“*The White Ship*”, 1927); «Искания Иранона» (“*The Quest of Iranon*”, 1935); в повести «Сомнамбулический поиск Неведомого Кадата» (“*The Dream-Quest of Unknown Kadath*”, 1943) и т.д.

Однако, если в отмеченных выше рассказах «Цикла снов» герои достигают заветных земель и узнают секреты тайных знаний далеких цивилизаций, то в мифологии Ктулху главный лейтмотив – невозможность постижения космических «истин» человеческим сознанием и незначительность человечества в рамках Вселенной. Подтверждением этому, в частности, является подробно проанализированный нами выше рассказ «Музыка Эриха Цанна».

2.2. Готическая эстетика в творчестве Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта

2.2.1. «Готика» в поэтике Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта

На рубеже веков значимую роль в художественной литературе играет категория фантастического в ее «ужасном» проявлении. Культурно-исторические реалии кризисной эпохи, все более усиливавшие апокалиптические настроения, особенно в творческой среде, способствовали обращению писателей к мрачным образам «черного», или «готического» романтизма. М. В. Жукова в диссертации о романе А. Кубина «Другая сторона» замечает: «Фантастическая литература на рубеже веков, возникающая во многом под влиянием европейского романтизма, наследует и свойственное ему отношение к смерти, в котором важное место занимает эстетизация мертвого мира»²⁵⁷. Все эти явления, несомненно, явились реакцией на трагедии и потрясения эпохи. Так, апокалиптические настроения, свойственные рубежному времени, отражены как в «страшных» сценах текстов, так и в антиутопических мотивах смерти, разрушения мира и гибели человечества или Вселенной.

Для Г. Майринка готика, наряду с мистико-религиозными и оккультными символами, погружением в галлюцинаторные видения, сны героев (что характерно литературе модернизма), а также «романтической» иронией, становится основой для создания особой атмосферы, пронизывающей произведения писателя.

Австрийский писатель населяет Прагу – основной топос большинства его романов – духами прошлого, облаченными в образы фантастических существ (Голем) или inferнальных героев (пугающий антагонист героя, старьевщик Вассертрум в «Големе»; актер Зрцадло в «Вальпургиевой ночи»). Образ глиняного существа Голема из еврейской легенды, появляющегося на

²⁵⁷ Жукова М. В. Роман А. Кубина «Другая сторона» и немецкоязычная гротескно-фантастическая литература на рубеже XIX – XX веков. С. 65.

улицах Праги раз в 33 года, в одноименном романе Майринка наводит ужас на жителей пражского гетто:

«Начало истории восходит, говорят, к XVII веку. Пользуясь утерянными теперь указаниями каббалы, один раввин сделал искусственного человека, так называемого Голема, чтоб тот помогал звонить ему в синагогальные колокола и исполнял всякую черную работу.

Однако настоящего человека из него не получилось, только смутная, полусознательная жизнь тлела в нем» (30 – 31);

“Der Ursprung der Geschichte reicht wohl ins siebzehnte Jahrhundert zurück, sagt man. Nach verlorengegangenen Vorsichten der Kabbala soll ein Rabbiner da einen künstlichen Menschen – den sogenannten Golem – gefertigt haben, damit er ihm als Diener helfe die Glocken in der Synagoge läuten, und allerhand grobe Arbeit tue.

Es sei aber doch kein richtiger Mensch daraus geworden und nur ein dumpfes, halbbewußtes Vegetieren habe ihn belebt” (54).

Использование сюжета старинной легенды, создающее мистическую, пугающую атмосферу, – один из распространенных приемов, в том числе, в готической и романтической литературе.

Однако, что характерно для стиля писателей XX века, использовавших в своем творчестве фольклорные и мифологические претексты, фантастический образ Голема в романе имеет множественную трактовку: это и фантастическое существо из легенды, которое является жителям Праги раз в 33 года, и коллективная галлюцинация, плод мыслей, «отравляющих воздух гетто» (33). В то же время основу фабулы романа составляет сон героя; соответственно и Голем – образ из сновидения безымянного рассказчика, плод его собственного воображения.

С другой стороны, Голем выступает как темный двойник героя-сновидца, «воплощение изнанки героя»²⁵⁸. Встреча сновидца с этим фантастическим существом, переживание душевного кризиса и озарений – это, в свою очередь, духовная инициация сновидца, аллегория его перерождения, «самооформления» и «обретения телесности»²⁵⁹, духовного пробуждения.

Несмотря на усложнение фантастического образа и появление пластов смыслов и аллегорий, заметен готический «фундамент» романа – наличие зловещей тайны, легенды, и некоего фантастического существа, преследующего жителей пражского гетто.

«Готические» мотивы и атрибуты произведений второго исследуемого писателя, Г. Ф. Лавкрафта, проявляются в большинстве его произведений в постоянном ощущении героями страха и ужаса, пронизывающего все повествование; в наличии тайны, «разворачивающей» сюжет; частых «готических» пространствах – замка, древних руин, кладбища или «дома/замка с привидениями» (проклятого дома). Последний локус у писателя может трансформироваться в образ «дома с пришельцами». Примером этого может служить повесть «Шепчущий из тьмы», в которой герой прибывает в дом ученого в горах штата Вермонт, вошедшего в контакт с пришельцами и, как обнаруживается позже, на момент приезда рассказчика уже убитого ими:

«...теперь, оказавшись в доме за закрытой дверью, я на секунду ощутил сильнейшее желание тотчас отсюда сбежать <...> из-за чего-то почти неосознанного и неопределенного. Возможно, дело было в неприятном запахе, который сразу ударил мне в

²⁵⁸ Гладилин Н. В. «Гомфаниана» в романе Густава Майринка «Голем» // Успехи современной науки. 2016. №7, Т. 4. С. 9.

²⁵⁹ Теличко А. В. Поэтологические особенности романов Г. Майринка. С. 81.

нос, – впрочем, характерный затхлый дух отнюдь не редкость даже в хорошо сохранившихся старых фермерских домах...»²⁶⁰;

“I <...> resolutely entered the open house door and closed it behind me. It had cost me a distinct psychological effort to do so, and now that I was shut inside I had a momentary longing for precipitate retreat. <...> What made me wish to flee was something very attenuated and indefinable. Perhaps it was a certain odd odour which I thought I noticed—though I well knew how common musty odours are in even the best of ancient farmhouses”²⁶¹.

Усиливающийся страх героя-рассказчика из-за неестественного поведения хозяина дома, отсутствия домашних животных на ферме, появления свежих следов пришельцев на территории вокруг дома, постоянного «затхлого духа», т.е. нагнетание ощущения «мрачной тайны» и ужаса и, наконец, образ дома, хранящего зловещую тайну, – «готическая» основа фабулы данного произведения. Подобные приемы встречаются во многих других произведениях писателя. В целом, в указанных чертах художественного стиля фантаста отмечается непосредственная генетическая связь жанра ужасов с готической поэтикой.

2.2.2. Наследие Э. А. По в произведениях Г. Ф. Лавкрафта

Размышляя о роли готического и романтического направления в творчестве исследуемых писателей, нельзя обойти вниманием творчество американского писателя, автора мистических рассказов Э. А. По – романтика, в произведениях которого превалируют черты готической эстетики.

Будучи большим поклонником Э. А. По²⁶², Лавкрафт заимствует у гениального предшественника исключительную любовь к мрачной

²⁶⁰ Лавкрафт Г.Ф. Шепчущий из тьмы // Зов Ктулху: повести; пер. с англ. О. Алякринского, Л. Бриловой, С. Лихачевой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. С. 119.

²⁶¹ Lovecraft H. P. The Whisperer in Darkness. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/wid.aspx> (дата обращения: 17. 04. 2025).

²⁶² Данное замечание может быть подтверждено тем, что в ранее цитировавшемся эссе Лавкрафт посвящает творчеству Э. А. По целый раздел, выделяя его как одного из самых выдающегося художников в жанре ужасного и мистического.

атмосфере, гнетущему чувству присутствия потусторонних сил, переживаемому его героями, и наличию зловещей тайны. Данные готические «маркеры» встречаются в большинстве рассказов и повестей писателя-фантаста. В качестве наиболее ярких примеров могут быть приведены рассказы «Склеп» (*“The Tomb”*, 1922), «Крысы в стенах» (*“The Rats in the Walls”*, 1924), «Сны в ведьмином доме» (*“The Dreams in the Witchhouse”*, 1934), повесть «Хребты безумия», которую мы проанализируем ниже, и многие другие. В этих произведениях ведущим локусом становится замок, древнее поместье или кладбище – излюбленные места действия рассказов Э. А. По, а также лабиринты подземелий, как в уже указанной повести «Хребты безумия».

В частности, в ней Г. Ф. Лавкрафт, помимо обращения к пугающим картинам ледяных гротов и руин древних цивилизаций, открыто цитирует творчество американского романтика. Герои повести, блуждая по лабиринтам в ледяных пещерах Антарктиды, слышат «отсутствующее в человеческом языке, но грозное и необычайно важное» (262) слово «Текелили». Это слово, по словам самого рассказчика, звучит у Э. А. По в «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» (*“The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket”*, 1838). Заимствованные слова-звуки в повести Лавкрафта передают атмосферу неумолимой опасности, предупреждая героев о приближении подземных чудовищ-шогготов, и позволяют писателю добиться атмосферы мистического ужаса, саспенса в «духе» произведений Э. А. По. Мистический эффект повествования усиливается, помимо этого, гнетущей атмосферой мрачных подземелий и руин древних циклопических цивилизаций, что возвращает нас к образам, характерным готической литературе.

Влияние произведений Э. А. По прослеживается, как мы отмечали ранее, во многих произведениях Г. Ф. Лавкрафта. К примеру, схожие мотивы выявлены нами в процитированном ранее рассказе Лавкрафта «Музыка

Эриха Цанна» и известном рассказе По «Падение дома Ашеро́в» (*“The Fall of the House of Usher”*, 1839). Рассказчик последнего, описывая вечера с психически нестабильным другом-хозяином таинственного и удручающего поместья Родериком Ашером, отзывается о странных картинах, стихах и музыке, создаваемых другом, как о «диких фантазиях»²⁶³ (*“wild fantasias”*²⁶⁴), производивших «зловещее впечатление» (375), о котором *«слова дадут <...> лишь слабое представление»* (375 – 376) [Курсив – наш – М. Т.] (*“I would in vain endeavor to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words”* (125)). Данные цитаты из новеллы Э. А. По могут напомнить о впечатлении героя Лавкрафта от инфернальных звуков скрипки Эриха Цанна.

Кроме того, выделенная курсивом цитата отсылает нас и к «мистическому» идиостилю Лавкрафта – смутным описаниям, не поддающимся передаче средствами человеческого языка, которые фантаст мог перенять, в том числе, у американского мистика. Однако у Лавкрафта заметен «сдвиг» объяснения «пугающего» творчества героев: от психологических причин у По (душевная болезнь Родерика Ашера) и готической составляющей (непостижимый рок, преследующий наследников рода) к фантастической – одержимости и полному захвату личности Эриха Цанна потусторонним разумом.

Общие с Э. А. По мотивы и образы можно обнаружить и в других произведениях Г. Ф. Лавкрафта. В частности, заметно сходство основных локусов упомянутого рассказа По и, например, рассказа Лавкрафта «Тварь на пороге» (*“The Thing on the Doorstep”*, 1937). Так, основной сюжет произведений разворачивается вокруг старого семейного поместья: дома

²⁶³ По Э. А. Падение дома Эшер (пер. с англ. М. Энгельгардта) // Наставники Лавкрафта: сборник рассказов; под ред. А. Б. Танасейчука. Ростов н/Д: Феникс, 2023. С. 376. Далее на русском языке цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

²⁶⁴ Poe E. A. *The Fall of the House of Usher, and Other Tales* // with an Introduction by Stephen Marlowe and an Afterword by Regina Marler. New York: Signet Classics, 2006. P. 125. Далее на английском языке цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

Ашеро́в и дома, унаследованного героем Эдвардом Пикманом Дерби в вымышленном Аркхеме соответственно. Кроме того, в рассказе Лавкрафта возникает и второй «таинственный» дом, купленный женой героя, Асенат Уэйт, – загородный дом Крауниншилдов на Хай-стрит. В этом месте происходят загадочные события, а жители города рассказывают о «странных рыданиях, доносившихся из старого крауниншилдовского дома»²⁶⁵.

Из сюжета рассказа мы узнаем, что жена Эдварда Дерби обладает оккультной способностью обмена душами: периодически она «завладевает» телом героя, в то время как его душа оказывается запертой в теле Асенат. В конце концов, читатель узнает еще более пугающую правду: тело Асенат уже давно «занято» душой ее отца Эфраима Уэйта, лекаря, мага и оккультиста из Инсмута – портового городка, который «аркхемские жители по возможности старались как можно реже навещать» (312). Как восклицает в припадке Эдвард Дерби, «она вовсе не Асенат, а никто иной, как старик Эфраим» (330) (*“Is it old Ephraim’s soul that was locked in?”*²⁶⁶).

В конце произведения к порогу рассказчика Дэниэла Аптона приходит чудовищное «зловонное» существо, подобие карлика в пальто Эдварда Дерби и передает ему записку, написанную почерком самого Дерби:

«Дэн, иди в лечебницу и убей это. Уничтожь. Это больше не Эдвард Дерби. Она – Асенат – завладела мной, хотя сама она уже три с половиной месяца мертва <...>. Я убил ее» (339 – 340);

“Dan – go to the sanatorium and kill it. Exterminate it. It isn’t Enward Derby any more. She got me – it’s Asenath – and she has been dead three months and a half. <...> I killed her” (261).

²⁶⁵ Лавкрафт Г. Ф. Тварь на пороге // Лавкрафт Г. Ф. За гранью времен: рассказы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 327. Далее на русском языке цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

²⁶⁶ Lovecraft H. P. The Thing on the Doorstep // Selected Stories. London: Collins Classics, 2018. P. 246. Далее на английском языке цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

Из записки становится известно, что Эдвард Дерби похоронил Асенат в погребке, однако спустя некоторое время она сумела переселиться в его тело, в то время как сознание Дерби оказалось заживо погребенным в теле убитой жены. Этот «живой труп» с душой несчастного героя, выбравшись из могилы, приходит на порог рассказчика и предупреждает его об «угрозе для всего человечества» (340) в лице существа в теле Эдварда Дерби, которое, в конце концов, рассказчик и убивает.

Добавим, что мотив погребения заживо – один из ключевых для Э. А. По, в частности, в упомянутом рассказе «Падение дома Ашеров». Таким образом погребена сестра Родерика Ашера, который впоследствии слышит странные звуки из подземелья, и уверен, что их издает очнувшаяся леди Магдалина (Мэдилейн). В финале рассказа, во время ужасной бури, в доме Ашеров действительно появляется измученная сестра, протягивает руки к Родерику – и оба они падают замертво. После этого разрушается и дом Ашеров, о чем повествует рассказчик: «...глубокий черный пруд безмолвно и угрюмо сомкнулся над развалинами Дома [Ашеров]» (383) (“and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the ‘House of Usher’” (137)).

Е. В. Меркель, анализируя творчество Э. А. По, отмечает, что мотив погребения заживо можно обнаружить и в античной мифологии, и в христианстве. Однако у По, по словам исследовательницы, этот мотив предстает «в более рациональном контексте (что предопределено более научной, рационалистической моделью мира в сознании человека Нового Времени) – возвращение из мира мертвых материально, оно происходит не как результат вмешательства божественных сил, а скорее как следствие врачебной ошибки – еще живого человека по тем или иным причинам принимают за мертвого»²⁶⁷. У Лавкрафта, в свою очередь, данный мотив

²⁶⁷ Меркель Е.В. К мотивной структуре мистических новелл Э.А. По: мотивы двойничества и «погребения заживо» // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 4А. С. 293 – 294.

снова трансформируется – уже в контексте фантастики и жанра ужасов в частности, а также в духе оккультизма, популярного в XX веке: погребенным заживо оказывается сознание, магическим способом перенесенное в тело мертвеца стариком-выходцем из таинственного Инсмута, в котором обитают, согласно лавкрафтовским мифам, потомки расы полулюдей-полурыб.

Продолжая размышление о готическом наследии в творчестве Г. Ф. Лавкрафта, отметим, что описание героя в рассказе «Тварь на пороге», Эдварда Пикмана Дерби, подходит под «традиционный» образ готического и романтического героя и может быть сопоставлен с героями По (в частности, Родериком Ашером). Повествуя о жизни Эдварда Дерби, рассказчик пишет:

«Это был феноменальный ребенок-ученый, каких мне в моей жизни не доводилось встречать, и уже в семь лет он сочинял стихи мрачного, фантастического, почти пугающего свойства» (307);

“He was the most phenomena child scholar I have ever known, and at seven was writing verse of a somber, fantastic, almost morbid cast” (232);

«Природный талант Дерби, имевший сродство с гением *Эдгара По* [курсив наш. – М. Т.], все больше склонял его к декадентству» (309);

“His Poe-like talents turned more and more toward the decadent” (233);

«Мать Эдварда умерла, когда ему было тридцать четыре, и на долгие месяцы он оказался недееспособным, пораженный странной душевной болезнью» (310);

“Edward’s mother died when he was thirty-four, and for months he was incapacitated by some odd psychological malady” (235).

Герой рассказа – необычайно талантливый, начитанный, замкнутый и неприспособленный к жизни мужчина, подверженный нервным болезням. Подобный «тип» героя распространен в готических и романтических сюжетах, в частности, у Э. А. По. Более того, Г. Ф. Лавкрафт использовал образ гениального писателя как прототип своего героя (что очевидно из

приведенной выше цитаты)²⁶⁸. Особенности личности Эдварда Дерби – склонность к душевной болезни, внушаемость и несамостоятельность – явились объяснением того, что жертвой оккультного переселения душ был выбран именно он.

Примечательно следование Лавкрафтом схожей с Э. А. По «модели» повествования: сюжет передается через воспоминания рассказчиков обоих произведений, ставших непосредственными участниками пугающих событий. Однако у Лавкрафта герой оказывается непроизвольно «втянутым» в фантастические события, которые становятся для него роковыми: для обычных людей и полиции он является убийцей своего друга Эдварда Дерби. Подобное развитие сюжета, в целом, обнаруживается в творчестве американского фантаста довольно часто: «жертвами» событий, связанных с действием иного разума, потусторонних существ, чудовищ, инопланетян или космических божеств, становятся *случайные* люди, которым не посчастливилось оказаться на их пути.

В этом проявляется одна из центральных лавкрафтовских идей о незначительности отдельного человека и всего человечества перед лицом Космоса и Вселенной. Это сближает мировоззрение Лавкрафта с пессимистическими настроениями его современников-модернистов и свидетельствует об авторской трансформации романтической традиции и мотивов творчества Э. А. По.

2.2.3. Наследие Э. А. По в творчестве Г. Майринка

Сопоставление художественных текстов Э. А. По и Г. Майринка в рамках компаративистского исследования возможно, в первую очередь, ввиду наличия схожих мотивов (тайны, присутствия потусторонних сил),

²⁶⁸ Кроме того, прототипами героя считают и самого Лавкрафта, и его друзей: писателей К. Эш. Смита (1893 – 1961), А. Гэлпина (1901 – 1983), Ф. Б. Лонга-младшего (1901 – 1994). Об этом: Joshi S. T., Schultz D. E. An H. P. Lovecraft Encyclopedia. Westport: Greenwood Press, 2001. P. 264 – 265.

фантастическо-гротескной образности и хронотопа, а также некоторых сюжетных заимствований, обнаруживаемых в произведениях Г. Майринка.

Так, вероятное заимствование у Э. А. По отдельных мотивов и сюжетных линий Г. Майринком можно проиллюстрировать фабулой рассказа американского мистика «Повесть крутых гор» (*“A Tale of the Ragged Mountains”*, 1844). Герой произведения страдает от нервных припадков и сонного паралича. Во время одного из его «снов наяву», состояния полусна-полуяви, герой-рассказчик переживает события, произошедшие много лет назад в Индии с другим человеком – покойным другом его врача-психиатра. За исключением символической нагрузки данная фабульная мотивировка аналогична сюжету романа «Голем» Г. Майринка. В нем, как мы писали ранее, сновидец проживает события, случившиеся в прошлом с другим человеком. Здесь мы можем полагать о возможном заимствовании Г. Майринком данного сюжета у Э. А. По и развитии его в духе эзотерических идей писателя.

Некоторое сходство мотивов можно обнаружить в рассказах Г. Майринка «Bal Macabre» (1904) и Э. А. По «Маска Красной смерти» (*“The Masque of the Red Death”*, 1842). Наиболее очевидным является сходство картин гротескной вакханалии. Сравним описание «бала» Г. Майринка:

«В этом ночном кабаке, среди размалеванных девок, напомаженных официантов и украшенных бриллиантовыми подковками сутенеров общее впечатление отличалось какой-то незаконченностью и клочковатостью и сложилось в моем воображении в кошмарную, полуживую гротескную картину»²⁶⁹;

“In diesem Nachtlokal mitten unter geschminkten Straßendirnen, frisierten Kellnern und brillant-hufeisengeschmückten Zutreibern bekam der ganze Eindruck etwas Lückenhaftes, Verstümmeltes und gerann in meinen Sinnen zu einem grauenvollen, halblebenden Zerrbild“²⁷⁰.

²⁶⁹ Майринк Г. Bal Macabre // Г. Майринк. Белый доминиканец: роман, рассказы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. С. 255. Далее на русском языке цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

²⁷⁰ Meyrink G. Bal Macabre. Режим доступа: <https://arheve.org/read/meyrink-g/bal-macabre/2248> (дата обращения: 17.04.2025). Далее на немецком языке цитируется по этому источнику.

И Э. А. По:

«Были причудливые фигуры в виде арабесок, с нелепо вывороченными, непропорциональными членами. Были безумные фантастические привидения, подобные грезам сумасшедшего. Было много прекрасного, много щегольского, много *bizarre*; было кое-что страшное и немало отвратительного»²⁷¹;

“There were arabesque figures with unsuited limbs and appointments. There were delirious fancies such as the madman fashions. There were much of the beautiful, much of the wanton, much of the *bizarre*, something of the terrible, and not a little of that which might have excited disgust”²⁷².

Схожим является мотив смерти гостей «бала» в финале обоих рассказов. У Г. Майринка герои умирают от отравления:

«Я оправился от этого отравления спустя долгое, долгое время, остальные же лежат в могиле.

Когда пришла помощь, их, как мне сказали, уже невозможно было спасти» (262);

«Ich genas von dieser Vergiftung nach langer, langer Zeit; die andern aber sind alle begraben.

Sie waren nicht mehr zu retten, – hat man mir gesagt, – als Hilfe kam» (Ibid.).

У Э. А. По гости бала, как известно, погибают после прихода Красной смерти:

«...и гуляки падали один за другим в залитых кровью палатах, где кипела их оргия» (408);

«And one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall» (161).

²⁷¹ По Э. А. Маска Красной смерти // Наставники Лавкрафта. Ростов н/Д.: Феникс, 2023. С. 406. Далее на русском языке цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

²⁷² Poe E. A. The Masque of the Red Death // E.A. Poe. The Fall of the House of Usher, and Other Tales, with an Introduction by Stephen Marlowe and an Afterword by Regina Marler. New York: Signet Classics, 2006. P. 158. Далее на английском языке цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

Однако у Майринка появляются дополнительные смыслы в духе современных писателю мистических и оккультных течений. Герой-рассказчик, попавший на этот гротескный «бал» (который, на самом деле, является попойкой в местном кабаке), слышит легенду о тайном братстве «Аманита», члены которого – давно умершие выходцы из высших слоев общества – «...на самом деле в состоянии каталепсии лежат где-то в городе, в каком-то старинном доме под присмотром слуги-горбуна» (254). Эти мертвецы раз в год могут восставать из мертвых:

«Их души тогда могут свободно странствовать и, ненадолго освободившись от власти тела, окунуться в порочные удовольствия города. <...> они, как вампиры или пиявки, присасываются к предающимся порочным наслаждениям живым людям» (там же);

“Frei könnten ihre Seelen dann umherschweifen – auf kurze Zeit von ihren Leibern gelöst – und sich in den Lastern der Großstadt hingeben ...Unter anderem fände da ein vampyrartiges, zeckenhaftes Sichansaugen an die von Laster taumelnden Lebenden statt – ein Stehlen, ein Sichbereichern am Nervenkitzel der Massen“ (Ibid.).

Майринк использует традиционные, в том числе, и в готических произведениях мотивы вампиризма и восстания из мертвых, но придает им более «оккультный» смысл: мертвецов пробуждает к жизни горбун Пятнистый Арум, производящий «над шейными позвонками мнимого трупа определенные манипуляции» (там же) (вспомним идею Г. Майринка об «авейша» из «Вальпургиевой ночи»). Вполне вероятно, что участники этого «бала» также являются восставшими из мертвых членами этого братства.

Заметим, что так называемая астральная каталепсия, «проекция астрального тела»²⁷³, т.е. выход души из тела с помощью определенных духовных практик или в состоянии сонного паралича, упоминаемые Г. Майринком, – довольно популярные в спиритизме и оккультизме XX века

²⁷³ Одна из известных работ по данной теме – книга К. Харрингтона и С. Мульдона «Проекция астрального тела» (“The Projection of the Astral Body”, 1929). См.: Muldoon S. J., Carrington H. The Projection of the Astral Body. New York: Samuel Weiser, 1973. 320 p.

практики, которые австрийский писатель, несомненно, отразил в данном рассказе.

Помимо этого, заметна ироническая составляющая повествования, позволяющая говорить о своеобразии короткой прозы Г. Майринка. Ирония проявляется, в том числе, в несоответствии хронотопа заголовка рассказа («бал») и реального места действия – местного кабака, в особенности, в сопоставлении с предложенным рассказом Э. А. По, место действия которого – древнее аббатство и готический замок.

Похожее ироническое «снижение» стиля можно проследить и в рассказе Майринка «Тайна замка Хэтевэй» (*“Das Geheimnis des Schlosses Hathaway”*, 1906). Персонажи рассказа пытаются разгадать тайну рока, преследующего наследников замка: «... когда старшему сыну исполняется двадцать один год, его жизнь начинает медленно вянуть, словно на него повеяло дыханием смерти»²⁷⁴. На спиритическом сеансе герои через медиума-сомнамбулу связываются с духом, который раскрывает эту тайну: все наследники по достижении указанного возраста посвящаются в тайну *состояния фамильного банковского счета*.

Так, при явной готической завязке сюжета, стилистическом сходстве, в частности, с рассказом Э. А. По «Падение дома Ашеров» и, в целом, наличии готического локуса (замок) и мотивов (семейного проклятия, рока), доминантой рассказа становятся иронический и сатирический элементы. Здесь очевидна трансформация Майринком готической традиции, а также «игра» с жанровыми мифологемами и претекстами, что характерно для художественного стиля писателей-модернистов.

²⁷⁴ Майринк Г. Тайна Замка Хэтевей // Г. Майринк. Белый доминиканец: роман, рассказы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. С. 264.

2.3. Двойничество и «демонические» двойники в произведениях Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта

Тема двойничества – одна из важнейших категорий в романтизме и готике, являющаяся центральной в творчестве как Э. Т. А. Гофмана и Э. А. По, так и, в целом, в литературе эпохи романтизма²⁷⁵. Двойничество, феномен страха и «ужасного» активно разрабатывается в XX веке: в философии (С. Кьеркегор «Страх и трепет»; М. Хайдеггер «Бытие и время»), исследованиях индивидуального и коллективного бессознательного (З. Фрейд, К. Г. Юнг, Э. Фромм), в эстетике модернизма и в «жанрово-обусловленной» фантастике²⁷⁶.

З. Фрейд в эссе «Жуткое» (“*Das Unheimliche*”, 1919) исследует феномен ужаса, возникающего от проявления неизвестного, «неуютного» (от нем. – *heimlich* – «привычный», «известный»), которое, однако, не является чем-то «новым». Наоборот, это «неизвестное» – нечто обычное, проявляющееся в новом, необычном свете – «тайное», «выдавшее себя»²⁷⁷. Размышляя об этом феномене, З. Фрейд анализирует рассказ Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек» и выделяет образ двойника как проявление «жуткого» (основываясь на идеях своего предшественника, психиатра Э. Йенча). Основатель психоанализа приводит пример Э. Йенча о «жутком» эффекте восковых фигур и автоматов, вызывающих «сомнение в одушевленности кажущегося живым существа, и наоборот: не одушевлена ли случайно безжизненная вещь»²⁷⁸.

²⁷⁵ Вспомним роман «Эликсиры Сатаны» (“*Die Elixiere des Teufels*”, 1815) или рассказ «Песочный человек» (“*Der Sandmann*”, 1817).

²⁷⁶ Отметим, что тема двойничества была представлена еще в мировой мифологии (Геркулес – Ификл, Осирис – Исида и т.д.), фольклоре (мотив подмены невесты/ жениха на близнеца; образы существ – *fetch* в шотландских легендах, *vadøger*, призрачный двойник, у шведов; ревенанты, стригои и пр.), в религиозных и эзотерических учениях народов мира. Об этом: Крылова А. Определение понятия «двойничества» в литературе и философско-эстетическая база его возникновения // Парус. 2014. № 7. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://litbook.ru/article/6964/> (дата обращения: 22.04.2025); Стадник Е.С. Генезис феномена двойничества в литературе. Казанская наука. № 7. 2023. С. 53 – 55.

²⁷⁷ Freud S. *Das Unheimliche* // *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* V. Leipzig, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919. S. 297 – 324.

²⁷⁸ Цит. по: Фрейд З. Жуткое [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://freudproject.ru/?p=723> (дата обращения: 22.04.2025)

З. Фрейд описывает «зловещий» эффект, вызванный образом куклы Олимпии²⁷⁹, и в то же время, противопоставляет ей двойников – адвоката Коппелиуса-оптика Коппола (Песочного человека) – как *истинно* «жутких». Двойники у Э. Т. А. Гофмана, по мнению Фрейда, проявляют (равно проецируют) «психоаналитические» пласты подсознательных комплексов и страхов его героев и самого писателя²⁸⁰. Заметим, что в жанре ужасов образы всевозможных чудовищ, вызывающих у читателя/зрителя страх и отвращение²⁸¹, можно интерпретировать как манифестацию скрытых, вытесненных желаний и табуированных тем (например, насилия, сексуальных девиаций).

Мотивы появления героя-двойника и создания искусственного *подобия* человека становятся ключевыми для развития сюжета и идейной нагрузки в готической литературе²⁸² и в неоготике. Образ «жуткого», демонического двойника – чудовища Франкенштейна, являющегося подобием человека, – встречается в романе М. Шелли «Франкенштейн, или современный Прометей» (*“Frankenstein: or, The Modern Prometheus”*, 1818). В повести Р. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (*“Strange Case of Dr Jekyll and Mr. Hyde”*, 1886) ужасным двойником становится вторая, «темная» часть личности доктора Генри Джекила, возникшая в ходе научного эксперимента²⁸³. Кроме того, мотив двойничества можно встретить у Э. А. По, Ш. Бронте²⁸⁴, Дафны дю Морье и других авторов литературной готики и неоготики.

²⁷⁹ Об этом: там же.

²⁸⁰ В частности, З. Фрейд пишет о кастрационном комплексе, выражаемом в двойственном образе отцовской фигуры Натанаэля (отец – адвокат Коппелиус; механик, создатель Олимпии Спаланцани – оптик Коппола) и мотиве потери зрения (из-за манипуляций Песочника).

²⁸¹ Carroll N. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York.: Routledge, 1990. P. 16.

²⁸² Одним из первых «появлений» феномена двойника считается роман Жан-Поля «Зибенкес» (Siebenkäs, 1796 – 1797). См: Miller K. *Doubles: Studies in Literary History*. Oxford: Oxford University Press, 1987. 480 p.

²⁸³ См.: Czyżewska & Głab G. Robert Louis Stevenson Philosophically: Dualism and Existentialism within the Gothic Convention. *Roczniki Filozoficzne*, 2014. 62(3). P. 22.

²⁸⁴ Gilbert S. M., Gubar S. *The Madwoman in the Attic*. Yale University Press, 2020. P. 360.

У писателей-романтиков двойник «обнажает» внутреннее, скрытое, глубинное «содержание» личности героев, а также является «темной стороной» их личности, ее антиподом – что (с определенными вариациями) наследуется и модернистами.

Двойники в художественных произведениях Г. Майринка «отражают» героев, позволяя им или возвыситься над их «телесностью», или, напротив, остаться среди обывателей. Так, к примеру, образ Голема является главным, «первичным» двойником Атанасиуса Перната:

«Долгие часы сидел я здесь, съежившись, неподвижно, в своем углу – закоченевший скелет в чужом истлевшем платье! И он там: он – это я!» (70).

«Stunden und Stunden kauerte ich da – unbeweglich – in meinem Winkel, ein frosterstarrtes Gerippe in fremdem, modrigen Kleidern! – Und er drüben: ich selbst» (141).

Ю. В. Каминская в связи с исследуемым нами вопросом пишет: «... [в «Големе»] обнаруживается, очевидно, унаследованный от романтиков прием “очуждения путем раздвоения”, широко представленный в творчестве Гофмана»²⁸⁵.

Необходимо учесть, что Голем – не единственный образ двойника в романе. Двойниками являются раввин Гиллель, наставник Перната, и старьевщик Аарон Вассертрум – его своеобразный антагонист. Двойниками самого Атанасиуса Перната можно считать студента Харусека и убийцу-медиума Ляпондера. Последнему, так же, как и главному герою, *некие сущности* предлагают «зерна рока» (которые он, в отличие от главного героя, принимает, ступив на «путь зла»). Так, в конце романа, когда рассказчик пытается отыскать Атанасиуса Перната, спрашивая о нем в пражском кафе, один из собеседников вспоминает, что тот в прошлом представлялся то Ляпондером, то Харусеком (181). Двойниками выступают и женские

²⁸⁵ Каминская Ю. В. Романы Г. Майринка 1910-х гг. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. С. 71.

персонажи: «приземленная» Ангелина и «возвышенная» Мириам. Лишь выбрав последнюю, герой может достичь духовного пробуждения.

Наконец, двойником рассказчика в конце романа оказывается и сам «просветленный» Атанасиус Пернат, воссоединившийся со своей женской частью души, возлюбленной Мириам:

«Мне чудится, будто я стою перед зеркалом, так похоже его лицо на мое собственное» (184);

“Mir ist, als sähe ich mich im Spiegel, so ähnlich ist sein Gesicht dem meinigen” (381).

На вратах в саду перед домом Атанасиуса Перната и Мириам рассказчик видит изображение египетского бога Озириса (Гермафродита), символизирующего объединение женского и мужского начал:

«...Гермафродит из двух половин, образуемых створками дверей, правая – женская, левая – мужская» (183);

“... ein Hermaphrodit aus zwei Hälften, die Türe bilden, – die rechte weiblich, die linke männlich” (379).

Эзотерические концепции «душ-близнецов», объединения мужского и женского божественных начал (в индуизме – Шива и Шакти; Инь и Ян в китайской философии и др.), образы Гермафродита (Андрогина), Философского камня также могут рассматриваться в контексте мотива двойничества. Однако если в романтизме двойник представляет собой «темную» сущность героя, зачастую выступая предвестником его гибели, то в произведениях Г. Майринка в контексте религиозных и эзотерических учений двойник может стать перерождающей силой.

По словам В. В. Королевой и А. Р. Притомской, Г. Майринк создает «в образе двойника одну из ипостасей разобщенной души, не ступившей на путь познания и самосовершенствования, которое состоит в объединении

всех “осколков” духа»²⁸⁶. Так, все двойники в романе «Голем», и в других романах писателя (к примеру, в «Вальпургиевой ночи», «Ангеле Западного окна»), по своей сути, «ведут» героя по пути выбора: познания и духовной инициации, или гибели души. В этом выборе героя можно проследить модернистскую трансформацию данного мотива.

Важной особенностью творчества австрийского писателя является и то, что двойники у Г. Майринка часто оказываются связаны кровными узами через поколения, что наиболее ярко отражено в романе «Ангел Западного окна». В этом сложном для истолкования художественном тексте, совмещающем в себе черты фантастического и исторического романа, алхимическую и розенкрейцерскую символику, отражены главные идеи Майринка о повторяемости судеб.

Об этом писал Ю. Эвола в предисловии к итальянским переводам романов «Белый доминиканец» и «Ангел Западного окна» (в связи со спецификой и важностью темы приведем достаточно большую цитату из работы исследователя): «В произведении Майринка мы имеем дело с традиционной системой взглядов, согласно которой любое человеческое существо, отнюдь не являясь автономным Я, представляет собой материальную манифестацию некоего божества или демона, то есть сущности, предшествующей его земному существованию. <...> за счет кровного родства, исполняющего функцию “положительного проводника”, в этом роду могут появляться потомки, которые в действительности являются одной и той же сущностью, возрождающейся до тех пор, пока круг не замкнется благодаря духовной реализации того, кто являет собой “реально воскресшего в поту- и посюстороннем мире” – “живого” в высшем смысле слова»²⁸⁷.

²⁸⁶ Королева В. В., Притомская А. Р. Эволюция эзотерического символизма Э. Т. А. Гофмана в романе Г. Майринка «Голем» // Art Logos (искусство слова). 2023. № 4. С. 136.

²⁸⁷ Эвола Ю. Предисловие к итальянскому изданию романа. М.: «Энигма», 2019. С. 552 – 553.

Это можно увидеть в постепенном «слиянии» и объединении «Я» главного героя романа «Ангел Западного окна» барона Мюллера с «Я» Джона Ди (предка героя) в процессе чтения дневниковых записей. Двойниками в «настоящем» (времени барона Мюллера) и «прошлом» (XVI веке, времени Джона Ди) являются (соответственно) Асайя Шотокалугина и богиня Исаис; Яна Фромон и Иоганна Фромм – возлюбленная барона Мюллера–Джона Ди; русский антиквар Липотин – Маске. Мотив двойничества, однако, трансформирован Майринком в рамках вышеозначенных мистических идей писателя. Так, в конце романа «круг» перерождения барона Мюллера «замыкается»: герой проходит все инициатические испытания и достигает просветления и бессмертия.

Важно заметить, что мотив двойничества, сопряженный с темой разобщенности души и повторения одних и тех же судеб и черт личности, присутствует и у Э. Т. А. Гофмана. Как пишет о романе «Эликсиры сатаны» З. Фрейд, выявляя в структуре романа элементы «телепатии»: «один персонаж овладевает знаниями, чувствами и переживаниями другого, отождествляется с другим лицом, герои произведения плутают в своем Я или перемещают чужое Я на место собственного, то есть происходит удвоение Я, разделение Я, подмена Я – и, наконец, *постоянное возвращение одного и того же, повторение тех же самых черт лица, характеров, судеб, преступных деяний, даже имен на протяжении нескольких сменяющих друг друга поколений*»²⁸⁸ (Курсив наш. – М.Т.).

Так, помимо трансформации Г. Майринком темы двойничества, можно заметить «переплетения» в идеях писателей о цикле перерождения душ, повторяемости судеб внутри семьи и рода²⁸⁹ и в истории²⁹⁰. Однако у

²⁸⁸ Фрейд З. Жуткое. Режим доступа: <https://freudproject.ru/?p=723> (дата обращения: 23.04.2025).

²⁸⁹ Данный мотив встречается и в «Вальпургиевой ночи»: в образах молодой героини Поликсены и ее предка графини Поликсены Ламбруа, появляющейся в романе на портрете во дворце барона Эльзенвагнера. Как замечает сама героиня, обе «Поликсены» обладают поразительным внешним сходством.

²⁹⁰ Воплощение духа Яна Жижки в актере Зрцadlo: «...дух Жижки восстал и вошел в тело одержимого актера» (270).

Майринка эта идея получает глубокую проработку ввиду личной вовлеченности писателя в эзотерическую практику.

Образы «жутких» (следуя обозначению З. Фрейда), inferнальных двойников героев, символизирующих «непробужденные» части их душ, возникают на страницах большинства романов Г. Майринка: к примеру, актер-медиум Зрцадло (Цркадло) из «Вальпургиевой ночи», по словам А. Г. Дугина, отражает в себе как в «психическом зеркале» «нечто лежащее по ту сторону личности»²⁹¹. Как пишет известный философ: «Цркадло так же, как и Голем, – разоблачающий и тревожный труп. <...> столкновение со своим «Я» в зеркале «медиума»-актера несет им [героям] лишь безумие и смерть»²⁹². Здесь обнаруживается, по словам исследовательницы М. В. Жуковой, развивающей идеи М. М. Бахтина о гротеске и карнавальной культуре²⁹³, «типичный для романтического гротеска мотив скрывающей, утаивающей маски, <...> поддельной, надетой на «мертвую голову» маски», для которой «жизнь – лишь наряд с бубенчиками, облекающей ничто»²⁹⁴. В то же время в кульминации романа – кровавом восстании в Праге – из кожи актера Зрцадло, по его завещанию, сделан «Барабан Люцифера», звуки которого и сопровождают мятеж. Так, мотив пустой маски, «облекающей ничто», наделяется Майринком коннотативным, «окультурным» смыслом и становится символом, возвещающим апокалиптические события.

Примечательно, что мотив бездушной маски, непосредственно связанный с двойничеством, встречается и у Г. Ф. Лавкрафта уже в более фантастической, ужасной трактовке.

В повести «Шепчущий из тьмы» рассказчик Альберт Н. Уилмарт, фольклорист и преподаватель литературы в вымышленном Мискатоникском

²⁹¹ Дугин А. Г. «Магический реализм» Густава Майринка. М.: «Прометей» МГПИ им. Ленина. Философское общество СССР, историко-философский центр «ЭОН», 1989. С.324.

²⁹² Там же.

²⁹³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. С. 47 – 49.

²⁹⁴ Жукова М. В. Роман А. Кубина «Другая сторона» и немецкоязычная гротескно-фантастическая литература на рубеже XIX – XX веков. С. 54 – 55.

университете, прибывает на ферму в штате Вермонт по приглашению Генри Уэнтворта Эйкли, с которым он состоял в переписке некоторое время по вопросу присутствия инопланетных существ в местности рядом с домом последнего. Первая часть повести состоит, по большей части, из писем мистера Эйкли, в которых он рассказывает об инопланетянах, напавших на его ферму. Однако примерно в середине повествования тон писем кардинально меняется, и хозяин приглашает рассказчика удостовериться в том, что инопланетяне, раса Ми-Го, в действительности дружелюбны и готовы делиться знаниями с человечеством. Прибывший на ферму герой ощущает странную атмосферу, царящую в доме, отвратительный запах, доносящийся из гостиной, и отмечает полное отсутствие животных на самой ферме.

В конце концов, герой обнаруживает, что Генри У. Эйкли, разговаривающий с ним из темного угла в гостиной, – это лишь оболочка, скальп самого мистера Эйкли, внутри которого находится чудовище, завладевшее его телом:

«Великий Боже! Этот шепчущий из тьмы, с его омерзительным запахом и вибрациями! Чародей, эмиссар, двойник, Пришлый... <...> в кресле я увидел микроскопически точно, до последней мельчайшей детали, воспроизведенное подобие – или подлинник – лица и кистей рук Генри Уэнтворта Эйкли»²⁹⁵;

“Great God! That whisperer in darkness with its morbid odour and vibrations! Sorcerer, emissary, changeling, outsider . . . that hideous repressed buzzing . . . <...>

For the things in the chair, perfect to the last, subtle detail of microscopic resemblance—or identity – were the face and hands of Henry Wentworth Akeley”²⁹⁶.

Герой осознает, что телом Генри Эйкли завладело существо расы Ми-Го, в то время как мозг ученого заперт в некоем аппарате-цилиндре, все это время стоящем на столе в гостиной. Так, образ пустой маски, двойника героя,

²⁹⁵ Лавкрафт Г. Ф. Шепчущий из тьмы. С. 146.

²⁹⁶ Lovecraft H. P. The Whisperer in Darkness. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/wid.aspx> (дата обращения: 18. 04. 2025).

вероятно, заимствованный из романтической традиции, у Г. Ф. Лавкрафта находит новое прочтение – в духе жанра ужасов.

В свете «оккультной» составляющей мотива двойничества, стоит упомянуть сходство элементов художественного текста «Вальпургиевой ночи» и проанализированного ранее рассказа Лавкрафта «Тварь на пороге». Так, героиня романа Г. Майринка Поликсена обладает способностью завладевать сознанием другого человека (в романе это называют «авейша», в то время как другой, в чьем теле оказывается ее душа, обозначен как «эвли»²⁹⁷).

Напомним, что и в рассказе Г. Ф. Лавкрафта Асенат Уэйт, жена Эдварда Дерби, обладает аналогичной способностью. Примечательно, что рассказчиком упоминается *оккультная* подоплека данных манипуляций. В образе «одержимого» сознанием Асенат (в действительности – старика Эфраима Уэйта) Эдварда Пикмана Дерби, которого убивает рассказчик Дэниэл Аптон, а также в образе жуткого карлика на пороге, прослеживается образ «демонического» двойника, получающий в данном рассказе заметную оккультную составляющую (магические манипуляции старика). В целом, американский писатель развивает мотив двойничества, дополнив его фантастическими смыслами в рамках собственной «мифологии ужаса»²⁹⁸.

Таким образом, жанр ужасов перенимает и трансформирует романтический и готический образ двойника. По словам С. В. Тураева, «романтики неустанно напоминали о том, что повсюду искажены представления о подлинной ценности личности, когда на первый план выступают какие-то внешние второстепенные признаки. Человек

²⁹⁷ Майринк Г. Вальпургиева ночь / перевод с немецкого В. Ю. Крюкова. М.: «Прометей» МГПИ им. Ленина. Философское общество СССР, историко-философский центр «ЭОН», 1989. С. 251 – 252.

²⁹⁸ Эфраим и Асенат Уэйт из рассказа «Тварь на пороге» – выходцы из вымышленного города Инсмут. По легендам, в этом городе обитает раса Глубоководных и давно практикуется кровосмешение между людьми и этой расой, в результате чего появились «рыбо-люди». Персонажи рассказа обладают чертами, напоминающими рассказчику об этом кровосмешении.

обозначается по своей профессии, по должности, по табелю о рангах»²⁹⁹. Так, представители романтического направления, как отмечает исследователь, транслировали в своих произведениях «...неустроенность самого мира, в котором человеческая личность не может раскрыть своих потенций»³⁰⁰. Все эти темы – человек и филистерское общество, гений и его окружение – романтики воплотили в своих текстах иносказательно, в том числе, через принцип двоимирия и мотив двойничества.

Для готики и неоготики ключевым становится «более фантастическое» прочтение образа двойника, а также психологическая и нравственная составляющая этого образа как «темной» стороны личности героев. Как отмечает исследовательница Е. В. Меркель, размышляя о двойниках героев новелл Э. А. По: «Двойник – это его совесть, предопределяющая его поступки. Но при всем этом двойник – часть личности человека, единство которой остается неразрывным»³⁰¹.

В XX веке как в теории психоанализа, так и в рамках религиозных и оккультно-эзотерических течений кризисной эпохи будет продолжено исследование «бессознательных пластов» образа двойника и самого феномена двойничества.

Наконец, жанр ужасов во многом «вбирает» в себя составляющие этого образа из предыдущих литературных направлений, в еще более явственном виде выражая в фантастической интерпретации манифестированные страхи и скрытые желания, вытесненные человеческим сознанием.

²⁹⁹ Тураев С. В. Концепция личности и типология героя в литературе романтизма // Тураев С. В. От Просвещения к романтизму. М.: ИМЛИ РАН, 1983. С. 148.

³⁰⁰ Там же. С. 164.

³⁰¹ Меркель Е. В. К мотивной структуре мистических новелл Э.А. По: мотивы двойничества и «погребения заживо» // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 4А. С. 292-303. С. 298.

ГЛАВА 3. ПОЭТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г. МАЙРИНКА И Г. Ф. ЛАВКРАФТА

3.1. Модернистские приемы поэтики в произведениях Г. Майринка и Г.Ф. Лавкрафта

3.1.1. Фрагментарность, «очуждение» и психические аффекты в фантастике Г. Ф. Лавкрафта

Эстетика модернизма, выраженная в литературе (и шире – искусстве) в интересе к иррациональному и бессознательному, к «ночной стороне души», к сумеречным, измененным состояниям сознания героев, к фантастическим элементам, призванным раскрыть некие тайны «истинной» реальности духа, и, несомненно, темным сторонам человеческой природы, неразрывно связана в произведениях того времени с поэтикой страха и ужасного.

Категория фантастического в произведениях Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта по-разному отражает все отмеченные в предыдущих главах характерные модернистские тенденции. Так, в свете мировоззренческих идей, фантастика Майринка и Лавкрафта, можно сказать, «разнополярна». Однако в наследии обоих писателей, несомненно, обнаруживаются схожие аспекты поэтики, на основе которых их творчество может быть сопоставлено непосредственно в рамках модернистской эстетики.

Произведения Г. Ф. Лавкрафта в современном литературоведении закономерно относят к жанру ужасов, его поджанру weird (вирд) и отчасти к научной фантастике. Однако в данном разделе рассмотрена поэтика фантастического в контексте эпохи модерна на примере репрезентации в произведениях американского фантаста приемов фрагментарности и «очуждения», мотива сна и измененных (пограничных) состояний сознания, а также общей пессимистической «тональности» его авторской мифологии.

Творческое наследие Г. Ф. Лавкрафта, что не раз отмечалось исследователями и биографами писателя, многогранно, «хаотично». По словам С. Т. Джоши, «космогония Лавкрафта никогда не была статичной системой, <...> она всегда оставалась открытой к изменениям в угоду эволюционирующим интересам и личности писателя»³⁰².

Новый «лавкрафтовский миф», тем не менее, имеет, выражаясь метафорически, общий «стержень»: это разработанная *авторская мифология*, в основу которой писатель положил идеи «космицизма» и «космического пессимизма». «Лавкрафтовский миф» включает в себя характерные для рассказов и повестей писателя типы пространств, совмещающие как вымышленные, так и реальные локации Новой Англии и, безусловно, образы хтонических божеств и инопланетных рас.

Р. М. Прайс в предисловии к изданию рассказов «Мифы Ктулху» (“The Tales of Cthulhu Mythos”, 1992), в котором собраны произведения последователей Г. Ф. Лавкрафта (Р. Говарда, К. Эш. Смита, Р. Блоха и др.), развивавших оригинальную авторскую мифологию, писал: «Вдохновленный мифотворчеством Лорда Дансени, Роберта У. Чемберса и даже мадам Блаватской, Лавкрафт предпринял попытку “сплести паутину” собственного мифа, который, благодаря своей выраженной фрагментарности и туманному архаизму, производил бы впечатление зловещего и величественного древнего знания»³⁰³.

Последователи и исследователи творчества писателя (А. Дерлет, Р. М. Прайс) предприняли попытки разделить его произведения на

³⁰² “Lovecraft’s imaginary cosmogony was never a static system but rather a sort of aesthetic construct that remained ever adaptable to its creator’s developing personality and altering interests” (Joshi S. T. Miscellaneous Writings (1st ed.). Sauk City, WI: Arkham House, 1995. P. 165–166)

³⁰³ “Lovecraft, inspired no doubt by the fanciful mythologies created for various purposes by Lord Dunsany, Robert W. Chambers, and even Madame Blavatsky, ventured to weave a web of his own mythology that would in its evocative fragmentariness and misty archaism simulate the eerie and august suggestive power of genuine ancient lore” (Price R. M. Tales of the Lovecraft Mythos. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://archive.org/details/tales-of-the-lovecraft-mythos/page/n7/mode/2up> (дата обращения: 26.04.2025)).

определенные циклы³⁰⁴. Между тем творчество Г. Ф. Лавкрафта достаточно разрозненно и лишь при большом допущении поддается классификации, в основу которой могут быть положены доминирующие в том или ином произведении сюжет и атмосфера.

«Хаотичность» и «фрагментарность» творчества Г. Ф. Лавкрафта можно объяснить, среди прочих факторов, особенностями творческой биографии писателя. В разнообразном по жанрам и тематике художественном наследии Г. Ф. Лавкрафта могут быть выявлены, как отмечалось ранее, романтические мотивы, трансформация готических элементов произведений Э. По, а также фэнтезийные сюжеты (в частности, в «Цикле снов»).

В частности, в эссе 1927 года «*Supernatural Horror in Literature*»³⁰⁵ Г. Ф. Лавкрафт, выказывая глубокий интерес к произведениям готической и романтической литературы, подробно анализирует феномен сверхъестественного ужаса в фольклоре и мифологии (достигшего расцвета, по мнению автора, в Египте и в устном творчестве семитских народов), в произведениях готической, неоготической и «странной» литературы³⁰⁶ до современников-модернистов, в том числе, представителей немецкоязычной литературы – Г. Майринка, Г. Г. Эверса (1871 – 1943)³⁰⁷ и других.

Несомненно, литературно-критический подход Г. Ф. Лавкрафта к художественным проявлениям сверхъестественного ужаса, отраженный в отмеченном эссе, позволяет судить о глубоких познаниях и неподдельном интересе его автора к *разнородным* проявлениям данного феномена в

³⁰⁴ Например, Р. Прайс выделяет «Цикл Дансени», «Аркхемский цикл» и «Мифы Ктулху». Последний, в частности, развивался писателем А. Дерлетом, также публиковавшим рассказы и повести последователей Лавкрафта (Price R. M. H. P. Lovecraft and the Cthulhu Mythos. Mercer Island, WA: Starmont House, 1990. P. 9).

³⁰⁵ Lovecraft H. P. Supernatural Horror in Literature. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>

³⁰⁶ Лавкрафт высоко оценивал, например, «Поворот винта» (“The Turn of the Screw”, 1898) Г. Джеймса, рассказ «Обезьянья лапка» (“The Monkey’s Paw”, 1902) У. У. Джекобса, и, конечно, все творчество Э. А. По.

³⁰⁷ Немецкий писатель, известный произведениями в жанре мистики, неоготики и ужасов: «Паук» (Die Spinne, 1909), «Ученик Чародея, или Охотники на дьявола» (“Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger“, 1909), «Альрауне: История одного живого существа» (“Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens”, 1911),

литературном творчестве писателей, художественный стиль и мотивы творчества которых так или иначе повлияли на творческий метод фантаста.

Исследователи (например, С. де Камп, Р. М. Прайс) указывают на разносторонние интересы и познания Г. Ф. Лавкрафта в разных областях науки, обширную переписку и со-творчество с другими писателями³⁰⁸, что выразилось в значительном «разбросе» тематики и сюжетов произведений³⁰⁹. Кроме того, большая часть произведений американского писателя публиковалась в pulp-журналах, что привело к разрозненности материала и преобладанию малой литературной формы.

Эти и другие факты биографии писателя позволяют сделать предварительный вывод о фрагментарности всего наследия писателя, что, в свою очередь, является одной из черт модернистского направления. Н. Н. Смирнова пишет о фрагментарности в модернистском искусстве следующее: «Постепенно художник как будто бы смиряется с невозможностью реализации замысла, дающего многочисленные ответвления, отрывки, фрагменты, <...> которые постепенно приобретают статус особых жанровых форм, замещающих единственную, еще не найденную»³¹⁰. Писатели-модернисты, таким образом, ощущали невозможность создания целостного (законченного³¹¹) произведения.

У Г. Ф. Лавкрафта «фрагментарность» обнаруживается при комплексном рассмотрении его произведений как части фантастической Вселенной «лавкрафтовских ужасов». Общие образы, мотивы и идеи – существования в глубинах океана или бесконечности космоса, в отдаленных уголках Земли неких существ и феноменов, не поддающихся человеческому восприятию, – прослеживаются во всех рассказах и повестях писателя вне

³⁰⁸ В частности, в произведениях «Цикла снов» заметно влияние фэнтезийных сочинений Лорда Дансени, о чем мы писали ранее, цитируя Р. Прайса.

³⁰⁹ Sprague de Camp L. Lovecraft : a biography. New York: Doubleday and Company, Inc., 1975. P. 6.

³¹⁰ Смирнова Н.Н. О фрагментарности в литературе // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 41.

³¹¹ В этом видится и наследие немецких романтиков (к примеру, «фрагментарность» романа Э. Т. А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра»).

зависимости от их тематики (от «Дагона» до «Хребтов безумия» и даже фэнтезийной повести «Сомнамбулический поиск неведомого Кадата», опубликованной в 1943 году, уже после смерти писателя). Исследование пугающих феноменов и событий, фантазмагорических видений приводит героев к осознанию кошмарных истин о древних ужасах, готовых вырваться на свободу и уничтожить человеческий мир. Это можно заметить, к примеру, в повестях «Хребты безумия» и «За гранью времен», герои-рассказчики которых повествуют об опыте встречи с потусторонними феноменами и инопланетным разумом.

Так, в «Хребтах безумия» ученый-геолог Дайер в составе экспедиции, прибывшей в Антарктиду, обнаруживает во льдах останки существ, схожих с описаниями расы Старцев (*the Elder Things*) из «Некрономикона», а позднее сталкивается в ледяных лабиринтах подземелий древнего города с чудовищами-шогготами (*shoggoth*). И сам рассказчик Дайер, и другие участники экспедиции *узнают* этих существ, основываясь на информации, прочитанной ранее в «Некрономиконе».

В повести «За гранью времен» профессор Мискатоникского университета Натаниэль Уингейт Пизли, разбираясь в причинах своей продолжительной амнезии и последующих повторяющихся сновидений-кошмаров, в которых его сознание пребывает в теле некоего циклопического существа, знакомится с мифологическими источниками, в которых описывается Великая Раса Йит³¹², а также узнает об обрывочных свидетельствах других людей, рассказывающих об аналогичном опыте.

В обоих примерах герои, так или иначе, связывают свой опыт с определенными мифологическими «первоисточниками» (несомненно, вымышленными самим Г. Ф. Лавкрафтом). Это замечание может служить

³¹² Позднее становится известно, что эти существа – Великая Раса Йит (*the Great Race of Yith*), обладающая способностью переселяться в тело других существ и переносить сознание «жертв» в свое тело. Таким образом, захватывая их тела, существа исследуют Вселенную и находят для себя новые миры для продолжения существования расы в случае глобальной катастрофы.

промежуточным подтверждением «фрагментарного» характера лавкрафтовского мифа: вместо создания законченного произведения (например, в духе эпической фэнтези-эпопеи Дж. Р. Р. Толкина) фантаст предлагает читателю лишь части, *отрывки* собственной космогонии мифов Ктулху.

Продолжая размышление о «фрагментарности» в творчестве писателя, заметим, что и отдельные художественные произведения Г. Ф. Лавкрафта композиционно состоят из фрагментов воспоминаний или «показаний» очевидцев о неких сверхъестественных событиях.

Так, например, самый известный рассказ лавкрафтовской мифологии «Зов Ктулху» состоит из трех частей – *фрагментов*, включающих дневниковые записи бостонского антрополога Френсиса Вейланда Герстона. В них профессор, покойный двоюродный дед рассказчика, пишет о найденном барельефе божества Ктулху и связанных с ним мистических событиях. Вторая часть рассказа представляет собой повествование полицейского инспектора Леграсса из Нового Орлеана о поклонении местного населения божеству Ктулху и связанных с этим беспорядках и задержаниях. Последняя часть представлена в форме рукописи норвежского моряка Йохансена, единственного выжившего свидетеля встречи с самим существом.

В целом, большинство произведений американского писателя оформлены как «свидетельства» героев о, казалось бы, не связанных событиях, постепенно складывающихся в незавершенную картину лавкрафтовского мифа. В нем автор лишь «приоткрывает» перед читателем завесу ужасных тайн Вселенной. Таким образом, как отдельные тексты, так и все наследие Г. Ф. Лавкрафта можно рассматривать в рамках принципа фрагментарности, что, в целом, созвучно исканиям писателей-модернистов.

В контексте данной главы особо следует отметить факт довольно негативного отношения Г. Ф. Лавкрафта к прогрессу, что, в целом, идет вразрез со стремлением его современников-модернистов к новаторству. По мнению С. де Кампа, скептическое и неприязненное отношение фантаста к современности и реалиям прогрессивного общества выражалось во взглядах и даже манерах Лавкрафта, более присущих «приверженцам колониализма» и «английским тори» (“English Tory, or at least of a Colonial Loyalist”)³¹³. Скептицизм и пессимизм писателя-фантаста применительно к научному прогрессу заявляет о себе и в идиостиле писателя, а именно – в использовании литературного языка с устаревшей лексикой и даже орфографией, «как во времена королевы Анны»³¹⁴. Наконец, и сам Лавкрафт считал себя своего рода «анахронизмом», живущим не в свое время подданным Короля Англии Георга III³¹⁵.

Скептицизм писателя по отношению к идее научно-технического развития отчетливо заметен в фабулах многих произведений Г. Ф. Лавкрафта. Так, научные открытия героев рассказов и повестей мифов Ктулху становятся причиной ужасающих последствий: сумасшествия и смерти персонажей и воцарения хаоса в мире. Так, например, в повести «Хребты безумия» рассказчик, публикующий научный отчет об экспедиции в Антарктиду, пытается предостеречь научное сообщество от продолжения любого рода исследований во избежание уничтожения «земного мира» (о чем мы писали в Главе 2).

Стоит заметить, что и у писателей-экспрессионистов научно-технический прогресс, ставший предметом изображения в их поэтических и прозаических текстах³¹⁶, подан амбивалентно. Н. В. Пестова по этому поводу

³¹³ Sprague de Camp L. Lovecraft : a Biography. New York: Doubleday and Company, Inc., 1975. P. 4.

³¹⁴ “... composing in the style of a good Queen Anne” (там же). Имеется ввиду Королева Англии, Ирландии и Шотландии Анна Стюарт, правившая в 1702 – 1714 годах.

³¹⁵ Montague C. H.P. Lovecraft: The Mysterious Man Behind the Darkness. New York: Chartwell Books, 2015. P. 21.

³¹⁶ Например, Г. Балль в докладе о В. Кандинском в 1916 году отмечал неизгладимое впечатление, которое на художника произвело открытие электрона в 1909 году (Ball H. Kandinsky // Expressionismus. Manifeste und

пишет следующее: «...Как и философию Ницше, все достижения науки и техники они воспринимали очень лично и примеряли на себя»³¹⁷. Это выразилось в ощущении экспрессионистами «дезориентации» и «дереализации» и в «эстетике безобразного»³¹⁸.

В выявленных исследователями чертах эстетики немецкоязычного экспрессионизма заметно сходство и с мироощущением Г. Ф. Лавкрафта. Эти чувства «дезориентации» и «дереализации», которые легли в основу так называемой эстетики безобразного, являются постоянными «спутниками» персонажей, столкнувшихся с таинственными и сверхъестественными явлениями. Метаморфозы, происходящие после вторжения в сознание героев потусторонних существ, или состояние «дезориентации» и «дереализации» героев, вызванное встречей с чудовищными существами можно встретить в подавляющем большинстве рассказов и повестей американского писателя.

Например, в повести «За гранью времен» профессор Натаниэль Уингейт Пизли сомневается в реальности происходивших с ним фантастических событий, которые он «видит» в кошмарах после продолжительной амнезии:

«...либо это был только сон, либо пространство и время теряли всякий смысл, обращаясь в жалкую никчемную пародию на то, что мы считали незыблемыми категориями своего бытия. Нет, скорее всего это был сон – мой здравый смысл отказывался допускать обратное...»³¹⁹;

Dokumente zur deutschen Literatur 1910 – 1920. Mit Einleitung und Kommentaren / Hrsg. Anz Th., Stark M. Stuttgart, 1982. S. 124).

³¹⁷ Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Изд. 3-е, доп. и исправл. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2010. С. 107.

³¹⁸ Там же. С. 108 – 109.

³¹⁹ Лавкрафт Г.Ф. За гранью времен : рассказы. СПб : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 298. Далее на русском языке цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

“Either I was dreaming, or time and space had become a mockery. I must be dreaming – but I would test the horror by carrying this thing back and showing it to my son if it were indeed a reality”³²⁰.

Как и в других произведениях Г. Ф. Лавкрафта, сомнения Натаниэля Пизли, воплощенные в своеобразном «потоке сознания»³²¹ героя, балансирующего на грани помешательства, объясняются в тексте феноменами, выходящими за рамки как научного знания, так и здравого смысла. Прогресс и наука у Лавкрафта оказываются «никчемным стремлением человека» в сравнение с открывающимися героям «мирами» Вселенной.

Так, Г. Ф. Лавкрафт, с одной стороны, противопоставляет себя современности, научно-техническому прогрессу и всему «модернистскому», воплощая это в своих художественных текстах в атмосфере сверхъестественного ужаса и крайнего пессимизма, в ощущении беспомощности человека перед тайнами Вселенной. С другой стороны, разочарование художников в современном мире, потеря смысла и ориентации в хаосе реальности, а также сомнение в способностях человека к познанию – сюжетообразующие мотивы и идеи именно модернистского мироощущения, что сближает творчество Г. Ф. Лавкрафта с этим направлением.

Ф. Верфель (1890–1945), немецкоязычный поэт-экспрессионист, в стихотворении 1914 года пишет: «На земле ведь чужеземцы все мы»³²² / «Fremde sind wir auf der Erde Alle»³²³. В данной стихотворной строке

³²⁰ Lovecraft H. P. The Shadow out of Time. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/sot.aspx> (дата обращения: 20.04.2025). Далее на английском языке цитируется по данному источнику.

³²¹ Новаторский повествовательный прием писателей-модернистов, ставший «визитной карточкой» творчества В. Вульф и Дж. Джойса.

О потоке сознания в произведениях Лавкрафта пишут, например, Д. Д. Данилов (Данилов Д. Д. Эскапизм и образы эскапистов в «Цикле снов» Говарда Лавкрафта. С. 114), Дж. Мэйчен (Machin J. Lovecraft, Decadence, and Aestheticism. // Bloom C. (eds.) The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic. Palgrave Macmillan, Cham. New York: Springer International Publishing, 2020. P. 1230).

³²² Перевод Б.Л. Пастернака.

³²³ Werfel F. Gedichte: aus den Jahren 1908–1945. – Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, 1993. S. 60.

представлена своего рода квинтэссенция ощущения поэтом ужаса времени, возникших от осознания разобщенности людей и жестокости их природы. Идея Ф. Верфеля у Лавкрафта, можем допустить, выходит на «космический» масштаб – мы чужеземцы на своей планете, в космосе и Вселенной, которой нет до нас никакого дела.

В целом, данная идея «созвучна» модернистскому мировоззрению начала XX века: средства фантастического жанра позволяют Г. Ф. Лавкрафту воплотить (в иносказательной форме) экзистенциальный ужас, ощущаемый художниками времени, вызванный «подземным гулом истории»³²⁴ и неумолимо приближающимся «бездонный хаосом вечной ночи».

В связи с отмеченным выше, представляется необходимым затронуть понятие «очуждения» (нем., *Verfremdungseffect*) как одного из основных приемов в искусстве модернизма, и, в особенности, экспрессионизма. «Очуждение» воплощается в художественных текстах в ситуациях «отстраненности», или *отчужденности*, героя от собственной личности и социума, а также в трансформации привычной реальности в нечто новое, удивляющее, «ирреальное». В модернистском романе этот прием наиболее ярко реализуется с помощью выразительных средств, таких как символ, аллегория, гротеск, а также через описания измененных состояний сознания героя (сновидений, галлюцинаций, сумасшествия и др.), «отчужденного» в силу этого от «добропорядочного» общества.

Эффект «очуждения» может быть выявлен, в первую очередь, в построении сюжета и художественного пространства произведений Г. Ф. Лавкрафта. Так, достаточно знакомые американскому читателю пространства Новой Англии и типичные образы жителей американских городов и глубинки в лавкрафтовских ужасах предстают в новом, «остраненном» свете: в текстах «возникают» вымышленные города и

³²⁴ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 26.

локации (к примеру, города Аркхем, Инсмут, Данвич; Мискатоникский университет), реальные исторические события «мистифицируются» и представляются в контексте действий инопланетных существ³²⁵.

«Традиционализм», характерный для американского модернизма, воплощается в текстах Г. Ф. Лавкрафта в изображении Новой Англии и «исторических» территорий первых американских штатов, а также типичных жителей Америки³²⁶, но представляется в «фантастически-очужденном» свете. Исторические события, «обычные» герои и знакомые местности оказываются в мифологии Г. Ф. Лавкрафта совершенно «иными» – «жуткими», пугающими и угрожающими как героям, так и существованию человечества.

Американский исследователь Ш. Э. Мартин в своей диссертации, посвященной исследованию модернистских приемов в творчестве Г. Ф. Лавкрафта, пишет о «модернистском гротеске» как одном из проявлений приема «очуждения» (alienation) в его «ужасном» аспекте³²⁷. Автор работы развивает идеи М. М. Бахтина о романтическом гротеске³²⁸ и В. Кайзера о модернистском гротеске³²⁹, в котором действующей становится, по словам М. М. Бахтина, «чуждая, нечеловеческая сила, управляющая миром»³³⁰.

Ш. Э. Мартин замечает, что в то время как в таких «домодернистских» гротескных произведениях, как «Трагическая история Доктора Фауста» К. Марло (1564–1593) или «Мельмот Скиталец» Ч. Р. Метьюрина (1780–

³²⁵ Примером может выступать «Великое наводнение» в штате Вермонт 2 – 4 ноября 1927 года, описание которого появляется в повести «Шепчущий во тьме». Г. Ф. Лавкрафт создает «мистификацию»: во время наводнения обнаруживаются останки существ, которые впоследствии похищают героя повести, к которому приезжает рассказчик.

³²⁶ Большинство персонажей Г. Ф. Лавкрафта – американцы, от жителей Катскильских гор в рассказе «За стеной сна» (*"Beyond the Wall of Sleep"*, 1919) до интеллектуалов и ученых.

³²⁷ Martin S. H.P. *Lovecraft and the modernist grotesque: doctoral dissertation*. Pittsburg : Duquesne univ., 2008. P. 51 – 52.

³²⁸ Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.

³²⁹ Kayser W. *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, 1957. 228 S.

³³⁰ Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. С. 57.

1824) ужасное может быть «побеждено»³³¹, то в произведениях, построенных на «модернистском гротеске», после встречи с потусторонним пути назад нет. Американский исследователь делает значимый для нашей работы вывод: «Герой внезапно понимает, что мир всегда был «чуждым» (*alienated*); именно иллюзия стабильности препятствует познанию этого мира и реальности»³³² (Перевод наш. – *M.T.*). Ощущение безысходности и бесповоротности катастрофических изменений присуще многим произведениям модернизма³³³.

«Иллюзия стабильности», отмеченная исследователем, – одна из ключевых идей, определяющих художественный мир «лавкрафтовских ужасов». Как было замечено ранее, герои Г. Ф. Лавкрафта, исследующие неизведанные пространства или сталкивающиеся с неизвестным, узнают «нечто такое, что погубит земной мир, каким мы его знаем» («Хребты безумия» (189)), что разрушает эту стабильность – их представления о мире и Вселенной.

В процитированной выше повести крах «иллюзии стабильности» вместе с эффектами «дереализации» и «дезориентации» воплощается в «потоке сознания» молодого ученого Данфорта, к которому после встречи с шогготами в ледяных подземельях Антарктиды, по словам рассказчика, «никогда уже не вернется душевный покой» (272):

«Порой у него срывались с языка отрывочные слова: «черная яма», «резной ободок», «протошогготы», «пятимерные массивы без окон», «неописуемый цилиндр», «древний маяк», «Йог-Сотот», «первичный белый студень», «цвет вне пространства», «крылья», «глаза во тьме», «лестница на Луну», «первоначальные, вечные, бессмертные» и прочая бессмыслица» (272–273);

³³¹ Martin S. H.P. Lovecraft and the Modernist Grotesque. P. 51

³³² “In modernist grotesque alienation, the protagonist realizes that the world itself has always been alienating, and it is the illusion of stability that must be exposed, for the sake of intellectual integrity, if nothing else” (там же).

³³³ Самым очевидным примером такого типа гротеска может быть известное произведение Ф. Кафки «Превращение» (“Die Verwandlung”, 1915).

“He has on rare occasions whispered disjointed and irresponsible things about ‘the black pit’, ‘the carven rim’, ‘the proto-shoggoths’, ‘the windowless solids with five dimensions’, ‘the nameless cylinder’, ‘the elder pharos’, ‘Yog-Sothoth’, ‘the primal white jelly’, ‘the colour out of space’, ‘the wings’, ‘the eyes in darkness’, ‘the moon-ladder’, ‘the original, the eternal, the undying’, and other bizarre conceptions”³³⁴.

Бессвязная речь Данфорта – это *фрагменты* образов из прочитанного им ранее «Некрономикона» (и аллюзии Лавкрафта на элементы собственной мифологии), кошмары, воплотившиеся в действительности, обитающие во льдах Антарктиды и грозящие «погубить земной мир».

Так, идея «иллюзии стабильности» и, в целом, модернистский прием «очуждения» могут быть применимы к описанию состояния психики персонажей, а также к наличию границы между сном и бодрствованием, потусторонним и посюсторонним мирами, которой писатель во всех своих произведениях уделяет пристальное внимание. Акцент на психическом состоянии героев позволяет, в свою очередь, судить о следовании Г. Ф. Лавкрафтом модернистским тенденциям в исследовании бессознательного и его тяге к «эстетике безобразного».

3.1.2. Эстетическая репрезентация сновидений и измененных состояний сознания в поэтике Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта

Характерной чертой искусства эпохи модерна является «поворот» писателей к подсознательному в человеке, выразившемуся в изображении в художественных текстах сумеречных, измененных, или пограничных состояний сознания героев. Сновидения, галлюцинации, сумасшествие и другие крайние проявления психического, «эстетика безобразного» по номинации К. Эйкмана³³⁵, являются одними из наиболее частых мотивов и

³³⁴ Lovecraft H. P. At the Mountains of Madness. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/mm.aspx> (дата обращения: 25.04.2025). Далее цитируется по этому источнику.

³³⁵ Eukman Ch. Die Funktion des Häßlichen in der Lyrik G. Heyms, G. Trakls und G. Benns. Zur Krise der Wirklichkeitserfahrung im deutschen Expressionismus. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag., 1969. S. 52.

приемов, детерминирующих сюжет произведений Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта.

Обратимся к более подробному рассмотрению сферы онейрического и, более широко – бессознательного, как одной из ключевых и в эстетике модернизма, и в творчестве писателей.

Таинственная сфера сновидений являлась предметом пристального интереса и в философии и психологии, и в литературном творчестве. З. Фрейд в своем труде «Толкование сновидений» (*“Die Traumbedeutung”*, 1900) впервые начинает изучать сон как проявление сферы бессознательного. Основатель психоанализа полагал, что «любое сновидение оказывается осмысленным психическим феноменом, которое может быть в соответствующем месте включено в душевную деятельность бодрствования»³³⁶. Как известно, австрийский психоаналитик связывал таинственный мир снов со сферой индивидуального бессознательного и либидо.

К. Г. Юнг рассматривал сновидения как аккумулярованный опыт всего человечества, архетипическое «коллективное бессознательное». В последней своей работе «Человек и его символы» (*“Man and his Symbols”*, 1961) Юнг писал о том, что коллективное бессознательное представляет собой «...образы и ассоциации, аналогичные первобытным идеям, мифам и ритуалам»³³⁷. Так, швейцарский ученый связывал образы сновидений с общемировыми архетипами и мифологией, что для нашего исследования является крайне значимым выводом.

Э. Фромм размышлял о сновидениях как «алогичных» состояниях, отражающих деятельность и низших, и высших функций мозга (связывая, тем самым, идеи З. Фрейда и К. Г. Юнга), полагая, что сновидения являются

³³⁶ Фрейд З. Толкование сновидений. Ереван: «Камар», 1991. С. 7.

³³⁷ Юнг К.-Г. Человек и его символы: Пер. Сиренко И. Н.; Сиренко С.Н.; Сиренко Н. А. М.: Мелков С. Б., «Серебряные нити», 2006. С. 42.

«памятью предков», языком символов, единым для всего человечества. Кроме того, в своем труде «Забытый язык» (*“The Forgotten Language”*, 1951) известный психолог писал: «Большинство сновидений имеет одну общую особенность: они не следуют законам логики, которым подчинено наше бодрствующее сознание. Категории времени и пространства теряют свое значение»³³⁸. Э. Фромм объясняет данную особенность хронотопа сновидений следующим образом: «Мы без труда мгновенно перемещаемся на дальнейшее расстояние или можем находиться одновременно в двух местах; во сне два разных человека могут соединиться в одном лице и один человек может внезапно превратиться в другого»³³⁹. В контексте литературного творчества эта характерная особенность сна становится плодотворным фундаментом для художественных экспериментов как в модернистских текстах, так и в фантастике.

Если обобщить предложенные выше наблюдения, то можно сделать вывод, что сон связан с «коллективным бессознательным» (мифами, ритуалами и общечеловеческой символикой), являясь при этом «психическим феноменом» внутренней, духовно-душевной жизни человека. Сновидению свойственна алогичность, его язык отличает «повышенная семиотичность», также следует говорить об индивидуальном характере образов сновидения³⁴⁰.

Для модернистов, во многом возрождавших особенности романтического мировидения, следовательно, – романтическую эстетику и поэтику, на первый план выходит тема «истинной» жизни души и *духа*. Именно во сне у писателей-романтиков, по словам исследовательницы Н. А. Нагорной, «человек контактирует <...> со своей таинственной природой и с космической реальностью»³⁴¹. В связи романтического героя с

³³⁸ Фромм Э. Забытый язык // Э. Фромм. Душа человека. М.: «Республика», 1992. С. 182.

³³⁹ Там же.

³⁴⁰ Лотман Ю. М. Сон – семиотическое окно // Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 126.

³⁴¹ Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: Монография. М.: МАКС-Пресс, 2006. С. 9.

природой и Космосом заключено основополагающее для романтизма понятие двоемирия – противопоставления обывательской действительности и «истинной» реальности. Этот мотив возрождается и в модернизме, и в фантастической литературе (например, в фэнтези)³⁴².

Сновидение в произведениях романтиков и модернистов воплощает таинственный мир духа – «истинную» реальность для художников этих направлений. А. Ю. Сорочан отмечает, что сновидение – это иная «реальность; погружаясь в него, мы не утрачиваем логику, а обретаем иную, которая наяву может казаться странной и пугающей, но тем не менее остается непререкаемой и организует все видение мира»³⁴³. Это наблюдение можно дополнить высказыванием Г. П. Козубовской: «...ночной мир неодномерен, он в равной степени вбирает в себя “здешний” и “инобытийный”, существуя в оппозиции живого/мертвого»³⁴⁴. Указанные особенности таинственного мира сна свидетельствуют о многогранности сферы онейрического.

Так, сновидения, неразрывно связанные с прочими измененными, сумеречными состояниями психики героев и фантастическими элементами, в художественных произведениях и романтиков, и модернистов являются приемом, позволяющим героям (и самим авторам) исследовать «скрытую», истинную реальность и тайны их собственной души.

В то же время, сновидения являются важнейшей составляющей фантастической литературы и, несомненно, играют ключевую роль в развитии фабулы произведений как Г. Майринка, так и Г. Ф. Лавкрафта. И. В. Семибратова в связи с поставленной нами темой отмечает: «...во сне может приключиться все, что угодно, сон оправдывает введение самых

³⁴² Об этом: Сафрон Е. А. Онейросфера как элемент поэтики повестей М. Фрая (на примере сборника «Чужак») // Новый филологический вестник. М.: ООО «Издательство Ипполитова», 2018. №2(45). С. 226 – 235.

³⁴³ Сорочан А. Ю. Дискурсы ужасного: к постановке проблемы // Все страхи мира: Ноггот в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб. Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 11.

³⁴⁴ Козубовская Г. П. Русская литература и поэтика зримого: монография. Барнаул: АлтГПУ, 2021. С. 46.

невероятных чудес. Поэтому сон – один из наиболее популярных в фантастической литературе мотивов»³⁴⁵. Однако, разный тип фантастического, следуя идеям Е. М. Неёлова, – «литературная» фантастика у австрийского писателя, и «жанрово-обусловленная» фантастика у американского фантаста³⁴⁶ – предполагает разный подход к использованию мотива сна в их художественном творчестве.

В самом известном романе Г. Майринка «Голем» сюжет повествует о событиях, которые разворачиваются во сне рассказчика, воспринимающего себя резчиком камней Атанасиусом Пернатом и проживающего его духовный опыт, который становится его собственным. Рассказчик называет «царство сна» «подлинной жизнью» (19), что отражает взгляды самого писателя на природу сна. Реальность произошедших событий «внутреннего» сюжета романа остается вопросом и для самого главного героя, и для читателя. В целом, основная идея и этого, и последующих романов Г. Майринка («Зеленый лик», «Вальпургиева ночь», «Белый Доминиканец» и «Ангел Западного окна») – духовное *пробуждение* героев ото сна их истинного «Я».

События сновидения в исследуемом романе становятся отражением внутреннего становления³⁴⁷, путешествия героя к собственной духовной цельности. Путь героя внутри сновидения заканчивается пожаром³⁴⁸ в доме Атанасиуса Перната, т. е. разрушением «старой» личности героя:

³⁴⁵ Семибратова И. В. Фантастическое в творчестве Пушкина // Замысел, труд, воплощение... М.: Изд-во Московского университета, 1977. С. 164.

³⁴⁶ Напомним, что в «жанрово-обусловленной» фантастике (литературной сказке, фэнтези, научной фантастике, ужасах) восприятие фантастических событий продиктовано канонами жанра: читатель изначально понимает, что в фэнтези ему наверняка «встретятся» фантастические существа, магия и герои, борющиеся со злом (конечно, сюжет и образность зависит от поджанра фэнтези), в научной фантастике – космические путешествия и научные открытия, в ужасах – монстры и пугающая атмосфера. В «литературной» фантастике фантастические события и образы становятся средством для воплощения определенного авторского замысла и не являются жанрообразующими элементами.

³⁴⁷ Теличко А. В. Трансформация жанра «роман становления» («Entwicklungsroman») в творчестве Г. Майринка // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2013. С. 151 – 156 .

³⁴⁸ В «огне» заканчивается путешествие героев и в «Големе», и в «Ангеле Западного окна». Как писал знаток оккультизма Ю. Эвола, «пиромантия», концепция которой представляла собой тантрические практики по

«Пожар! Горит! Горит! <...>

Стекла звенят, и красные языки рвутся из всех окон <...>

Вокруг трубы намотан канат трубочиста <...>

Канат трещит. Волокна разрываются.

Я падаю.

Сознание гаснет во мне» (176);

“Feuersbrust im Haus! Feuer! Feuer! <...>

Glas klirrt und rote Lohe schießt aus allen Fenstern <...>

Das Seil eines Rauchfangkehrers ist herumgewickelt <...>

Das Seil singt beim dem Ruck. Knirschend dehnen sich die Fasern.

Ich falle.

Mein Bewußtsein erlischt” (366 – 367).

Далее герой просыпается:

«Я лежу в постели, я живу в гостинице.

И зовут меня вовсе не Пернат.

Не снилось ли мне все это?

Ну! Такие вещи не снятся» (177);

“Ich liege im Bett und wohne im Hotel.

Ich heiße doch gar nicht Pernath.

Habe ich das alles nur geträumt?

Nein! So träumt man nicht” (368).

сдерживанию внутреннего эротического огня и перенаправления его силы для достижения определенного духовного экстаза и просветления, является ключевой в последнем романе Г. Майринка и, можем полагать, в «Големе» (этим объясняется повторение элемента сюжета). Об этом: Эвола Ю. “Цепь Мириам” и “пиромантия”. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://litresp.ru/chitat/ru/Э/evola-yulius/metafizika-pola/62> (дата обращения: 23.04.2025).

Сон в романе слишком реалистичен, чтобы быть лишь видением и плодом воображения героя (о чем говорит сам повествователь и выше, и в начале романа: «то, что я пережил, это была подлинная жизнь» (19))³⁴⁹.

Фантастическая образность в романном повествовании Г. Майринка, переданная через сновидение рассказчика, оказывается средством описания озарений и героев, и самого писателя³⁵⁰, что, несомненно, воплощено в образе Голема как символа неоформленной и неодоухотворенной материи и в других фантастических и мистических образах и символах (Книги «Иббур», Гермафродита, Философского камня и др.).

В последнем романе Г. Майринка «Ангел Западного окна» (1927) значимым для развертывания сюжета выступает сон героя-рассказчика о Двудиком Янусе и таинственном фамильном кристалле:

«Сияющий карбункул парил где-то высоко надо мной, во мраке. <...> я лежал ничком, зарывшись лицом в подушки. И я совершенно отчетливо ощутил, как мой затылок стал приобретать пластическую структуру лица: с обратной стороны моего черепа прорастало второе лицо!»³⁵¹;

“Der Karfunkel schwebte irgendwo hoch über mir in der Finsternis. <...> es schien mir nämlich, als stünde der Strahl des Karfunkels auch dann auf meiner Stirn, wenn ich das Gesicht nach unten in die Kissen grub. Und deutlich fühlte ich, wie mein Hinterhaupt die plastische Struktur eines neuen Vorderhauptes annahm: mir wuchs aus der Scheitelgegend hervor ein zweites Gesicht”³⁵².

³⁴⁹ Рассказчик говорит это после того, как Голем принес ему книгу Иббур. В рамках эзотерических идей писателя данный эпизод свидетельствует о существовании иной, «истинной» жизни, к которой «призван» Пернат, получивший каббалистическую книгу.

³⁵⁰ Об этом: Теличко А. В. Поэтологические особенности романов Г. Майринка. М., 2014. 190 с.; Шарапенкова Н. Г. Онейросфера романа «Петербург» Андрея Белого (миф о житнетворчестве) // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2011. № 7, т.1. С. 68 – 73.

³⁵¹ Майринк Г. Ангел Западного окна. М.: Энигма, 2008. С. 39 – 40. Далее на русском языке цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

³⁵² Meyrink G. Der Engel vom Westlichen Fenster. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://freeread.com.au/@RGLibrary/GustavMeyrink/Novels/DerEngelVomWestlichenFenster.html> (дата обращения: 23.04.2025). Далее на немецком языке цитируется по этому источнику с указанием главы в скобках.

Мистический сон «спровоцирован» получением загадочного пакета с дневниковыми записями Джона Ди (предка героя) от покойного родственника рассказчика, Джона Роджера. Так, пакет, сам по себе предмет не магический, оказывается ключом к «иной» реальности, целой цепи видений и снов, связанных с жизнью загадочного предка, и к дальнейшему духовному пробуждению рассказчика, чье «Я» «сливается» воедино с «Я» Джона Ди. Сюжет романа является ярким воплощением концепции Г. Майринка о повторяемости судеб и перерождения одной и той же сущности в телах разных людей. Таким образом, сновидения и прочие измененные состояния у австрийского писателя играют роль мистических эпизодов, символизирующих стадии духовного пути его героев.

В произведениях Г. Ф. Лавкрафта, классика «жанрово-обусловленной» фантастики, сновидения и измененные (пограничные) состояния сознания играют не меньшую роль, чем в романах Г. Майринка, что представляет огромный интерес для подробного исследования.

Г. Ф. Лавкрафт в определенном смысле «наследует» романтическое видение сна как истинной реальности. Это особенно заметно в следующем отрывке, которым открывается повествование в рассказе «По ту сторону сна» (*“Beyond the Wall of Sleep”*, 1919):

«Интересно, задумывается ли большинство людей над могущественной силой сновидений и над природой порождающего их темного мира? <...> мы как бы заглядываем в мир духа – мир не менее важный, чем наше физическое бытие, но отделенный от него непреодолимым барьером <...> Порой мне кажется, что именно та жизнь является подлинной, а наше суетное существование на земле – явление вторичное и даже мнимое»³⁵³;

“I have often wondered if the majority of mankind ever pause to reflect upon the occasionally titanic significance of dreams, and of the obscure world to which they belong <...> there are still a certain remainder whose immundane and ethereal character permits of no

³⁵³ Лавкрафт Г. Ф. По ту сторону сна // Сны Ктулху. М.: Изд-во АСТ, 2021. С. 61 – 62. Далее на русском языке цитируется по этому источнику с указанием страниц в круглых скобках.

ordinary interpretation, and whose vaguely exciting and disquieting effect suggests possible minute glimpses into a sphere of mental existence no less important than physical life, yet separated from that life by an all but impassable barrier”³⁵⁴.

Основная идея приведенного отрывка перекликается со словами героя-рассказчика из романа «Голем» о сновидениях как подлинной жизни, которые мы привели выше, что подтверждает сходство идей исследуемых писателей о роли «истинной» реальности жизни духа, открывающейся героям, в том числе, во снах. Более того, рассказчик Г. Ф. Лавкрафта замечает, что сновидения могут быть «бледным и причудливым зеркалом нашей дневной жизни – *против чего возражал Фрейд с его наивным символизмом*, – однако встречаются изредка не от мира сего случаи, не поддающиеся привычному объяснению» (61) (Курсив наш. – М.Т.). Так, Г. Ф. Лавкрафт через речь героя *критикует* идеи З. Фрейда, но, несмотря на это, очевиден его художественный ответ на популярные веяния его эпохи.

Рассказ Г. Ф. Лавкрафта «Зов Ктулху» является ярким примером произведения, в котором сновидения персонажей играют ключевую роль в развитии сюжета и оказываются свидетельством реальности существования мифических существ (в рамках авторской мифологии). В первой части рассказа герой знакомится с рукописями покойного двоюродного деда Джорджа Гаммелла Эйнджелла, в которых приводятся разрозненные факты о событиях, связанных с культом Ктулху. В рамках поставленной проблемы данного параграфа знаменательна следующая деталь. Молодой скульптор Уилкоккс, вырезавший барельеф божества, увидел чудовище в своих кошмарах:

«В них не только повторялись прежние сны, но в общем сумбуре возникала какая-то исполинская тварь, “во много миль высотой”, ковылявшая тяжело и неуклюже. <...>

³⁵⁴ Lovecraft H. P. Beyond the Wall of Sleep // H. P. Lovecraft. Dagon and Other Tales of the Macabre Cycle. Toronto: Prohyptikon Publishing Inc., 2010. P. 43.

оно, по всей видимости, тождественно безымянному чудовищу, изображенному на скульптуре из сна»³⁵⁵;

“They included not only a repetition of what he had formerly dreamed, but touched wildly on a gigantic thing ‘miles high’ which walked or lumbered about. <...> it must be identical with the nameless monstrosity he had sought to depict in his dream-sculpture”³⁵⁶.

Согласно записям Джорджа Гаммелла Эйнджелла, похожие кошмары снились и другим людям:

«С 28 февраля и по 2 апреля многим из них снились странные, причудливые сны, причем их яркость безмерно усилилась в тот период, когда скульптор пребывал в бреду. <...> кое-кто из сновидцев признавался, что ближе к концу появлялась гигантская безымянная тварь, внушавшая беспредельный страх» (26);

“From 28 February to 2 April a large proportion of them had dreamed about very bizarre things, the intensity of the dreams being immeasurably the stronger during the period of the sculptor’s delirium. <...> some of the dreamers confessed acute fear of the gigantic nameless thing visible towards the last” (105).

Так, в рассказе «Зов Ктулху» сны, свидетельства некоего коллективного помешательства, оказываются видением «иной», чудовищной реальности, в которой Ктулху, веками спавший мертвым сном на дне океана (‘dead Cthulhu’s dream vigil’ (120)), просыпается, и именно из-за этого отдельные персонажи видят одинаковые кошмары. Проснувшийся Ктулху должен стать провозвестником конца света, но, к счастью, он вместе с его городом снова уходит под воду:

«Его проклятый город вновь ушел под воду <...> Должно быть, монстр оказался в ловушке, когда канул на дно, запертый в своей черной бездне, иначе мир уже оглох бы от воплей безумия и страха. Но кому известен финал? То, что поднялось из глубин, может и затонуть; то, что затонуло, может подняться на поверхность» (57 – 58);

³⁵⁵ Лавкрафт Г. Ф. Зов Ктулху (пер. с англ. С. Лихачевой). СПб.: Азбука, 2015. С. 25. Далее на русском языке цитируется по этому изданию с указанием номера страницы в скобках.

³⁵⁶ Lovecraft H. P. The Call of Cthulhu // Selected Stories. London, Dublin: Collins Classics, 2018. P. 103. Далее на английском языке цитируется по этому изданию с указанием номера страницы в скобках.

“His accused city is sunken once more <...> He must have been trapped by the sinking whilst within his black abyss, or else the world would by now be screaming with fright and frenzy. Who knows the end? What has risen may sink, and what has sunk may rise” (133).

Этот выразительный отрывок можно считать «квинтэссенцией» всей авторской мифологии, и, что крайне важно, воплощением эсхатологических настроений времени. Более того, «вопли и безумие», о которых повествует рассказчик «Зова Ктулху», позволяет нам провести параллель и с «экстатической степенью проявления»³⁵⁷ эмоций у экспрессионистов.

Приведем еще один пример произведения, в котором сновидение играет сюжетобразующую роль. В повести «За гранью времен» преподаватель политэкономии Натаниэль Уингейт Пизли впадает в амнезию. Очнувшись после продолжительного забвения, герой видит повторяющиеся и связанные между собой кошмары, более похожие на воспоминания о пребывании его сознания в теле существа из Великой Расы Йит.

На протяжении всего повествования Натаниэль Пизли, как мы помним, сомневается в физической возможности перемещения своего сознания за пределы времени и пространства и, несомненно, в самой «реальности» своих видений. Однако достоверность, реалистичность и даже осязаемость событий, происходящих «внутри сна», наличие многочисленных совпадений его собственного опыта со свидетельствами других пострадавших, и, наконец, «узнавание» героем во время экспедиции руин древнего города, по которому он и перемещался в кошмарах, наводят профессора на чудовищную мысль о реальности его снов:

«...я все еще не потерял надежду на то, что все произошедшее было просто еще одной из множества галлюцинаций, благо поводов для нервного расстройства у меня в те дни хватало с избытком. Но, увы, и эта слабая надежда каждый раз угасает, едва соприкоснувшись со страшной реальностью» (216);

³⁵⁷ Терехина В. М. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века. Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика: автореф. дис. ... док. филол. наук. М., 2006. С. 3.

“There is reason to hope that my experience was wholly or partly a hallucination – for which, indeed, abundant causes existed. And yet, its realism was so hideous that I sometimes find hope impossible” (URL).

Несмотря на сохраняющуюся до конца произведения загадку, представляется, что сам Г. Ф. Лавкрафт на вопрос о реальности фантастических событий сновидений дал ответ в ранее процитированном отрывке из рассказа «По ту сторону сна»: «...именно та жизнь является подлинной, а наше суетное существование на земле – явление вторичное и даже мнимое» (62).

Отметим, что сновидения в творчестве Г. Ф. Лавкрафта неразрывно связаны с галлюцинациями, бредом и другими измененными (пограничными) состояниями сознания героев, что, в целом, создает своеобразие атмосферы лавкрафтовских ужасов и является знаковой приметой его художественного мира. Так, «рационализация» причин фантастических событий (нервное истощение, галлюцинации, кошмары) становится последней надеждой «образованных» героев лавкрафтовских ужасов в объяснении феноменов, оказавшихся страшнее безумия и смерти и происходящих с ними в наиболее «уязвимом» состоянии – состоянии сна.

В то же время все рациональные и психологические объяснения, озвучиваемыми самими героями рассказов и повестей Г. Ф. Лавкрафта, «рассыпаются» перед неопровержимыми доказательствами существования сверхъестественных сил и неподдающихся человеческому разуму феноменов. А. А. Торопова, связывая мировоззрение Лавкрафта с идеями И. Канта о трансцендентной телесности, отмечает, что типичный герой произведений американского фантаста «...пытается исцелиться от травмирующего опыта, рассказав о нем, но в процессе рационализации он

осознает, что описать это невозможно <...> когда мышление героя пожирает само себя, его носитель сходит с ума»³⁵⁸.

Герои произведений Г. Ф. Лавкрафта пробуждаются ото сна с крайне острым ощущением разрушения стабильности «привычного» миропорядка, нарушения законов природы и воцарения хаоса (в отличие от обычных кошмаров, спасением от которых становится возвращение в «безопасную» реальность и осознание иллюзорности ужасных видений). «Иллюзия стабильности» объективной реальности и состояния психики персонажей как характерное проявление «модернистского гротеска»³⁵⁹, у американского писателя-фантаста находит воплощение в ужасающих «истинах», открывающихся персонажам во время их сновидческих опытов. Последнее объясняется, в том числе, пессимистическим и эсхатологическим характером идей самого писателя и общих настроений времени.

Сновидения, галлюцинации и другие измененные (пограничные) состояния героев, таким образом, многократно усиливают фантастический эффект произведений Г. Ф. Лавкрафта. Нарастающее нервное напряжение персонажей лавкрафтовских ужасов, балансирование между здоровым сознанием и помешательством, реальностью и кошмаром, и постепенное усугубление психического состояния героев по мере осознания ими ужасающих «истин» создает эффект *иллюзии достоверности*, что, в свою очередь, производит на читателя эффект сверхъестественного ужаса³⁶⁰.

В исследованном ранее рассказе «Гипнос» рассказчик открывает свое повествование предупреждением: «...для тех, кому довелось вернуться из мрачных глубин сна и сохранить в памяти все там увиденное, никогда уже не

³⁵⁸ Торопова А. А. Кантианская модель трансцендентной телесности (на примере творчества Г. Ф. Лавкрафта) // Трансцендентальный поворот в современной философии. 7. Эпистемология, когнитивистика и искусственный интеллект. Сб. тезисов международной научной конференции. М.: Изд-во ФГАОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет», 2022. С. 139.

³⁵⁹ Martin S. H. P. Lovecraft and the modernist grotesque: doctoral dissertation. Duquesne univ., 2008. P. 51 – 52.

³⁶⁰ Напомним, что атмосфера и суггестивный эффект, производимый на читателя, является отличительными маркерами жанра ужасов. Об этом: Carroll N. The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart. Routledge, 1990. P. 16.

будет покоя» (131 – 132). Один из персонажей «Зеленого лика» Г. Майринка озвучивает аналогичную идею: «...мир, открывающийся по ту сторону привычной материальной действительности, настолько фантастичен и парадоксален, что даже обрывки воспоминаний о нем могли бы серьезно травмировать наше дневное сознание»³⁶¹.

По словам Л. В. Чесноковой в литературе и философии романтизма (и, закономерно, модернизма) «таинственные силы мироздания вызывают не только восторг и благоговение, но и страх»³⁶². Исследовательница в связи с этим отмечает: «Ибо человек, как учит романтическая натурфилософия, отчужден от природы, вследствие чего потаенное нельзя вопрошать об истине. Существует опасение, что излишнее любопытство может обернуться бедой для человеческого разума, так как может быть пробуждено нечто опасное, что дремлет в глубинах нашей души»³⁶³.

Именно эти идеи могут быть выявлены как в произведениях, так и в мировоззрении самих писателей, Г. Ф. Лавкрафта и Г. Майринка. В случае с американским писателем, они оказываются «остраненными» фантастическим и рационалистическим подходом.

Те ужасы, которые у романтиков и его современников-модернистов «дремлют в глубинах нашей души», у Г. Ф. Лавкрафта «проецируются» вовне, в фантастическую реальность: это и Ктулху, *спящий* на дне океана, и хаос беспредельного пространства Космоса, и жуткие сущности, овладевающие сознанием героев, и кошмары, таящиеся в пространстве сна, стремящиеся вырваться наружу и разрушить мир. Так, фантастика в произведениях Г. Ф. Лавкрафта становится средством «проецирования» внутренних ужасов и оформления их в пугающие художественные образы.

³⁶¹ Майринк Г. Зеленый лик / Пер. с нем., сост., вступ.ст., коммент. В. Крюкова. М.: Энигма, 2023. С. 108.

³⁶² Чеснокова Л. В. Феномен «жуткого»: опыт философской рефлексии Фрейда и Хайдеггера // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2016. № 4(66): в 2-х ч. Ч. 1. С. 216.

³⁶³ Там же.

В связи с этим, нельзя полностью проигнорировать вероятность аллегорического прочтения ужасов Г. Ф. Лавкрафта. Н. А. Нагорная отмечает: «Кошмары оказываются продуктивными для творчества модернистов и постмодернистов. <...> Видимо, в них наиболее остро ощущается хрупкость бытия, находят свое место экзистенциальные мотивы страданий, одиночества, вины»³⁶⁴.

Так, доподлинно известно о «ксенофобном» и «расистском» содержании «лавкрафтовского мифа» как отражения личной неприязни и страхов писателя в социально-исторических реалиях многорасовой Америки его времени. С. Т. Джоши, объясняя причины этих (во многом нелицеприятных) взглядов Лавкрафта, писал: «Родительское воспитание, влияние общества, литература, прочитанная в детстве, и научные открытия конца 19 века стали причиной его расистских и антисемитских идей»^{365 366}.

С другой стороны, исключительная начитанность и эрудированность Г. Ф. Лавкрафта, выраженные в глубоком понимании феномена «сверхъестественного ужаса» в литературном творчестве его предшественников и современников, разносторонний интерес к различным сферам научного знания, а также со-творчество с писателями-современниками, очевидно, позволило писателю совместить тенденции модернистского направления, аспекты готико-романтической традиции, мифологические элементы с основными чертами литературы ужасов (хоррора).

Таким образом, сновидения (сфера онейрического) и измененные состояния героев, вызванные видениями, снами наяву, галлюцинациями и сумасшествием персонажей, являются ключевыми аспектами поэтики

³⁶⁴ Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: Монография. М.: МАКС-Пресс, 2006. С. 23.

³⁶⁵ “Parental and societal influence, early reading, and outmoded late 19th century science shaped his racism and anti-Semitic beliefs” (Joshi S. T. I Am Providence: The Life And Times of H.P. Lovecraft. Volume I. New York: Hippocampus Press, 2013. P. 939).

³⁶⁶ Примечательно, однако, что женой писателя стала эмигрантка еврейского происхождения из Российской империи Соня Грин.

творчества обоих писателей (как и их современников), позволявшими им в художественной форме выразить личные взгляды и опасения, пережитые ими откровения и трансцендентные истины.

3.2. Специфика пространства произведений Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта

3.2.1. Сновидения как потусторонняя реальность в произведениях Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта

Продолжая исследование поэтики Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта в свете психоаналитических идей, популярных у модернистов, отметим, что сфера онейрического является не только ключевым сюжетообразующим элементом, но и обуславливает своеобразие хронотопа произведений писателей.

Сюжет самого известного романа Г. Майринка «Голем» строится по принципу рамочной конструкции и состоит из введения, где таинственный предмет (шляпа) становится *ключом* к иной, сновидческой реальности: сновидению, в котором происходят основные сюжетные коллизии романа, события жизни Атанасиуса Перната. В финале романа пробудившийся ото сна рассказчик ищет и находит загадочный Дом у стены последнего фонаря, где встречает просветленного Перната и его возлюбленную Мириам.

Важным в основной части романа – в сновидении – выступает образ Праги, по улицам которой, согласно древней еврейской легенде, бродит дух Голема. Описывая город, Г. Майринк одушевляет дома и кварталы:

«...я <...> смотрел на бесцветные дома, которые жались передо мной друг к другу, как старые обозленные под дождем животные.

Как неуютно и убого смотрели они. <...>

За годы жизни, которую я провел здесь, во мне сложилось твердое, неизгладимое впечатление, что для них существуют определенные часы ночи и утренних сумерек, когда они возбужденно ведут между собой тихие таинственные совещания. <...>

Часто грезилось мне, что я прислушиваюсь к призрачной жизни этих домов, и с жутким удивлением я узнавал при этом, что они тайные и настоящие хозяева улицы» (19 – 20);

“...ich <...> musterte die mißfarbigen Häuser, di da vor meinen Augen wie verf’ drossene alte Tiere im Regen nebeneinander hockten.

Wie unheimlich und verkommen sie alle aussahen! <...>

In dem Menschenalter, das ich nun hier wohne, hat sich der Eindruck in mir festgesetzt, den ich nicht loswerden kann, als ob es gewisse Stunden des Nachts und im frühesten Morgengrauen für sie gäbe, wo sie erregt eine lautlose, geheimnisvolle Beratung pflegen. <...>

Oft träumte mir, ich hätte diese Häuser belauscht in ihrem spuckhaften Treiben und mit angstvollem Staunen erfahren, daß sie die heimlichen, eigentlichen Herren der Gasse seien” (31 – 32).

Атмосфера тайны, окутавшая Йозефов квартал (еврейское гетто), ощущение остановки времени, антропоморфизация домов с акцентом на их «зловещей» сущности – всё это черты, схожие с особенностями готической прозы. Они могут быть обнаружены в описании улиц еврейского гетто, по которым бродит «непостижимый дух греха», и образа «комнаты без входа», в которой, как верят жители гетто, обитает Голем, и куда по лабиринту, протянувшемуся под домами, попадает герой-сновидец:

«<...> теперь я точно знаю, где я нахожусь, комната без входа с только с одним решетчатым окном, старинный дом на Старосиногальной улице, всеми избегаемый. <...> да: я был в том доме, куда обычно исчезал таинственный Голем!..» (70);

“ <...> jetzt wußte ich, wo ich war: *Ein Zimmer ohne Zugang – nur mit einen vergitterten Fenster* – das altertümliche Haus in der Altschulgasse, das jeder mied! <...> *Ja: ich war in dem Haus, in dem der gespenstische Golem jedesmal verschwand!*” (140).

Отсутствие входа, таинственность комнаты, пол, покрытый «толстым слоем пыли» (70), странные предметы, разбросанные по углам – старая ветошь и карты *таро* – создают мистическую, гнетущую атмосферу кошмарного сна героя. Ожидаемо также и чувство «тяжелого ужаса», завладевшего героем, и ледяного холода, сковывающего тело Перната, попавшего в эту комнату, что, в целом, формирует еще большую атмосферу inferнального страха:

«Я чувствовал холод в костях, точно они были холодными металлическими прутьями, к которым примерзло мое тело. <...> Это смерть, подумал я, она касается холодными руками моего затылка» (69);

“Ich fühlte mein Skelett zu Eis werden und wurde mir jedes einzelnen Knochens bewußt wie kalter Metallstangen, an denen mir das Fleisch festfror. <...> Das ist der Tod, sagte ich mir, der dir die kalten Hände auf den Scheitel legt” (138).

Сновидение в данном романе становится символической реальностью – отражением внутренней инициации (смерти и возрождения) героя. Показательно и «пробуждение» героя, после которого рассказчик пытается отыскать несуществующий дом на улице Алхимиков, чтобы вернуть шляпу настоящему Пернату. Что примечательно, эти поиски проходят утром, когда все залито лучами солнца:

«Я иду той же дорогой, по которой шел сегодня ночью во сне <...> Воздух напоен сладостным ароматом сирени. У моих ног город лежит в утреннем свете, как блаженное видение» (183);

“Denselben Weg, den ich heute nacht im Schlaf schon einmal gegangen, wandere ich wieder empor: die kleine, einsame Schloßstiege.

Die Luft ist voll von süßem Fliederhauch.

Zu meinen Füßen liegt die Stadt im ersten Licht wie eine Vision der Verheißung” (379).

Так, «страшные» образы пространства Праги и внутренних локусов в сновидении (основном сюжете романа) контрастируют с видениями в

«реальности» рассказчика, которая похожа на продолжение сна, превратившегося из кошмара в чудесное видение. Залитый солнцем город, благоухание цветов, образ сада в доме Перната и Мириам – явно утопические образы, символизирующие у Майринка духовное прозрение рассказчика.

С точки зрения фантастического дискурса пространство сна в романе Майринка, на наш взгляд, можно рассматривать и как «потусторонний» мир, «полноценную составляющую художественной реальности» (в формулировке Е. А. Сафрон³⁶⁷), хоть и усложненную символическими значениями в рамках экспрессионистской эстетики.

Сравним пространство сна у Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта. Американский писатель оказывается ближе к мифологическому и непосредственно фантастическому видению пространства сновидений как иного, существующего в рамках фантастической Вселенной мира. В первом рассказе «Цикла снов» «Полярная звезда» (1920) Г. Ф. Лавкрафт вводит в повествование новый потусторонний мир, в который герой-рассказчик попадает через погружение в сон:

«Я хорошо помню ночь большого северного сияния, когда над болотом поигрывал ужасающими вспышками дьявольский огонь. Только когда его закрыли облака, мне удалось заснуть. Под улыбающимся месяцем я впервые увидел город. Он лежал тихий и сонный, на странном плато высоко в горах между двумя странными пиками»³⁶⁸;

“Well do I remember the night of the great Aurora, when over the swamp played the shocking coruscations of the daemon-light. After the beams came clouds, and then I slept.

And it was under a horned waning moon that I saw the city for the first time. Still and somnolent did it lie, on a strange plateau in a hollow betwixt strange peaks”³⁶⁹.

³⁶⁷ Сафрон Е. А. Онейросфера как элемент поэтики повестей М. Фрая (на примере сборника «Чужак») // Новый филологический вестник. 2018. №2 (45). С. 229.

³⁶⁸ Лавкрафт Г. Ф. Сны Ктулху. М.: Изд-во АСТ, 2021. С. 78.

³⁶⁹ Lovecraft H. P. Polaris. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/p.aspx> (дата обращения: 26.04.2025)

Сон здесь оказывается «порталом» в потусторонний мир, где рассказчик становится участником драматических событий. Примечательно, что сюжет рассказа основан на сновидении самого писателя³⁷⁰.

Еще один рассказ цикла, «Белый корабль» / «Белоснежный корабль» (1927) интересен яркой образностью в описании фантастических земель и эпическим стилем повествования. Так, герой Бэзил Элтон, смотритель маяка, пускается в путешествие на Белом корабле в райские земли, располагающиеся за океаном:

«И именно под знаменем луны мы стали на якорь в бухте Сона-Нил <...> В стране Сона-Нил не было ни хода времени, ни страданий, ни смерти, и я проживал за эоном эон в ее землях, ничем не тяготясь. Зеленью лучились здешние нивы, услаждали глаз и обоняние цветы, благозвучно журчали голубые ручьи и одаривали прохладой фонтаны»³⁷¹;

“And it was by moonlight that we anchored at last in the harbour of Sona-Nyl, which is guarded by twin headlands of crystal that rise from the sea and meet in a resplendent arch. This is the Land of Fancy, and we walked to the verdant shore upon a golden bridge of moonbeams.

In the Land of Sona-Nyl there is neither time nor space, neither suffering nor death; and there I dwelt for many aeons. Green are the groves and pastures, bright and fragrant the flowers, blue and musical the streams, clear and cool the fountains, and stately and gorgeous the temples, castles, and cities of Sona-Nyl”³⁷².

Однако спустя время герой снова чувствует «зов» океана и отправляется на поиски ещё более великолепного города Катурия, но не достигает его, попав в шторм. Рассказчик просыпается в своей кровати в маяке и видит календарь, «открытый на том же дне, что и в [его] отбытие» (240).

³⁷⁰ Об этом: Joshi S. T., Schultz D. E. An H. P. Lovecraft Encyclopedia. P. 211.

³⁷¹ Лавкрафт Г. Ф. Белоснежный корабль // Ночной океан: избранная приключенческая и романтическая проза (пер. с англ. Г. Шокина). Ростов н/Д.: Феникс, 2023. С. 238. Ниже на русском языке цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

³⁷² Lovecraft H. P. The White Ship. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/ws.aspx> (дата обращения: 26.04. 2025).

Разные интерпретации данного рассказа (в том числе, как аллегория реинкарнации – в чем можно обнаружить близость к идеям Г. Майринка), уменьшение значимости «ужасного» компонента, направленность на эпичность и фэнтезийность повествования, образы утопических пространств – характерные черты произведений «Цикла снов».

Заметим, в отличие от Г. Майринка (как и других писателей-экспрессионистов) сон у Г. Ф. Лавкрафта является не столько воплощением внутренних исканий героев, сколько «ключом», или «порталом» к потусторонней реальности, подобно порталам в произведениях фэнтези и в мифах. В последних, как отмечает А. А. Петров, сновидение – это иной мир, «окно в мифологическую реальность (мир богов, предков)»³⁷³.

Для героев произведений Лавкрафта сон является «иной» реальностью, неподвластной восприятию сознанием человека. Переход из посюстороннего в потусторонний мир в произведениях американского фантаста становится возможен посредством погружения в состояние сна и путешествий внутри сновидения (чаще всего этот мотив встречается в названном цикле) и «принудительного» забвения героев путем вмешательства в их сознание постороннего разума³⁷⁴. Закономерен вопрос: является ли мир во сне героев реальным, или это игра воображения психически нестабильных героев?³⁷⁵

Проанализированные нами ранее отрывки из разных произведений писателя свидетельствуют о *реальности* этого потустороннего мира. Рационалистический подход самих героев, постоянно сомневающихся в возможности этих событий, создает *эффект иллюзии достоверности*, а

³⁷³ Петров А. А. О Мифах вокруг нас: сновидение и миф // Вестник Омского университета. Омск: Изд-во Омского государственного ун-та им. Ф. И. Достоевского, 2005. № 1. С. 86.

³⁷⁴ Данный мотив, помимо анализируемой нами повести «За гранью времен», встречается также, например, в рассказе «По ту сторону сна», в котором необразованный житель Катскильских гор Джо Слейтер становится «носителем» инопланетного сознания. Герой-рассказчик, сконструировав аппарат для телепатической связи, подключается к сознанию спящего Джо Слейтера, входит в контакт с сущностью, завладевшей его разумом, и путешествует по таинственному миру, находящемуся «во сне».

³⁷⁵ Таким вопросом мы можем задаться при прочтении «Голема» Г. Майринка (и при трактовке отдельных эпизодов, описывающих видения героев, например, в «Ангеле Западного окна»).

также становится отражением их последней надежды на спасение от ужасающих истин.

В отмеченных выше особенностях художественного стиля писателя заметно предпринятое Лавкрафтом «усложнение» мифологического восприятия сна. Помимо изображения путешествий героев в потусторонний мир, писатель-фантаст обращается к психологическому объяснению их сновидческих опытов, что, напомним, находило отражение во многих произведениях модернистского направления.

Итак, как Г. Ф. Лавкрафта, так и Г. Майринка объединяет стремление их героев к некоему поиску, отраженному в мире сновидений. Трактовка художественных произведений того и другого писателей может варьироваться от чисто фантастической до рациональной (сумасшествие героев и сон), а также более символической (аллегория реинкарнации, духовного перерождения и поисков своего высшего «Я»).

Для Г. Ф. Лавкрафта, в отличие от Г. Майринка, вероятным исходом исканий героев является их сумасшествие и смерть, и, как было выявлено в ходе исследования, роль символической и эзотерической образности в его творчестве – намного слабее и не столь значительна. Вместе с тем отчетливо заметно сходство в отношении исследуемых писателей ко сну как иной, *истинной* реальности – что, безусловно, соответствует эстетике модернизма.

3.2.2. «Искажение» пространства и времени в произведениях Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта

Фантастическое пространство – одна из главных категорий поэтики фантастических произведений. Очевидно, что именно особый тип хронотопа, помимо прочих аспектов жанра, отличает фантастическое произведение от реалистического. Так, по мнению М. Корячинска, искажение и трансформация пространства и времени в фантастическом произведении –

одни из основных жанрообразующих элементов³⁷⁶. В то же время поэтика модернизма, предполагающая обращение к сфере онейрического и прочим измененным (пограничным) состояниям сознания, фантастическим элементам, гротеску и ужасу, предполагает определенные нарушения в пространственно-временной организации произведений.

Наиболее ярко, даже «кинематографично» Г. Майринк «играет» с пространством и временем в романе «Ангел Западного окна» (1927). Жанр произведения, казалось бы, можно соотнести с историческим романом. Однако Майринк совмещает исторические пласты и планы: барон Мюллер, герой «настоящего» – потомок древнего рода Хоэла Дата, получив дневниковые записи своего умершего родственника Джона Роджера, «проникает» в пространство этих рукописей – в жизнь алхимика Джона Ди. С продвижением героя в чтении и переводе рукописей известного предка граница между настоящим и прошлым, а также между посюсторонним и потусторонним пространством стирается. Так, письма становятся своеобразным «ключом» к открытию иных реальностей, из которых являются образы Двуликого Януса и Бафомета, Королевы Елизаветы, Исаис Черной-Асайи Шотокалугиной, Маске-Липотина, Яны-Иоганны, Бартлета Грина и других. Гротескная, фантастическая образность и сюжет (довольно сложный для пересказа) в романах Майринка являются своего рода выразительными средствами для изображения пути внутренней трансформации «Я» главного героя-рассказчика.

С получением конверта с бумагами, спровоцировавшего первый сон героя о сияющем кристалле и Двуликом Янусе, все сложнее и герою, и читателю дается разграничение посюстороннего и потустороннего миров. По

³⁷⁶ Korycinska M. Der «realismo magico» und die Phantastische Literatur. Ein interkultureller Vergleich. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller, 2008 113 S. S.70. Цит. по: Чехлова Л. А. Своеобразие хронотопа в романе Г. Майринка «Зеленое лицо» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 2 (32): в 2-х ч. Ч. I. С. 203.

словам М. Вюнш, «чем больше Я [героя] «врастает» в Джона Ди, тем больше трансформируется окружающая его “действительность”»³⁷⁷. Поясним, что в процессе чтения и перевода записей, герой все больше ощущает себя Джоном Ди, переживая те же события и чувства, встречая манифестации тех же персонажей и сущностей в его собственной реальности.

В рамках мистико-окультиных воззрений самого автора все локусы реальности, куда поочередно переносится сознание героя, – квартира главного героя, фамильный замок Джона Ди, Прага, замок Эльзбетштейн, «осколки» «Я» барона Мюллера-Джона Ди и других персонажей – «вечны» и существуют как в прошлом, так и в настоящем (и будущем). Одна из главных идей Майринка, сформулированная исследователем Ю. Эволой, заключается в бесконечном повторении в физическом мире сущностей и событий вплоть до окончания цепи перерождений благодаря духовному пробуждению «Я». Писатель словами главного героя озвучивает эту мысль:

«Мы, люди, не знаем, кто мы есть. <...> О, нас нисколько не беспокоит то, что нам знакома лишь обертка пакета со стандартными надписями: отправитель – родители, адресат – могила; <...> Но знаем ли мы, пакеты, о содержимом посылки? Кажется мне, оно может меняться по усмотрению того источника, из которого исходит наша флюидическая субстанция» (349);

“Wer wir sind, wir Menschen, wissen wir nicht. <...> Oh, wie beruhigt sind wir, wenn wir nur das Paket kennen mit der Aufschrift darauf: Absender: die Eltern; Empfänger: das Grab <...> Kurz: was wissen wir Pakete von dem Inhalt der Sendung?” (URL: Kapitel 15).

Так, настоящее и прошлое, мир посюсторонний и потусторонний, персонажи прошлого и настоящего, согласно эзотерическим взглядам Г. Майринка, сосуществуют в одной плоскости.

Однако с проникновением главного героя в эти пласты, «реальные» время и пространство в сюжете романа заменяются «искаженной»

³⁷⁷ Вюнш М. В поисках утраченной действительности. Заметки о логике фантастического мира // Майринк Г. Ангел Западного окна. М.: Энигма, 2019. С. 571.

реальностью видений и духовных исканий барона Мюллера-Джона Ди (личности которых сплетаются и объединяются до такой степени, что барон Мюллер полностью отождествляет себя со своим предком). Даже при возвращении в посюстороннюю реальность, будь то из текста дневников Джона Ди или из видений в «глазке» – наконечнике копья Хоэла Дата, зеленом зеркале или после наркотических опытов под действием алхимического «красного порошка», время и пространство перестают полностью отвечать привычным законам логики.

Так, к примеру, русский эмигрант-антиквар Липотин³⁷⁸ приносит в дар герою таинственный тульский ларец, который необходимо расположить определенным образом в пространстве:

«...утром я кабинет «расположу по меридиану», лишь бы обрести покой. Ох и разгром будет в квартире! Проклятый тульский ящик! Навязался на мою голову!» (74);

“Unordnung macht mich nervös. Entweder das Kästchen muß vom Schreibtisch verschwinden, oder – um Gottes willen! – ich kann doch nicht meine ganze Wohnung umstellen im Verhältnis zu diesem Ding und seinem Meridian!!” (URL: Kapitel 16).

Предмет, таящий в себе загадки прошлого (а именно – древнюю реликвию – наконечник копья), становится «импульсом» к изменению физического пространства в кабинете героя. Далее меняется и внутреннее пространство – «Я» героя – под действием фантастических предметов и событий:

«...чем дальше я изучаю наследство Джона Роджера, тем меньше и меньше доверяю себе! Время от времени мое Я соскальзывает куда-то в сторону» (162 – 163);

«...я уже был не я, и тем не менее это был я; я находился и по ту и по сю сторону, присутствовал и отсутствовал – и все это одновременно. Я был я и Джон Ди» (176);

“...je länger ich mich damit befasse, John Rogers Erbschaft zu studieren, desto – weniger bin ich meiner selbst sicher! Ich entgleite mir bisweilen”;

³⁷⁸ Фамилия восходит к роману Андрея Белого «Петербург» (1913), к герою Сергею Лихутину.

“... ich war nicht mehr ich und war es doch; ich war hüben und drüben zugleich, und ich war gegenwärtig und fern, fernab und längst entworden: alles zugleich. Ich war, "ich" und ein anderer – ich war John Dee in der Erinnerung und in meinem lebendigen Augenblicksbewußtsein zugleich“ (URL: Kapitel 12).

Следующий предмет, подаренный Липотиным, – флорентийское зеркало с зелеными стеклами, взглянув в которое «Я» героя встречается с образом его погибшего друга Гертнера, представляющегося Гарднером³⁷⁹ (и, в конце концов, оказывающегося главным «помощником» героя в борьбе с силами, препятствующими его духовному перерождению). Пространство за окном и в кабинете героя в мире «зеленого зеркала» трансформируется:

«Изменения, которые произошли в квартире, не ограничивались меблировкой кабинета: окна, двери, даже стены словно слегка сместились и выглядели как-то массивней и основательнее, наводя на мысль о куда более фундаментальной архитектуре, чем это принято в современном строительстве. И хотя повседневные предметы быта никаких модификаций не претерпели, но на фоне загадочных метаморфоз, в бескомпромиссно ярком свете шестирожковой электрической люстры смотрелись отчужденно и жутковато» (189 – 190);

“Die Veränderungen, die mit den Gegenständen um mich her vorgegangen waren, betrafen durchaus nicht nur das Mobiliar; auch die Fenster, die Türen, ja Wände standen anders und ließen auf dickere Mauern, mächtigere architektonische Verhältnisse schließen, als die waren, die ein modernes Großstadthaus zu haben pflegt und die mir in meiner Villa vertraut sind. Hingegen war das, was ich zum täglichen Gebrauch benötige, unberührt von der Veränderung geblieben. So strahlte denn auch der sechsflammige elektrische Lüster unvermindert hell auf die sonderbar durcheinandergerückte Umgebung dieser Dinge herab” (URL: Kapitel 12).

Описание физических изменений материального пространства напоминает знакомый многим эффект: привычные пространства искажаются, но это вызывает у сновидца, как и у героя, «рассеянное, мимолетное и какое-

³⁷⁹ Говорящая фамилия героя (как и многих других персонажей Г. Майринка), переводимая как «садовник», является отсылкой к оккультно-эзотерическим учениям, в частности, розенкрейцерству, в котором образ розы символизировал духовную эволюцию. Гарднер у Майринка подрезает розы в саду Эльзбетштейн и является главным помощником героя на пути к его полной трансмутации (обретению бессмертия). О символике розенкрейцеров см.: McIntosh C. The Rosicrucians: The History, Mythology, and Rituals of an Esoteric Order. SanFrancisco, Newbutyport: Weiser Books, 1998. 163 p.

то безразличное недоумение» (189). Видение прерывается «сумасшедшим грохотом», в реальности оказавшимся стуком в дверь пришедшей молодой экономки, Иоганны Фромм, будущей возлюбленной героя. Закономерен вопрос: сон ли это, или же герой действительно переносится в иное пространство и беседует с Гарднером?

Полагаем, что для Майринка это не имеет значения. Все переплетения снов, видений, галлюцинаций – знаковые события, или состояния героев, ведущие к их пробуждению. «Инореальность» измененных состояний сознания является художественным пространством произведений Майринка (как и Лавкрафта, о чем мы писали ранее), обладающим своими характеристиками: то, что в посюстороннем мире ощущается как стук в дверь, в потустороннем может звучать, к примеру, как грохот; часы и даже столетия «там» равны нескольким минутам «здесь».

Пространство–время закономерно искажается и при «жуткой» магической инициации героя «Ангела Западного окна», когда тот вдыхает дым от тления красного порошка: «Я еще видел, правда, все вокруг отодвинулось куда-то далеко-далеко» (289) . В наркотическом забытии герой романа переживает целый ряд событий-видений: спасается от черных кошек – слуг «черной» богини Исаис, пытается достичь «дерева» (символа рода) и видит королеву Елизавету – образ женской половины его высшего «Я». Герой просыпается «с таким чувством, словно пробудился после многовековых странствий в изумрудной бездне» (290), хотя инициация в «реальности» длилась лишь три минуты.

Видения героя, связанные с полным соединением его «Я» и «Я» Джона Ди, его предка-алхимика, обладают еще большей неопределенностью в ощущении пространства и времени. Перенесение сознания героя в Прагу, сеансы вызывания Зеленого Ангела, замок Джона Ди – все эти обрывочные события жизни предка, которые переживает и сам герой, барон Мюллер, могут быть объединены в данных цитатах:

«Смутные образы проплывают перед моими глазами подобно туманным, полузабытым воспоминаниям» (320);

“Vage Bilder ziehen gleich vernebelten, halbwach erneuerten Erinnerungen an mir vorüber” (URL: Kapitel 15);

«Понимаю, понимаю: годы, месяцы, дни – время!.. Время, которое скользит мимо, мимо, мимо...» (419).

“Ja, ich begreife: Jahre, Jahre, Jahre sinds, die da vorübergleiten: Zeit, Zeit!“ (URL: Kapitel 16).

Возвращаясь в сознание после оккультных опытов, герой пытается «сориентироваться в настоящем» (348), что со временем становится все сложнее.

В другой сцене романа важную роль в пространственно-временном искажении играет сновидение героя. Так, барон Мюллер отправляется с визитом к Асайе Шотокалугиной – русской эмигрантке-аристократке из Екатеринодара. Она является «манифестацией» богини Исаис Черной – искусительницы, «мифического существа», объекта пугающих эротических поклонений и главного врага героя на пути к духовному просветлению. Асайя-Исаис рассказывает герою о культе этой богини, называя ее также Исидой и Исаис Понтийской. Покои женщины описываются как магический шатер, превращающийся поистине в фантастический локус:

«...постепенно золотистый отсвет заглушило более глубокое зеленоватое мерцание; мне даже показалось, что освещение менялось в соответствии с теми оттенками настроения, которые принимала наша беседа... Впрочем, это мог быть и обман зрения!» (361);

“Und dann – schienst mir nur so, oder war es Wirklichkeit: das Licht im Raum war plötzlich seltsam grün. Mir war, als säße ich plötzlich unter Wasser, tief auf Meeresgrund oder in einem unterirdischen See, in einem urlange versunkenen Schiff oder einer Insel auf dem Grunde des Ozeans“ (Ibid.).

Во время этой «лекции» Асайи Шотокалугиной, приобретающей эротическую окраску, герой замечает пугающее сходство статуэтки богини и самой княгини Шотокалугиной. Далее барон подвергается испытанию- проверке, когда Асайя-Исаис предстает перед ним в обнаженном виде в качестве суккуба, чтобы, вызвав страсть, «вычеркнуть его имя из книги жизни»³⁸⁰ (369) (“Dich auslöschen aus dem Buche des Lebens, mein Freund!” (Ibid.)). Однако в объективной «реальности» события оказываются лишь сном:

«...сейчас, при трезвом свете дня, в обстановке обычной европейской гостиной, княгиня была сама любезность» (373);

«И я, вспомнив, какие фантазии одолевали меня в то время, когда хозяйка дома полагала, что ее гость пребывает во сне, покраснел от стыда!» (374);

“Aber in dem nüchternen Licht und der trivialen Umgebung dieses Vorzimmers war die Fürstin ganz Dame und die liebenswürdig einen alten Vertrauten begrüßende Frau des Hauses <...>

Mir stieg dabei die Schamröte ins Gesicht, wie ich so bedachte, mit was für Traumphantasien ich während der Zeit, in der mich die Frau des Hauses eingeschlafen glaubte, beschäftigt gewesen war!“ (Ibid.).

Герой романа рационализирует события, называя их «сном», однако обе плоскости – посюсторонняя и потусторонняя реальность – очевидно, сосуществуют в романе Г. Майринка параллельно друг другу. Закономерны и изменения пространства, объясняемые как иррациональной природой сна, так и «иными» характеристиками потустороннего мира.

В ходе повествования герой, переживая ряд мистических событий жизни Джона Ди, уже практически не сомневается в достоверности потусторонней реальности, что прослеживается в одном из наиболее ярких эпизодов романа – в его поездке на лимузине с Асайей-Исаис, Иоганной-

³⁸⁰ То есть помешать герою в обретении его цельного «Я» путем единения с его женской «ипостасью» в высшей форме любви, исключаяющей плотское влечение.

Яной и Липотиным-Маске в Замок Эльзбетштейн. Автомобиль, управляемый слугой княгини, похожим на мертвеца и Джона Роджера (умершего родственника барона) одновременно, как будто летит по шоссе в гору к замку:

«Это уже скорее напоминало не езду, а планирующий полет – плавный, бесшумный, практически лишенный толчков, что было просто невероятно на далеком от совершенства шоссе» (387);

“Es schien bald kein Fahren mehr zu sein, sondern eine Art von Gleitflug, sanft, geräuschlos und so gut wie völlig frei von Achsenstößen über die auffallend holprige Landstraße hin“ (Ibid.).

Так, каждая встреча с «манифестациями» богини Исаис, Маске и другими «потусторонними» сущностями сопровождается произвольным пересечением нескольких плоскостей – реального и фантастического миров. Как пишет М. Вюнш, «граница между [этими] мирами тоньше волоса»³⁸¹.

После поездки в Замок Эльзбетштейн герой предпринимает очередную попытку магической инициации парами красного порошка и видит в кристалле наконечника копья ту же самую поездку «наоборот»:

«Я снова увидел себя в «линкольне», который со сверхъестественной скоростью мчался назад к реке, к Эльзбетштейну, – но сейчас наш мобиль ехал задом наперед, словно пленку в магическом синемамографе кристалла в обратную сторону» (409);

“Dann sah ich mich selbst sitzen in einem rückwärts fahrenden Automobil, das, die Karosserie voraus und Kühler und Motorhaube hinterdrein, mit gespenstischer Geschwindigkeit an unserm Strom dahinraste” (URL: Kapitel 16).

В этом М. Вюнш прослеживает «зеркальность» потустороннего и поюстороннего миров, где и события, и герои представляются наоборот и

³⁸¹ Вюнш М. В поисках утраченной действительности. Заметки о логике фантастического мира // Майринк Г. Ангел Западного окна. М.: Энигма, 2019. С. 579.

ничто «не повторяется в точности»³⁸². Так, в кристалле барон видит уже потусторонний мир.

Во вторую поездку в Эльзбетштейн Асайя и Яна разбиваются, упав в лимузине со скал в бурную реку. Символическое значение смерти Яны – жертва во имя достижения бароном Мюллером-Джоном Ди просветления и объединения с его женским началом – Королевой Елизаветой. В алхимической и эзотерической символике образ Короля и Королевы – в первую очередь касаются достижения этого внутреннего «алхимического брака» – объединения мужского и женского.

Крушение надежд и исканий Джона Ди, не достигшего просветления и бессмертия в своей жизни, было связано с «буквальным» пониманием этих идей: эротической составляющей связи с Королевой Елизаветой, стремлением к обретению короны Британии и материального Философского камня³⁸³. Яна, погибшая в «прошлом» после связи с адептом Келли для спасения Джона Ди, в «настоящем» также жертвует собой, однако при этом вонзает кинжал в сердце Асайи-Исаис, уничтожая тем самым физическую манифестацию главного врага ее возлюбленного³⁸⁴.

После смерти Яны герой впадает в «летаргию»:

«Сколько прошло с тех пор, как я похоронил Яну и бок о бок с ней Асайю Шотокалугину? Откуда мне знать! Ни дней, ни недель, не месяцев я не считал... А может, прошли уже годы?..» (465);

“Wie lang ists her, daß ich Jane begraben habe und Seite an Seite neben ihr Assja Chotokalungin? – Wie kann ich es wissen! Ich habe die Tage nicht gezählt, nicht die Wochen und Monate; – oder sind es Jahre, die seitdem verflossen sind?” (Ibid.).

³⁸² Там же. С. 570.

³⁸³ Об этом: Эвола Ю. Предисловие к итальянскому изданию романа // Майринк Г. Ангел Западного окна. М.: Энигма, 2019. С. 555.

³⁸⁴ В романе победить Исаис может только любящая женщина. Тем не менее, герою еще предстоит пройти ряд других испытаний, в котором ему будет являться образ богини.

Состояние героя, спровоцированное потерей и шоком, кроме объективных психологических объяснений, является также и переходной фазой к последней и главной инициации героя, после которой его «Я» обретает свое высшее, по Г. Майринку, состояние Гермафродита³⁸⁵ и существует в обоих мирах одновременно.

Резюмируя пространственно-временные особенности романа, М. Вюнш пишет: «Пространство и время связаны в единый континуум. <...> Любое пространственное смещение в направлении этой привилегированной «земли» означает изменение во времени»³⁸⁶. Герои и события Майринка, по мнению исследовательницы, становятся некими «точками пересечения различных математических векторов»³⁸⁷. М. Вюнш замечает: «Лишь преодолев иллюзорную пространственно-временную оболочку, личность становится действительно автономной и безусловно тождественной [самой себе]»³⁸⁸.

Наиболее значимое пространство для Г. Майринка и в данном романе (как и, впрочем, в романах «Голем», «Зеленый лик», «Белый доминиканец»), и в рамках его эзотерических воззрений, – это пространство внутреннего мира, «Я», в котором происходит это путешествие к обретению внутреннего высшего единства. Именно это пространство является «истинной» реальностью. Как отмечает А. В. Теличко, чем больше «Я» барона Мюллера сливается с «Я» Джона Ди, тем образы непосредственных пространств (например, описания Праги в «проживаемых» героем воспоминаниях Джона Ди), проявляются «четче, как фотография – от “негатива” к “позитиву»»³⁸⁹. Добавим, что эта «четкость» является маркером обретения героем своей целостности.

³⁸⁵ В этом романе акцент сделан на образе Бафомета–Двуликого Януса, выступающего в аналогичном символическом смысле.

³⁸⁶ Вюнш М. В поисках утраченной действительности. Заметки о логике фантастического мира // Майринк Г. Ангел Западного окна [пер. с нем., сост., вступ. ст. и коммент. В. Крюкова]. М.: Энигма, 2019. С. 585.

³⁸⁷ Там же. С. 586.

³⁸⁸ Там же.

³⁸⁹ Теличко А. В. Поэтологические особенности романов Г. Майринка. С. 141.

В свою очередь, «искажение» пространства и времени в художественных произведениях Г. Ф. Лавкрафта обусловлено, с одной стороны, сновидениями и иными измененными состояниями сознания героев. Данная особенность у Лавкрафта проявляется схожим с романами Майринка образом (безусловно, за исключением мистико-окультурного символизма австрийца). Напомним в связи с этим уже процитированный ранее отрывок из рассказа «Гипнос», раскрывающий особенности хронотопа видений героев в Стране снов: «Все наши сновидческие открытия относились к сфере особого рода ощущений, абсолютно несовместимых с нервной системой и органами восприятия человека, а *пространственно-временные элементы этих ощущений попросту не имели конкретного, четко-определяемого содержания*» (134) (Курсив наш. – М.Т.).

Сходной с «майринковской» мотивировкой отдельных откровений барона Мюллера в «Ангеле Западного окна» в этом рассказе является опыт погружения героев в таинственный мир сна при помощи наркотических средств. Искажение пространства-времени в такого рода опытах связано как с природой самого сна и наркотического бреда, так и с «иными» характеристиками потустороннего мира, неподвластными человеческому восприятию (что является одной из главных идей Лавкрафта). Добавим, что в рамках авторской мифологии и мировоззрения мир, в который герои погружаются посредством применения снадобий, *реален* – это не сон и не галлюцинация в буквальном их понимании (хотя в объективной реальности герои Г. Ф. Лавкрафта спят, подобно барону Мюллеру в покоях княгини Шотокалугиной). Также сон у Лавкрафта не является внутренней реальностью «Я» героев. Наркотические вещества становятся средством более легкого перехода в «иную» реальность.

У обоих писателей потусторонний мир, находящийся, в том числе, во снах героев, является фантастической реальностью, которая, в конце концов, практически «сливается» с миром посюсторонним – что мы видим и в

«Ангеле Западного окна», где тени Исаис, Бартлета Грина и Маске рыщут на пепелище дома барона Мюллера в бесплодных поисках его просветленного владельца (о чем свидетельствуют в конце романа очевидцы из «реального» мира, видевшие эти тени), и в «Гипносе», где свет Красной звезды превращает друга рассказчика в прекрасную скульптуру, вызывающую ужас у ее создателя. Однако у Г. Майринка, как мы уже отмечали, фантастическое тесно связано с символическими и мистико-окультурными, эзотерическими идеями писателя.

Второй тип искажения хронотопа в творчестве Г. Ф. Лавкрафта связан непосредственно с особенностями авторской мифологии, в которой значимую роль играют «иные» миры других планет и потусторонних пространств. Изменение течения времени при встрече персонажей Лавкрафта с фантастическим и ужасным и в «Цикле снов», и в мифах Ктулху будет схожим с отмеченным нами выше у Майринка: временные координаты «здесь» и «там» могут расходиться в века.

В упомянутом ранее рассказе «Белый корабль», к примеру, путешествие рассказчика занимает «многие тысячелетия» (aeons), в то время как в посюстороннем мире он посыпается в тот же день, когда отправился в путешествие. В повести «За гранью времен», также проанализированной нами в прошлых параграфах, профессор пребывает в состоянии амнезии на протяжении нескольких лет. Во снах после возвращения «в сознание» он вспоминает о пребывании своего разума в теле огромного существа, а во время экспедиции в Австралию, спустившись в подземелья, узнает древние руины города, по которому перемещался в теле этого существа за миллионы лет до появления человечества. Так, изменение пространства-времени в данном произведении тесно связано с фантастическим мотивом путешествий во времени.

Наиболее значимым для мифологии Лавкрафта, однако, является искажение *физического* пространства, а именно – описания

«нечеловеческих» форм, циклопических размеров построек, не поддающихся законам планометрии, что и составляет основу «лавкрафтовского мифа».

В «Зове Ктулху» подводный город Р'льех, в котором спит чудовище Ктулху, описывается как футуристический, с абнормальными углами и формами, не отвечающими законам евклидовой геометрии (“abnormal, non-Euclidian” (129)). Само божество, как мы помним, огромно.

В повести «За гранью времен» сознание героя пребывает в теле существа, намного крупнее человека, о чем мы узнаем, в том числе и из описаний города этой расы:

«Я двигался по залам огромных каменных зданий...», «Перед моим взором вставали колоссальные подземные цеха...» (251);

“Later I had visions of sweeping through Cyclopean corridors of stone, and up and down gigantic inclined planes of the same monstrous masonry” (“*The Shadow out of Time*”, URL);

«...я запросто мог обозревать поверхность каменных столов, каждый из которых был высотой не ниже десяти футов» (254);

“I was mightily troubled by the fact that I always saw the great tables—whose height could not be under ten feet—from a level not below that of their surfaces” (Ibid.).

В конце концов, рассказчик с ужасом осознает, что его сознание находилось внутри этого пугающего исполинского существа с переливающимся «всеми цветами радуги» конусообразным туловищем и «невероятно длинной шеей» (254) (“flexible neck of enormous length” (Ibid.)).

Так, описание абнормальных форм и построек, и самого тела героя данного рассказа, напоминает нам об искажениях пространства во снах и кошмарах. В то же время, ощущение физического тела и собственного «Я» измененным, деформированным может свидетельствовать и об определенных галлюцинациях, являющихся манифестацией различных психических болезней (в том числе, шизофрении), и позволяет нам проводить параллели между творчеством писателя-фантаста и тенденциями в

литературе XX века к изображению психических феноменов и отклонений героев – «эстетике безобразного».

Так, и в самих «снах», и после пробуждения герой исследуемой повести ощущает ужас и отвращение к собственному телу, которое кажется ему чужим, избегает зеркал, чувствуя облегчение при виде своего «обычного» человеческого тела³⁹⁰. Однако финальная часть произведения, где Натаниэль Пизли попадает в руины залов, по которым его сознание перемещалось в кошмарах, подтверждает *фантастическую*, а не психологическую или аллегорическую интерпретацию данного сюжета.

В целом, исполинские размеры пространств и их дисгармоничные формы можно встретить на страницах большинства произведений писателя. Так, в «Хребтах безумия» образ древнего города во льдах Антарктиды предстает перед героями как злое и потустороннее пространство:

«Картина напоминала циклопический город мало что невиданной – невообразимой архитектуры, где обширные скопления черных как ночь каменных построек являли чудовищное надругательство над законами геометрии, гротескные крайности мрачной фантазии. На усеченных конусах, то ступенчатых, то желобчатых, громоздились высокие цилиндрические столбы, иные из которых имели луковичный контур и многие венчались зазубренными дисками...» (182);

“The effect of the monstrous sight was indescribable, for some fiendish violation of known natural law seemed certain at the outset. <...> Yet now the sway of reason seemed irrefutably shaken, for this Cyclopean maze of squared, curved, and angled blocks had features which cut off all comfortable refuge. It was, very clearly, the blasphemous city of the mirage in stark, objective, and ineluctable reality. <...> Of course the phantom had been twisted and exaggerated, and had contained things which the real source did not contain; yet now, as we saw that real source, we thought it even more hideous and menacing than its distant image” (“*At the Mountains of Madness*”, URL).

³⁹⁰ “There was, too, a feeling of profound and inexplicable horror concerning *myself*. I developed a queer fear of seeing my own form, as if my eyes would find it something utterly alien and inconceivably abhorrent. When I did glance down and behold the familiar human shape in quiet grey or blue clothing I always felt a curious relief, though in order to gain this relief I had to conquer an infinite dread” (URL).

Лавкрафт продолжает графическое описание *неземной геометрии* построек, завершая его следующим:

«...все эти бредовые конструкции соединяла воедино сеть трубчатых мостов, тянувшихся то здесь, то там на головокружительной высоте. Масштаб всего целого казался запредельным, и уже одним этим оно страшило и угнетало» (там же);

“On the exposed walls we could detect the scarred places where other and higher bridges of the same sort had existed. Closer inspection revealed countless largish windows; some of which were closed with shutters of a petrified material originally wood, though most gaped open in a sinister and menacing fashion” (Ibid.).

Можно проследить некоторое сходство образа данного пространства с описанием одного из видений барона Мюллера в «Ангеле Западного окна» Г. Майринка, в котором кабинет героя выглядит «основательнее», «наводя на мысль о куда более фундаментальной архитектуре» (189). Однако у Г. Ф. Лавкрафта эта «фундаментальность» и «циклопичность» – основа его мифологии, отражающая идею «космической незначительности»³⁹¹ человека во Вселенной. У Г. Майринка же приведенное выше описание – один из приемов для передачи сверхъестественной природы мистического опыта героя.

В целом, подробные описания потусторонних, или абнормальных пространств у Г. Ф. Лавкрафта – неотъемлемая часть его научно-фантастического стиля и мифотворчества. Многочисленные детали описаний, «замедляющие» сюжет, в то же время нагнетают пугающую атмосферу, благодаря которой читатель буквально переносится в эти потусторонние пространства и явственно ощущает гнетущее присутствие потустороннего, готовящегося напасть на него из тьмы неизвестности. Как пишет сам Г. Ф. Лавкрафт в начале своего знаменитого эссе: «Древнейшая и сильнейшая эмоция человечества – страх, а самый древний и сильный страх –

³⁹¹ Arroyo-Barrigüete J. L. Sentiment analysis of Lovecraft's fiction writings // Heliyon. 2023. Vol. 9, Issue 1, e12673. P. 3. Перевод наш. – *М.Т.*

это страх неизвестности»³⁹² (“The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown”) (Перевод наш. – *М.Т.*). Это чувство страха неизвестности писатель мастерски передает в своих художественных произведениях, в том числе, посредством описания грандиозной и нечеловеческой архитектуры, что многократно усиливает «жуткий» эффект его произведений.

Так, искажение пространства и времени у обоих исследуемых писателей связано, с одной стороны, с поэтикой измененных состояний сознания и природы онейрического; с другой стороны, это часть художественной реальности потустороннего мира. У Г. Майринка эта «скрытая», мистическая и фантастическая реальность находится, в главной степени, в душе человека. Фантастические события, тем самым, позволяют австрийскому писателю аллегорически и символически изобразить внутренний путь героев – от «големического», «непробужденного» до их истинного «Я». Эту идею подтверждает и М. Скалиджер, говоря о фантастике австрийского писателя как «приеме для изображения скрытой реальности, недоступной для познания дилетантам»³⁹³.

У Г. Ф. Лавкрафта потусторонние пространства являются полноценной фантастической реальностью. Тем не менее, фантастика позволяет американскому писателю воплотить в литературной форме философию «космицизма», которая иносказательно передает все тот же ужас времени «кризиса человечества», ощущавшийся многими художниками слова. В то же время, обращаясь к фантастике, писатель исследует глубинные страхи, связанные как с древними ужасами, так и с влиянием научно-технического прогресса и социальных процессов «рационалистического» XX века.

³⁹² Lovecraft H. P. Supernatural Horror in Literature: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx> (дата обращения: 27.04.2025).

³⁹³ "...the aesthetic garment of a hidden reality and difficult to know by the layman": Scaliger M. Mysticism and narrative: what's in Meyrink. Цит. по: Gustav Meyrink at the Frontiers of the Occult // Axis Mundi. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://axismundi.blog/en/2018/09/25/gustav-meyrink-alle-frontiere-dellocculto/> (дата обращения: 28.04.2025).

3.2.3. Пространство города в произведениях Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта

Один из ведущих исследователей творчества Г. Майринка, Ф. Смит, писал об австрийском писателе как о «городском художнике»³⁹⁴. Описания города – Праги в «Големе», «Вальпургиевой ночи», «Белом Доминиканце» и «Ангеле Западного окна» и Амстердама в «Зеленом лице» – играют ключевую роль в создании особой мистической и гнетущей атмосферы, отражающей, в том числе, внутренние состояния героев. По словам Л. А. Чехловой, город у Г. Майринка «является одним из главных персонажей»³⁹⁵, а детальные, картографически точные описания создают «впечатление реального присутствия»³⁹⁶. Это, добавим, немаловажно в фантастической литературе для достижения иллюзии достоверности, и, по словам Р. Кайуа, создания ощущения «нарушения признанного порядка, вторжения недопустимого в неизменную закономерность повседневности»³⁹⁷.

Напомним, что в «Големе» дома еврейского квартала Праги называются рассказчиком «главными хозяевами», живущими по своим зловещим законам. По улицам еврейского квартала бродит «непостижимый дух греха» – что производит особый суггестивный эффект на читателя (и на самого героя). Примечательно и разительное отличие образа Праги утром, когда повествователь находит дом Перната и Мириам, – это город, залитый лучами солнца. Как мы писали ранее, фантастическая урбанистическая образность романа становится символическим отражением духовного пути героя.

³⁹⁴ Smit F. Gustav Meyrink. Auf der Suche nach dem Übersinnlichen. München: Albert Langen, Georg Muller Verlag, 1988. S. 181.

³⁹⁵ Чехлова Л. А. Своеобразие хронотопа в романе Г. Майринка «Зеленое лицо» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 2 (32): в 2-х ч. Ч. I. С. 203.

³⁹⁶ Там же.

³⁹⁷ Кайуа Р. Вглубь фантастического. Отраженные камни / пер. с фр. Н. Кисловой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. С. 110.

В «Вальпургиевой ночи» Прага становится сценой для кровавого восстания и яркого противопоставления «верха» и «низа»: Градчан и пражских кварталов³⁹⁸. В романе воплощена идея о Космической Вальпургиевой ночи – страшном времени войн и кровопролитий, в чем отчетливо заметны общие пессимистические и эсхатологические мотивы как австрийской (шире – немецкоязычной), так и европейской и даже американской литературы кризисного времени. Апокалиптические картины в художественных текстах писателей эпохи модернизма, по словам М. Вюнш, олицетворяют закат Европы и ее культуры³⁹⁹. Эти же идеи присутствуют и в романе А. Кубина «Другая сторона», что мы отмечали ранее, и, например, в романе Л. Перуца «Мастер Страшного суда».

В романе Г. Майринка «Ангел Западного окна» значительную роль в сюжетном развитии (и авторском символизме) играют описания Праги из видений барона Мюллера-Джона Ди, отправившегося в город для встречи с императором Рудольфом II, покровителем магов и алхимиков:

«Цокот копыт наших лошадей гулким эхом отдается под сводами угрюмой сторожевой башни, в ворота которой, как в зияющую пасть, мы въезжаем в конце моста; <...>. Хмурые, молчаливые переулки согбленных, затаившихся в страхе домишек уходят ввысь. Темные, фантастические дворцы вырастают на пути грозными стражами той неуловимой тайны, которой здесь, на Градчанах, пронизан каждый камень» (299);

“Die Hufe unserer Pferde dröhnen, wie wir durch den gähnenden Rachen eines düsteren Turmtores reiten am Ende der Brücke; fern hinter uns liegt, abgeschlossen wie durch Mauerwände, die heitere Welt des Alltagstreibens fröhlicher Menschen. Freudlos schweigende Gassen hingeduckter, furchterfüllter, hochgeklebter Häuser steigen bergan. Schwarze Paläste wie Torhüter der drohenden Geheimnisse, die um den Hradschin lagern, schieben sich in den Weg“ (URL: Kapitel 15).

³⁹⁸ Зусман В. Г. Пражский круг // История австрийской литературы XX века. С. 271.

³⁹⁹ Wünsch M. Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). München: Wilhelm Fink Verlag, 1998. 268 S.

Писатель мастерски передает атмосферу средневекового города, скрывающего пугающие тайны, чьи дома «громоздятся друг у друга на головах» (300). На пути Джона Ди и адепта Келли, прибывших в Прагу для аудиенции с императором, «ощупывают подозрительные взгляды их маленьких, исподлобья глядящих оконцев» (там же). «Живые» дома Праги, настороженно «осматривающие» чужаков, становятся своего рода фантастическими существами, встречающимися герою на пути в замок. Готическая атмосфера средневекового города, подробно описываемого Г. Майринком, передает внутреннее состояние потерявшегося в своих духовных исканиях Джона Ди.

Таким же образом и лабиринты города, старинные пражские переулки, по которым блуждает алхимик, становятся метафорой поисков самого героя, «движения по кругу». Лабиринт в художественном творчестве писателей Пражской литературной школы, как замечает В. Г. Зусман, является основной пространственной метафорой, устанавливающей «мостки между внешним и внутренним, физическим и метафизическим в “пражском тексте”»⁴⁰⁰.

Добавим, что образ лабиринта возникает и у Г. Ф. Лавкрафта и заимствуется им (как и Майринком), в том числе, из готической литературы. Для Лавкрафта влияние «готики» более существенно ввиду прямой генетической связи жанра ужасов и «черного» романтизма. В то же время для австрийского писателя, помимо суггестивной функции – создания мрачной атмосферы «сверхъестественного ужаса», это пространство получает означенное символическое значение. В этом проявляется авторское своеобразие стиля Г. Майринка и влияние на его идиостиль общих тенденций в творчестве писателей рубежа XIX – начала XX веков, в особенности – Пражской литературной школы.

⁴⁰⁰ Зусман В. Г. Пражский круг. С. 270.

Анализируя поэтику пространства в произведениях пражских писателей, В. Г. Зусман пишет о «пражском мифе»: в их творчестве город становится и реальным, и потусторонним, *метафизическим* пространством, средоточием «разнополярных» сил. Как справедливо отмечает видный исследователь: «Зло символизируют мрачные архитектурные массивы барочной Праги, подавляющей личность художника»⁴⁰¹ (и, добавим, также и личность героя). Сам Г. Майринк в одной из своих заметок отмечал особое значение названия города (Прага – «порог», чеш. *prah*) как порога между мирами, который в этом городе особенно «узок»⁴⁰². Ощущение города как порога между мирами становится основой фантастического в его прозе. Подробные описания «реальных» пространств, совмещенные с намеками о фантастических силах, скрывающихся в лабиринтах города, «мифологизируют» тексты произведений всех писателей «пражского круга», и в том числе Г. Майринка.

В творчестве Г. Ф. Лавкрафта «мифологизация» пространства приобретает еще более фантастический характер. Подобно пражским писателям, видящим свой город центром неких фантастических и метафизических процессов, Лавкрафт конструирует своего рода «*новоанглийский миф*», в котором пространства исконных американских штатов становятся местом действия потусторонних сил.

Основное пространство произведений Лавкрафта – реальная территория Новой Англии со встроенными в нее вымышленными топосами. Писатель дополняет изображение существующих местностей – Провиденса, Бостона и восточных штатов США – вымышленными городами (Аркхем, Инсмут) и локациями (Мискатоникский университет). В качестве примера можно привести обширный список повестей и рассказов писателя, где основным топосом будут выступать эти пространства. В частности, место

⁴⁰¹ Там же. С. 267.

⁴⁰² Цит. По: Крюков В. Ю. Обратная сторона мрака // Г. Майринк. Волшебный рог бюргера: Рассказы; Зеленый лик: Роман. Москва: «Ладомир», 2000. С. 18.

действия рассказа «Зов Ктулху» происходит в таких городах, как Провиденс (Род-Айленд), Бостон (Массачусетс). Кроме того, в рассказе упоминаются экспедиции в Гренландию и Исландию, где ученые встречаются с ужасным культом эскимосов, и похожий культ Ктулху у болотных жителей Нового Орлеана. Также примером может служить повесть «Шепчущий из тьмы» с главным героем ученым-фольклористом из Мискатоникского университета города Аркхем (вымышленные локусы), который отправляется в горы штата Вермонт, где, по слухам, после наводнения были обнаружены тела неизвестных существ. К популярным произведениям с аналогичными локациями также следует отнести «Цвет из иных миров» (1927), «Мгла над Инсмутом» (1936) и многие другие.

Совмещая изображение вымышленных и реальных пространств исторических штатов Америки с подробными «научными» описаниями, документальной стилизацией произведений, научно-фантастическими атрибутами и образами писатель достигает эффекта иллюзии достоверности, многократно усиливающего ужасный эффект от фантастических событий, и создает свой новый «новоанглийский миф», главным топосом которого выступают родные земли писателя.

Например, в повести «Мгла над Инсмутом» дается подробное описание вымышленного проклятого портового города, в котором живет всеми презираемая раса полулюдей-полурыб:

«В этом широко раскинувшемся городе с довольно плотной застройкой меня сразу неприятно поразило отсутствие признаков кипучей жизни. Над крышами торчали многочисленные печные трубы, но дымок вился лишь из очень немногих. <...> Бесконечное нагромождение прохудившихся двускатных крыш и заостренных фронтонов буквально вопияли о дряхлости и гниении»⁴⁰³;

“It was a town of wide extent and dense construction, yet one with a portentous dearth of visible life. From the tangle of chimney-pots scarcely a wisp of smoke came, and the three tall

⁴⁰³ Лавкрафт Г. Ф. Мгла над Инсмутом; пер. с англ. О. Алякринского. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. С. 61. Далее на русском языке цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

steeples loomed stark and unpainted against the seaward horizon. <...> The vast huddle of sagging gambrel roofs and peaked gables conveyed with offensive clearness the idea of wormy decay, and as we approached along the now descending road I could see that many roofs had wholly caved in”⁴⁰⁴.

Писатель-фантаст рисует удручающую картину полузаброшенного американского городка. Однако заброшенность эта связана не только с социально-историческими катаклизмами – эпидемией «сорок шестого года, [которая] выкосила лучших из лучших в их городе» (50) (“That plague of ’46 must have taken off the best blood in the place” (URL)), – но и с деградацией местного населения в связи (как становится известно позднее) с противоестественными связями жителей с расой Глубоководных.

Образ портового городка с темной историей, как писал сам Лавкрафт в одном из своих писем, имеет свой прототип – Ньюберипорт в штате Массачусетс⁴⁰⁵. Американский исследователь Т. Эванс отмечает: «Лавкрафт совмещал в своем мифотворчестве легенды, связанные с пространством Новой Англии, с материалом, прочитанным им в книгах и собранным в разговорах с местным населением. Использование фольклорных сюжетов и поверий добавляют его прозе достоверности»⁴⁰⁶ (Перевод наш. – М.Т.).

Подобно Г. Майринку, обращавшемуся к городским легендам (самая известная – о Големе) и включавшего в художественные тексты достоверные и подробные описания городских локусов, Г. Ф. Лавкрафт использует реальные факты и местности и «остранняет» их, добавляя вымышленные локации и мифологию.

⁴⁰⁴ Lovecraft H.P. The Shadow over Innsmouth. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/soi.aspx> (дата обращения: 27.04.2025). Далее на английском языке цитируется по данному источнику.

⁴⁰⁵ Lovecraft H. P. Lord of an Invisible World: An Autobiography in Letters. Athens: Ohio University Press, 2000. P. 261.

⁴⁰⁶ “Lovecraft also drew on legends about the New England landscape, combining, again, 45 material he encountered in books and collected from oral circulation. The use of folk narratives and beliefs in his stories served to give them an air of verisimilitude” (Evans T.H. A Last Defense against the Dark: Folklore, Horror, and the Uses of 58 Tradition in the Works of H.P. Lovecraft // Journal of Folklore Research, 42. 1. 2005. P. 118).

Рассказчик исследуемой повести «Мгла над Инсмутом», Роберт Олмстед, исследует улицы города, встречающего его крайне недоброжелательно. Дома «наблюдает» за пришельцем «пустыми глазами рыбьих голов» (74) (“...endless avenues of *fishy-eyed* vacancy and death”; “Those *windows stared so spectrally* that it took courage to turn eastward toward the waterfront” (URL)) (Курсив наш. – *М.Т.*).

Выделенные курсивом описания домов и их окон иллюстрируют значительное совпадение описания домов Праги у Майринка и Инсмута у Лавкрафта. Напомним, что и в «Големе» присутствуют описания домов – «тайных хозяев улиц», наблюдающих за рассказчиком. Полагаем, что данный метафорический образ фантаст вполне мог позаимствовать у австрийского писателя (о чем может свидетельствовать прямое знакомство Лавкрафта с текстом первого романа Г. Майринка «Голем»). Однако Г. Ф. Лавкрафт добавляет описанию следящих за героем «глаз» домов еще более фантастическую окраску, соединяя пугающую метафору с собственной мифологией:

«Зрелище бесконечных рядов *рыбьеглазых домов*, олицетворявших запустение и смерть, как и общее впечатление от длинной вереницы черных мрачных жилищ, <...> пробуждало похороненные в глубинах моей души страхи и антипатии, которые даже самые трезвые философские доводы не могли бы развеять» (74) (Курсив наш. – *М.Т.*);

“The sight of such endless avenues of fishy-eyed vacancy and death, and the thought of such linked infinities of black, brooding compartments given over to cobwebs and memories and the conqueror worm, start up vestigial fears and aversions that not even the stoutest philosophy can disperse” (URL).

Так, «рыбьи глаза» домов – отсылка к их жителям, обладающим отталкивающей внешностью из-за противоестественного кровосмешения и, вероятно, наблюдающим за чужаком из их полузаброшенных жилищ.

Фантастический сюжет «Мглы над Инсмутом», что не раз отмечалось исследователями, аллегорически передает личное неприязненное отношение

Лавкрафта к расовому кровосмешению. Так, например, Т. Билер отмечает: «Лавкрафт в литературной форме воплощает расовые предрассудки, спровоцированные модернистскими социальными изменениями, облекая их в форму ужаса»⁴⁰⁷. В этом прослеживается отражение в фантастике писателя социальной тематики его времени.

Однако примечательно то, что Олмстед, чувствуя отвращение и к городу, и к его жителям, узнает о собственном родстве с ними⁴⁰⁸. Сначала это откровение воспринимается героем как кошмар, однако впоследствии он видит сны о великолепном подводном городе и пробуждается после них «скорее с восторгом, чем с ужасом» (139). В конце повести герой мечтает попасть в город Глубоководных, где он и его двоюродный брат обретут «чудесную и славную жизнь вечную» (там же). Мы не знаем, чем заканчивается история Олмстеда: действительно ли он отправляется в подводный город У'ха-нтхлей или совершает самоубийство, как его дядя Дуглас? «О нет, я не буду стреляться, меня никто не заставит застрелиться!» (там же) – экзальтированная речь героя заставляет усомниться в его здравом рассудке. Тем не менее, финал рассказа остается открытым.

В целом, так же как и в исследованных ранее произведениях, в данной повести Г. Ф. Лавкрафт совмещает собственную мифологию с психологической составляющей, занимающей основное место в его ужасах, непревзойденно передавая архетипический страх неизвестности, ощущаемый героем в незнакомом, полузаброшенном городке, окутанном городскими легендами, и личные опасения, обусловленные социальными реалиями времени.

⁴⁰⁷ “[Lovecraft] literalizes the racial anxieties activated by modernist social change into a horror plot” (Bealer T. ‘The Innsmouth Look’: H. P. Lovecraft's Ambivalent Modernism // *Journal of Philosophy: A Cross-Disciplinary Inquiry*, vol. 6, no. 14, 2011. P. 45).

⁴⁰⁸ Возвращаясь к мифологии писателя, поясним, что родство с расой Глубоководных предполагает и изменения в физиологии (что с ужасом осознает герой повести). Эти физические изменения связаны с договором расы Глубоководных и жителей города. Так, в конце концов, последние уходят жить в подводный мир, становясь членами общества этого подводного народа.

Подводя промежуточный итог, заметим, что подробные описания пространств как города, так и прочих локаций и Г. Ф. Лавкрафтом, и Г. Майринком производят на читателя необходимый суггестивный эффект и создают ощущение реальности происходящих фантастических событий. Мифологизация пространств – Праги и Новой Англии, в то же время позволяет нам говорить о конструировании Г. Майринком и Г. Ф. Лавкрафтом «пражского мифа» и «новоанглийского мифа» соответственно.

3.3. Оккультизм через призму фантастического в творчестве Г. Ф. Лавкрафта и Г. Майринка

Фантастическое в творчестве Г. Ф. Лавкрафта нельзя отделить от пространств фантастической Вселенной писателя, поэтому ниже мы обозначим ранее не упомянутые топосы и связанные с ними мотивы и образы произведений «лавкрафтовских ужасов».

Частотными у американского писателя являются «романтические» мотивы исследования героями-учеными неизвестных территорий (Антарктида в повести «Хребты безумия») или путешествий на Восток (Египет, Аравийская пустыня в рассказах «Безымянный город»/ *“The Nameless City”*, 1921; «Погребенный с фараонами»/ *“Imprisoned with the Pharaohs”*, 1924 и др.). Произведения данной тематики несколько отличны от основных мифов Ктулху, главным образом, благодаря переносу их места действия за пределы Новой Англии.

Однако, несмотря на смену пространств, неизменным остается ощущение ужаса и мрачные описания мест, в которых оказываются герои. Во многих рассказах и повестях данного типа появляются отсылки к основной мифологии Лавкрафта: космогонии, древним существам и божествам, ритуалам и культам, оккультным текстам (главный – вымышленная книга

«Некрономикон»), а также к основным локусам Новой Англии, в частности, Мискатоникскому университету.

Так, в повести «Хребты безумия» рассказчик-ученый данного вымышленного локуса, как мы помним, публикует отчет о научной экспедиции в Антарктиду. Интертекстуальная связь данной повести с другими произведениями «лавкрафтовских ужасов» (что, в том числе, свидетельствует об указанной ранее фрагментарности творчества писателя) проявляется в дальнейшем развитии фабулы. Рассказчик вместе с другими членами экспедиции исследует руины древней цивилизации в пещерах подо льдами Антарктиды и обнаруживает сходство увиденного с древними легендами (вымышленными Лавкрафтом):

«Мне вновь вспомнились леденящие душу древние мифы, которые не выходили у меня из головы с того часа, когда я впервые увидел это мертвое антарктическое царство: о демоническом плато Ленг, о Ми-Го – мерзких снежных людях с Гималаев, <...> о культуре Ктулху, о «Некрономиконе», о гиперборейских легендах про бесформенного Цатоггуа и связанного с этим половинчатым существом хуже чем бесформенное племя со звезд» (200);

“I thought again of the eldritch primal myths that had so persistently haunted me since my first sight of this dead antarctic world – of the daemonic plateau of Leng, of the Mi-Go, or Abominable Snow-Men of the Himalayas, of the Pnakotic Manuscripts with their pre-human implications, of the Cthulhu cult, of the *Necronomicon*, and of the Hyperborean legends of formless Tsathoggua and the worse than formless star-spawn associated with that semi-entity” (URL);

«Когда мы наконец нырнули в каменный лабиринт города и, пугаясь гнетущей близости этих выщербленных стен и чувствуя себя карликами у их подножия, принялись карабкаться по грудам камней, нас снова бросило в дрожь, и если мы сохранили толику самообладания, то это следует признать чудом» (208);

“When at last we plunged into the labyrinthine town itself, clambering over fallen masonry and shrinking from the oppressive nearness and dwarfing height of omnipresent crumbling and pitted walls, our sensations again became such that I marvel at the amount of self-control we retained” (URL).

Лавкрафт умело сочетает нагнетаемое чувство ужаса неизвестности, страха замкнутого пространства ледяных пещер, величия древних руин (что, безусловно, отсылает к готической традиции) с упоминаниями собственной мифологии, существ и вымышленных текстов, тем самым «вписывая» художественные произведения в свой «новый миф». Другие тексты произведений данного типа, в частности, о путешествиях в пустыни Египта, схожи по наличию общего настроения ужаса, «готических» мотивов и атрибутов, а также отсылок к «фрагментам» авторской мифологии.

Стоит отметить связь рассказа «Дагон», в котором Г. Ф. Лавкрафт впервые упоминает это рыбоподобное чудовище, и повести «Мгла над Инсмутом». В разговоре с местными жителями Олмстед узнает об эзотерическом ордене Дагона, заменившем в Инсмуте пуританство и даже масонство:

«Этот культ назывался <...> «Эзотерическим орденом Дагона», и, без сомнения, был вульгаризированным квазиязыческим верованием, занесенным туда с Востока еще в прошлом веке» (56);

“It was called, she said, “The Esoteric Order of Dagon”, and was undoubtedly a debased, quasi-pagan thing imported from the East a century before” (URL).

Как отмечает Д. А. Кроули, образ главной церкви ордена, занимающая бывшее масонское ложе, «списан» с реально существующего Масонского ложа в Ньюберипорте⁴⁰⁹. Так, заимствуя образ из «реальной» действительности, Г. Ф. Лавкрафт, подчеркнем еще раз, достигает эффекта максимальной достоверности и реалистичности своей прозы.

Отметим, что эзотерическая и оккультная тематика является одной из частотных тем произведений Г. Ф. Лавкрафта, что позволяет нам ставить его творчество в ряд с другими модернистами и, в частности, Г. Майринком. Вспомним, например, рассказ «Зов Ктулху», в котором описываются

⁴⁰⁹ Crowley D.L. Eldritch Horrors: the Modernist Liminality of H.P. Lovecraft's Weird Fiction. 2017. P. 47.

«богопротивные» культы эскимосов и жителей Нового Орлеана, устраивавших оргии и человеческие жертвоприношения.

В другом рассказе «Праздник» (*“The Festival”*), опубликованном в 1925 году, безымянный рассказчик прибывает в город предков Кингспорт (также вымышленная локация), чтобы посетить древний праздник Йоль (Yuletide). Таинственная, мистическая и пугающая атмосфера предрождественского вечера создает мрачное, гнетущее настроение, а финал рассказа вызывает ужас и отвращение:

«Фигуры в плащах образовали полукруг у огненного столба. Они готовились совершить старинный обряд, древностью превосходивший человеческий род и обреченный его пережить. <...>

Неожиданно из неведомых глубин, что порождали тошнотворное пламя <...>, появились, ритмично взмахивая крыльями, твари, один вид которых мог кого угодно свести с ума»⁴¹⁰;

“Fainting and gasping, I looked at that unhallowed Erebus of titan toadstools, leprous fire, and slimy water, and saw the cloaked throngs forming a semicircle around the blazing pillar. It was the Yule-rite, older than man and fated to survive him; <...>

Out of the unimaginable blackness beyond the gangrenous glare of that cold flame <...> there flopped rhythmically a horde of tame, trained, hybrid winged things that no sound eye could ever wholly grasp, or sound brain ever wholly remember”⁴¹¹.

Г. Ф. Лавкрафт воссоздает популярную в его время тематику оккультных ритуалов, но, в то же время, дополняет ее образами крылатых существ из собственной мифологии.

Более того, писатель является произвольным создателем новых культов, адепты которых поклоняются Ктулху и другим вымышленным лавкрафтовским божествам. В некоторых из этих культов центральной

⁴¹⁰ Лавкрафт Г. Ф. Праздник // За гранью времен: рассказы; пер. с англ. О. Мичковского. С. 378 – 379.

⁴¹¹ Lovecraft H. P. The Festival. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/f.aspx> (дата обращения: 27.04. 2025).

книгой становится вымышленный «Некрономикон», который последователи и поклонники творчества писателя пытаются «воссоздать»⁴¹².

Примечательно, что сам Лавкрафт совершенно не интересовался религиями и оккультными практиками. По замечанию Д. Энгла, влияние писателя на «восприимчивые умы» ('susceptible minds') связано с богатством языка и образности его прозы⁴¹³. Для Г. Ф. Лавкрафта, таким образом, использование оккультной тематики является действенным приемом для создания атмосферы сверхъестественного ужаса.

Тем интереснее сравнение этого аспекта фантастического стиля американского писателя с творчеством Г. Майринка, для которого оккультная и эзотерическая образность являлась центральной во всех его романах, и который лично состоял в многочисленных оккультных орденах. В. В. Королева и А. Р. Притомская пишут: «Майринк в романе “Голем”, который включает в себя идеи и символы, лежащие в основе учений ордена “Золотой зари” и общества “Цепь Мириам”, описывает пример успешной инициации и последующего духовного преображения героя»⁴¹⁴. Добавим, что эти идеи проявляются во всех романах австрийского писателя-эзотерика.

Одной из центральных идей, ведущих героев Майринка к «успешной» инициации, как мы отмечали ранее, является Алхимическая Свадьба – объединение мужского и женского начал: «пиромегия», которая, по словам Ю. Эволы, заключается в «особой близости без физического контакта с лицом противоположного пола»⁴¹⁵. Так, общее «поле» романов писателя продиктовано постулатами оккультно-эзотерических и религиозных учений.

⁴¹² Engle J. Cults of Lovecraft: The Impact of H.P. Lovecraft's Fiction on Contemporary Occult Practices // *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*. 2014. Vol.33, No.1. P. 88.

⁴¹³ Там же.

⁴¹⁴ Королева В. В., Притомская А. Р. Эволюция эзотерического символизма Э. Т. А. Гофмана в романе Г. Майринка «Голем». С. 125.

⁴¹⁵ Эвола Ю. «Цепь Мириам» и «Пиромегия». Режим доступа: <https://litresp.ru/chitat/ru/Э/evola-yulius/metafizika-pola/62> (дата обращения: 27.04.2025).

Однако помимо эзотерических идей, Г. Майринк воссоздает картины магических инициаций и спиритических сеансов, практикуемых его героями, обладающие яркой фантастической окраской.

В «Ангеле Западного окна» барон Мюллер проходит инициацию путем вдыхания красного порошка, во время которой антиквар Липотин, ассистирующий герою во время магической практики, превращается в посвященного дугпа⁴¹⁶ секты «Ян»:

«Липотин странно преобразился: он стоял в фиолетовой мантии с необычным, вертикально торчащим красным воротником, а его голову венчала пурпурная тиара; на ней попарно, друг над другом, сверкали шесть остекленевших человеческих глаз» (289);

“Ich sah noch, wie aus weiter Ferne, die Gestalt Lipotins, rätselhaft verändert, in einem violetten Mantel mit sonderbar geformten, rotem, aufrecht stehendem Talarkragen, eine kegelförmige purpurne Mütze, darin paarweise übereinander sechs Menschengen aus Glas glitzerten, auf dem Kopf, schlitzaugig grinsend mit teuflisch frohlockendem, ganz verzerrtem Gesichtsausdruck sich mir nähern” (URL: Kapitel 15).

Герой удачно проходит «традиционное испытание токсичными дымами» (291), однако ему только предстоит пройти ряд внутренних инициаций вплоть до достижения финального «единства» в конце романа.

Остановимся также и на центральных в романе эпизодах вызывания «Ангела Западного окна», сопровождающихся фантастической и ужасной атмосферой. Так, произведя все необходимые магические манипуляции, принятые в оккультных практиках, Джону Ди вместе с адептом Келли, Яной и двумя другими участниками действия, удастся вызвать образ ангела, назвавшегося Илем. Однако перед его появлением они видят образ маленькой девочки, умершей дочери одного из участников сеанса:

⁴¹⁶ По Е. П. Блаватской, «дугпа» – секта в Тибете, «Красные шапки», синоним «колдуна», «адепта черной магии» и всего низкого (Блаватская Е. П. Теософский словарь. Изд. 2-е, исправленное. М.: Издательство «Сфера» Российского Теософского Общества, 1994. С. 140).

«Снаружи, вплотную к окну, парила в воздухе – на высоте шестидесяти футов! – фигурка хорошенькой девочки семи-девяти лет; <...> чем больше я смотрел на эту милостивую куколку, тем больший кошмар меня охватывал: подобно гладкому накрахмаленному лоскутку шелка, она трепетала, повиснув перед окном, это был только плоский контур, лишенный пространственной перспективы, черты лица намалеваны наспех – сойдет, мол, и так! – фантом, существующий лишь в двух измерениях» (235 – 236);

“Zugleich sah ich draußen in freier Luft dicht vor dem Fenster die Gestalt eines niedlichen kleinen Mädchens von sieben bis neun Jahren schweben<...> So lieblich das Kind auf den ersten Blick zu sein schien, so grauenhaft war dennoch der Eindruck, der von ihm ausging: es schwebte und flatterte wie straffe glatte Seide vor dem Fenster und die Umrisse hatten keine räumliche Tiefe; die Züge des Gesichts waren wie gemalt: ein Phantom, bestehend nur aus zwei Dimensionen” (URL: Kapitel 14).

Спустя некоторое время после появления фантома ребенка, героям является и сам Зеленый Ангел:

«Эта прозрачная, как берилл, изумрудная масса кристаллизовалась в монолит такой ужасающей твердости, с которой, очевидно, не мог соперничать ни один из земных элементов. <...> Но если фантом ребенка рождал чувство ужаса своей эфемерной бесплотной двухмерностью, то здесь все было как раз наоборот: кошмар заключался в подчеркнутой материальности, в какой-то сверхплотной телесности циклопической фигуры» (236 – 237);

“Sie wurde zu einer smaragdnen Masse, durchscheinend wie Beryll, der man die furchtbare Härte des Gesteins ansah, – eine Härte, deutlicher und tief im eigenen Innern ahnbarer, als man wohl irgendeinem irdischen Stoff Härte nachfühlen oder ansehen könnte <...> So unfaßbar eigentümlich mir das Kind vorhin in seiner Flächenhaftigkeit geschienen hatte, so fast betäubend wirkte auf mich die weit irdische Gewohnheit des Anblicks übersteigende Körperhaftigkeit der riesenhaften Figur“ (Ibid.)

Нельзя не заметить явного сходства описания ужасного эффекта от контакта с циклопической фигурой Иля у Г. Майринка, которую «невозможно описать» (237), и встречи всех героев Г. Ф. Лавкрафта с потусторонним. Джон Ди ощущает в образе ангела нечто, «столь далеко

выходящее за пределы, положенные свыше нам, смертным, столь чуждое природе человека» (237). Это нечто оказывается большим пальцем правой руки, «как-то нелепо вывернутым наружу», который «был явно с левой» (236). Практически слово-в-слово совпадают «эмоции» очевидцев событий у обоих писателей: персонажи ощущают леденящий ужас от встречи с чем-то чуждым природе человека («От потусторонней стужи у меня свело пальцы» (239)).

Абстрагировавшись от оккультно-эзотерической составляющей поэтики австрийского писателя, в проиллюстрированных выше отрывках мы можем обнаружить образность, ставшую «каноничной» и в жанре ужасов. Например, образ умершего ребенка, его полупрозрачность и двухмерность, парение в воздухе, сочетание «знакомого» и противоестественного (наспех «намалеванные» черты лица и плоское тело, что напоминает нам об эффекте «жуткого», замеченном З. Фрейдом), – во многом устоявшиеся атрибуты жанра ужасов, перенятые из «готики» и историй о сверхъестественном. Данный образ вполне мог бы быть заимствован писателями современных фантастических произведений и интерпретирован в духе фантастики XXI века как пугающее 2-D изображение или воплощение Искусственного интеллекта – обобщенной проекции, воссозданной из цифрового следа и информационного поля отдельного человека.

Важно заметить, что Майринк «уходит» от непосредственно фантастической мотивировки событий: Зеленый Ангел, как и двухмерная девочка, – это плод «игры» воображения участников спиритического сеанса. Оккультная составляющая творчества у Г. Майринка – это отражение опыта и знаний самого писателя, а также его отношения к некоторым эзотерическим практикам. Как писал П. Леппин, «Г. Майринк верил в духов,

но считал спиритизм низшей ступенью оккультизма и относился к нему с презрением»⁴¹⁷.

Это объясняет трактовку фантастических образов Зеленого Ангела и ребенка, являющихся лишь мыслеформами участников сеанса, а также финал пути Джона Ди, в котором (с заметной долей иронии) вместо Философского камня, обещанного ангелом, алхимик обзаводится почечным камнем, от которого впоследствии и умирает. Для Г. Ф. Лавкрафта, напротив, ужасные, циклопические существа – реальны, в чем нам видится главное различие в фантастике писателей.

⁴¹⁷ Der Okkultist Meyrink. Eine Unterredung mit Paul Leppin. S. 3 – 4. Цит. по: Крюков В. Ю. Обратная сторона мрака. С. 16.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Переломный, «рубежный» период конца XIX – первой половины XX столетия, ознаменованный глобальными культурными и социально-историческими переменами, стал временем возникновения новых литературных направлений, течений, формирования новых, во многом синтетических жанров. Ключевым стремлением писателей, создававших эту «новую» литературу, явился поиск «основ» нового человека и миропорядка.

В то же время, «ужасающие» реалии времени и потеря ориентиров во внешнем мире, направили «взор» многих художников вовнутрь – к тайнам человеческой души (бессознательного). Трансформация принципа романтического двоемирия – мира филистеров и истинной (высшей, трансцендентной) реальности героя-демиурга, – воплощенного у писателей-модернистов в исследовании феноменов бессознательного в противопоставлении «внешнему» обывательскому существованию, нашло отражение и в фантастической литературе. В ней романтическая дихотомия проявляется в противопоставлении мира посюстороннего и потустороннего – реального и фантастического.

Австрийский и американский писатели, экспрессионист Г. Майринк и фантаст Г. Ф. Лавкрафт, обращаясь в своих произведениях к категориям фантастического и мистического, «преломляли» окружающую их «хаотическую» реальность через изображение иррационального, сверхъестественного и ужасного. Фантастика писателей, играющая разную роль в их художественных текстах, явилась одним из средств отражения хаоса времени и поиска истинной реальности.

Необходимость обнаружения «новых» основ для человеческого существования в условиях меняющегося миропорядка воплотилась, помимо прочего, в модернистском и фантастическом мифотворчестве. В рамках экспрессионистской эстетики Пражской литературной школы возникает так

называемый «пражский миф» (в формулировке В. Г. Зусмана), одним из наиболее выдающихся художников слова которого, несомненно, был Г. Майринк. Изображение Праги как центрального топоса, «главного героя» романов «Голем», «Вальпургиева ночь», «Белый Доминиканец» и «Ангел Западного окна» является одной из ключевых особенностей произведений австрийского писателя-эзотерика. В проанализированных в рамках данного диссертационного исследования романах – «Голем» и «Ангел Западного окна» – Прага становится местом действия метафизических, демонических сил и основным пространством, где проходит духовное странствие самих героев, – своего рода *порогом* (вспомним этимологию самого топонима) между «этим» (материальным, филистерским) и «иным» (вечным, подлинным) мирами.

В рамках фантастики как широкого жанрового понятия появление «лавкрафтовского мифа» и «новоанглийского мифа» как его частного проявления – закономерное явление в XX столетии, отражающее глубинное стремление писателей-фантастов «переработать» фольклорно-мифологический материал, эпическую и романтическую традицию с целью создать альтернативную мифологию, которая явилась бы своего рода основой для существования человека в разрушающемся и ждущем обновления мире.

Однако Г. Ф. Лавкрафт кардинально, по-модернистски трансформирует мифоэпическую поэтику (образы эпических героев, мотив борьбы Добра со Злом), являющуюся основой «традиционных» мифов и авторских мифологий, «пропуская» ее через эсхатологические и апокалиптические настроения «технологического» века и его личные философские идеи «космицизма» – изображая мир, где человек оказывается незначительным элементом в бесконечности Вселенной. Это наиболее ярко проявляется в мифологии Ктулху, репрезентативными примерами которой в данном диссертационном исследовании были выбраны рассказы «Дагон», «Зов

Ктулху», «Тварь на пороге», «Музыка Эриха Цанна» и повести «Хребты безумия», «За гранью времен», «Шепчущий из Тьмы» и «Мгла над Инсмутом».

Для создания особой «атмосферы» своих произведений Г. Майринк и Г. Ф. Лавкрафт обращаются к эстетике романтизма и «готики», наследуя и трансформируя приемы поэтики у «классиков» этих направлений – Э. Т. А. Гофмана и Э. А. По.

В художественных произведениях Г. Майринка готические и романтические особенности хронотопа, приемы выразительности, мотивы и принципы (двоемирия и двойничества), образ героя-творца трансформируются через призму оккультно-эзотерических воззрений писателя и экспрессионистской эстетики Пражской литературной школы. Так, в романах «Голем» и «Ангел Западного окна» австрийский писатель использует образы двойников в качестве «отражений изнанки души» его героев и «осколков» их нетленного, передаваемого из поколения в поколение «Я», которое героям предстоит «собрать» воедино, преодолев собственное «големическое», «непробужденное» состояние.

Главным «идейным стержнем» обоих романов, основывающихся на глубоких личных познаниях Майринка в эзотерике и оккультизме, является достижение внутренней цельности души, символом которой становятся эзотерические образы Гермафродита, Януса (Бафомета) и Философского камня. Все эти символы заключают в себе идею духовного единения Мужского и Женского начал – внутренней алхимической «трансмутации» – и обретения бессмертия высшего «Я». Герой-демиург («творящий» самого себя) может достичь этого, встретившись со всеми своими двойниками, пройдя все необходимые инициации и объединившись со своей женской частью души.

Г. Ф. Лавкрафт «перерабатывает» готико-романтическую эстетику согласно потребностям «жанрово-обусловленной» фантастики XX века. Это отражается в возникновении образов страшных существ и чудовищ как демонических двойников – своего рода манифестации запретных желаний человека и страхов самого писателя, обусловленных социальными изменениями его времени.

В рамках «жанрово-обусловленной» фантастики Лавкрафт трансформирует образ героя-творца в героя-ученого (исследователя, изобретателя или интеллектуала), например, в повестях «Хребты безумия» и «За гранью времен». Однако в творчестве писателя присутствует и традиционный романтический тип героя-демиурга, что заметнее всего проявляется в художественных произведениях «Цикла снов» – в проанализированных рассказах «Селефаис» и «Гипнос», а также в рассказе «Музыка Эриха Цанна». В произведениях названного цикла превалирует романтический принцип противопоставления посюстороннего и потустороннего миров – обывательской действительности и мира Красоты и вечной жизни (также это можно обнаружить в рассказах «Полярная Звезда» и «Белоснежный Корабль»). В свою очередь, в «Гипносе» и «Музыке Эриха Цанна» «проступают» мотивы лавкрафтовской мифологии, философско-идейной основой которой является ощущение фатальности любых попыток познания иной реальности и осознание героями существования неких ужасных сил, готовых ворваться в человеческий мир.

Г. Ф. Лавкрафта можно по праву считать художником времени. В своем значительном по объему наследии фантаст создает по-модернистски «фрагментарный» миф, образы которого формируют лишь неполную картину авторской космогонии, отголоски которой отражены на страницах его произведений (и произведений его последователей). Модернистские приемы фрагментарности, «очуждения», психологические аффекты и пограничные состояния героев (дереализация и дезориентация, деперсонализация,

сумасшествие, галлюцинации, сложность в разграничении сна и яви) позволяют рассматривать творчество писателя в рамках данного направления, что сближает поэтику произведений Г. Ф. Лавкрафта и Г. Майринка.

Схожим у исследуемых писателей является обращение к онейропоэтике, изображению крайних эмоциональных состояний героев, психических аффектов и измененных состояний сознания, а также к оккультной тематике для создания необходимой мистической атмосферы своих произведений. Яркая фантастическая образность, детальные описания урбанистических пространств и «искажение» хронотопа, создающие «жуткий» эффект во всех романах австрийского писателя-мистика, сравнимый со «сверхъестественным ужасом» Лавкрафта, позволяет нам судить о наличии заметных типологических сходжений в поэтике писателей.

Совпадение в творчестве исследуемых писателей можно обнаружить и в источнике их фантастики. Напомним, Г. Ф. Лавкрафт описывал свои собственные сны, становившиеся видениями героев его рассказов и повестей. Г. Майринк, будучи членом ряда эзотерических сообществ и практикуя разные виды медитаций, был подвержен еще более ярким визионерским опытам. Так, несмотря на оккультно-эзотерическую и зачастую ироническую составляющую мотивировки фантастики австрийского писателя (изобличение бюрократического аппарата, бюргерства, популярных эзотерических практик), прослеживается крайне серьезный подход австрийского мистика к сверхъестественным феноменам. Г. Майринк не отрицает существования неких сил, руководящих и природными, и социальными аспектами в мире. Через пограничные состояния, пророческие сновидения и мистические видения герои произведений Г. Майринка познают эти тайны природы и собственного сознания. Подобным образом происходит познание истин и у Г. Ф. Лавкрафта, и, также как у Майринка,

американский писатель-фантаст развивает идею о существовании скрытых космических сил и тайных сообществ, влияющих на мировые процессы.

Ключевым отличием фантастики писателей является то, что для Г. Майринка категория фантастического выступает (в большей степени) *средством* для отражения эзотерических идей, играющих первостепенную роль в его произведениях. Для Г. Ф. Лавкрафта обращение к оккультной тематике – это один из приемов создания атмосферы «сверхъестественного ужаса». И, наоборот, для Г. Ф. Лавкрафта, при заметном сходстве источника многих образов его мифологии во снах, видениях и мистических учениях, фантастика является всем «существом» его мифотворчества.

Коренные отличия в проявлении категории фантастического у австрийского экспрессиониста Г. Майринка и американского фантаста Г. Ф. Лавкрафта не отменяют возможности «прочтения» произведений исследуемых писателей как художественного «ответа» на культурно-исторические и социальные реалии кризисной эпохи *fin de siècle* и времени между Первой и Второй мировой войнами, которые отразились, так или иначе, в произведениях всех художников рубежного времени.

Обнаруженные нами аспекты поэтики произведений Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта, объединяющие эстетику готического, романтического и модернистского направлений, черты литературы *weird* (вирд) и литературы о сверхъестественном и проявляющиеся в своеобразии художественного стиля обоих писателей, позволяют судить о ценном вкладе Г. Майринка и Г. Ф. Лавкрафта в развитие фантастической литературы в ее современном жанровом понимании и, несомненно, в становление ее «национальных» вариантов – немецкоязычной и англоязычной фантастической литературы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники:

- 1) Лавкрафт Г. Ф. Белоснежный корабль // Ночной океан: избранная приключенческая и романтическая проза (пер. Г. Шокина). – Ростов на Дону: Феникс, 2023. – С. 234 – 240.
- 2) Лавкрафт Г. Ф. Гипнос // Г. Ф. Лавкрафт. Зов Ктулху. – Москва: Эксмо, 2023. – С. 131 – 141.
- 3) Лавкрафт Г.Ф. За гранью времен (пер. В. Дорогокупли) // Г. Ф. Лавкрафт. За гранью времен: рассказы. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – С. 216 – 305.
- 4) Лавкрафт Г. Ф. Зов Ктулху (пер. С. Лихачевой). – Санкт-Петербург: Азбука, 2015. – С. 19 – 58.
- 5) Лавкрафт Г. Ф. По ту сторону сна // Г. Ф. Лавкрафт. Сны Ктулху. – Москва: Изд-во АСТ, 2021. – С. 61 – 76.
- 6) Лавкрафт Г. Ф. Праздник (пер. О. Мичковского) // Г. Ф. Лавкрафт. За гранью времен: рассказы. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – С. 39 – 51.
- 7) Лавкрафт Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе: эссе (пер. Л. Володарской) // Г. Ф. Лавкрафт. Зверь в подземелье. Кн.3. – Москва: Гудьял-пресс, 2000. – С. 370 – 438.
- 8) Лавкрафт Г. Ф. Селефаис // Г. Ф. Лавкрафт. Зов Ктулху: пер. с английского. – Москва: Эксмо, 2023. – С. 48 – 55.
- 9) Лавкрафт Г. Ф. Сны Ктулху; сборник. – Москва: АСТ, 2021. – 608 с.
- 10) Лавкрафт Г. Ф. Мгла над Инсмутом (пер. О. Алякринского) // Г. Ф. Лавкрафт. Мгла над Инсмутом: рассказ, повесть, роман, сонеты. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. – С. 41 – 139.
- 11) Лавкрафт Г. Ф. Музыка Эриха Цанна // Г. Ф. Лавкрафт. Сны Ктулху. – Москва: АСТ, 2021. – С. 138 – 151.

- 12) Лавкрафт Г. Ф. Тварь на пороге (пер. О. Алякринского) // Г. Ф. Лавкрафт. За гранью времен: рассказы. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – С. 306 – 341.
- 13) Лавкрафт Г. Ф. Хребты безумия // Г. Ф. Лавкрафт. Зов Ктулху. – Санкт-Петербург: Азбука, 2015. – С. 147 – 273.
- 14) Лавкрафт Г.Ф. Шепчущий из тьмы (пер. О. Алякринского) // Г. Ф. Лавкрафт. Зов Ктулху. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. – С. 59 – 146.
- 15) Майринк Г. Val Masabre // Г. Майринк. Белый доминиканец: роман, рассказы (пер. с нем. Г. Снежинской, И. Стребловой). – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. – С. 253 – 262.
- 16) Майринк Г. Ангел Западного окна / Пер. с нем., сост., вступ. ст., коммент. В. Крюкова. – Москва: Энигма, 2008. – С. 33 – 522.
- 17) Майринк Г. Голем / Пер. с нем. Д. Л. Выгодского; Вальпургиева ночь / пер. с нем. В. Ю. Крюкова / Послесловие А. Г. Дугина. Комментарии А. Г. Дугина и В. Ю. Крюкова. – Москва: «Прометей» МГПИ им. Ленина. Философское общество СССР, историко-философский центр «ЭОН», 1989. – 334 с.
- 18) Майринк Г. Зеленый лик // Г. Майринк. Зеленый лик: Роман; Майстер Леонгард: Сб. рассказов / Пер. с нем., сост., вступ. ст., коммент. В. Крюкова. – Москва: Энигма, 2023. – С. 43 – 319.
- 19) Майринк Г. Испарившийся мозг // Г. Майринк. Белый доминиканец: роман, рассказы (пер. с нем. Г. Снежинской, И. Стребловой). – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. – 278 – 287.
- 20) Майринк Г. Тайна Замка Хэтевей // Г. Майринк. Белый доминиканец: роман, рассказы (пер. с нем. Г. Снежинской, И. Стребловой). – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. – С. 263 – 270.

- 21) По Э. А. Маска Красной смерти (пер. М. Энгельгардта) // Наставники Лавкрафта: сборник рассказов; под ред. А. Б. Танасейчука. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2023. – С. 404 – 408.
- 22) По Э. А. Падение дома Эшер (пер. М. Энгельгардта) // Наставники Лавкрафта: сборник рассказов; под ред. А. Б. Танасейчука. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2023. – С. 370 – 282.
- 23) Скотт В. Вальтер Скотт о «Замке Отранто» Уолпола. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://lib.ru/PRIKL/SKOTT/wallpoll0_1.txt
- 24) Уолпол Г. Замок Отранто. – М.: Азбука-Аттикус, 2011. – 184 с.
- 25) Lovecraft H. P. H. P. Lovecraft: Selected Letters, Volume III. Eds. August Derleth and James Turner. – Wisconsin: Arkham House, 1976. – 466 p.
- 26) Lovecraft H. P. Beyond the Wall of Sleep // H. P. Lovecraft. Dagon and Other Tales of the Macabre Cycle. – Toronto: Prohyptikon Publishing Inc., 2010. – P. 43 – 53.
- 27) Lovecraft H. P. Celephaïs. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/WRITINGS/texts/fiction/c.aspx>
- 28) Lovecraft H. P. Dagon and Other Tales of the Macabre Cycle. – Ontario: Prohyptikon Publishing Inc., 2010. – 150 p.
- 29) Lovecraft H. P. Hynnos. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/WRITINGS/texts/fiction/hy.aspx>
- 30) Lovecraft H. P. Polaris. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/p.aspx>
- 31) Lovecraft H. P. The Call of Cthulhu // H. P. Lovecraft. Selected Stories. – London, Dublin: Collins Classics, 2018. – P. 97 – 133.
- 32) Lovecraft H. P. The Festival. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/f.aspx>

- 33) Lovecraft H. P. The Shadow out of Time. [Электронный ресурс].
Режим доступа:
<https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/sot.aspx>
- 34) Lovecraft H. P. The Thing on the Doorstep // H. P. Lovecraft. Selected Stories. – London: Collins Classics, 2018. – P. 231 – 262.
- 35) Lovecraft H. P. The Whisperer in Darkness. [Электронный ресурс].
Режим доступа:
<https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/wid.aspx>
- 36) Lovecraft H. P. The White Ship. [Электронный ресурс]. Режим
доступа: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/ws.aspx>
- 37) Lovecraft H. P. The Music of Erich Zann. [Электронный ресурс].
Режим доступа:
<https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/mez.aspx>
- 38) Lovecraft H.P. The Shadow out of Time. [Электронный ресурс].
Режим доступа:
<https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/sot.aspx>
- 39) Lovecraft H. P. The Shadow over Innsmouth. [Электронный ресурс].
Режим доступа:
<https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/soi.aspx>
- 40) Lovecraft H. P. At the Mountains of Madness. [Электронный
ресурс]. Режим доступа:
<https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/mm.aspx>
- 41) Lovecraft H. P. Supernatural Horror in Literature. [Электронный
ресурс]. Режим доступа:
<https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>
- 42) Meyrink G. Der Golem = Голем / Г. Майринк (G. Meyrink). –
Москва: АСТ, 2023. – 384 S.
- 43) Meyrink G. Der Engel vom Westlichen Fenster. [Электронный
ресурс]. Режим доступа:

<https://freeread.com.au/@RGLibrary/GustavMeyrink/Novels/DerEngelVomWestlichenFenster.html>

- 44) Poe E. A. The Fall of the House of Usher, and Other Tales // E. A. Poe. The Fall of the House of Usher, and Other Tales, with an Introduction by Stephen Marlowe and an Afterword by Regina Marler. – New York: Signet Classics, 2006. – P. 117 – 137.
- 45) Poe E. A. The Masque of the Red Death // E. A. Poe. The Fall of the House of Usher, and Other Tales, with an Introduction by Stephen Marlowe and an Afterword by Regina Marler. – New York: Signet Classics, 2006. – P. 155 – 161.
- 46) Radcliffe A. On the Supernatural in Poetry. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.26reads.com/library/70252-on-the-supernatural-in-poetry/1>
- 47) Tolkien J. R. R. The Letters of J. R. R. Tolkien: a selection. – Boston: Houghton Mifflin, 2000. – 502 p.

Научно-критическая литература:

- 1) Антонов С. А. У истоков готической прозы // Старый английский барон / К. Рив. – Москва: «Ладомир», 2012. – 358 с.
- 2) Ахмедова У. С. «Мифология ужаса» Г. Ф. Лавкрафта и традиции американского романтизма // Культурная жизнь Юга России. – 2011. – №5(43). – С. 53 – 58.
- 3) Баршт К. А. Литературоведение в России. Основные теории и концепции. – Москва: Флинта, 2022. – 384 с.
- 4) Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. – Москва: Художественная литература, 1990. – 543 с.
- 5) Белобратов А. В. Вена и Санкт-Петербург на рубеже веков: культурные интерференции (Wien und St. Petersburg um die Jahrhundertwende(n):

- kulturelle Interferenzen). – Санкт-Петербург: Петербург – XXI век, 2001. – 751 с.
- 6) Бердяев Н. А. Смысл истории. – Москва: «Мысль», 1990. – 176 с.
 - 7) Бердяев Н. А. Кризис искусства. – Москва: СП «Интерпринт», 1990. – 48 с.
 - 8) Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
 - 9) Блаватская Е. П. Теософский словарь. Изд. 2-е, исправленное. – Москва: Издательство «Сфера» Российского Теософского Общества, 1994. – 576 с.
 - 10) Бобраков-Тимошкин А. Е. «Пражский текст» в чешской литературе конца XIX – начала XX веков: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2004. – 322 с.
 - 11) Брод М. Пражский круг / Пер. с нем. Н. Н. Фёдоровой. – Санкт-Петербург: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2007. – 344 с.
 - 12) Бройтман С. Н. Историческая поэтика. Учеб. пособие. – Москва: Изд-во РГГУ, 2001. – 271 с.
 - 13) Васильев М. Ф. Фольклорные истоки «Модели Пикмана» Г. Ф. Лавкрафта // Известия ЮФУ. Филологические науки. – 2022. – Т. 26, № 4. – С. 146 – 156.
 - 14) Волчанецкий М. Н. Экспрессионизм в немецкой литературе. – Смоленск: Арена, 1923. – 81, [7] с.
 - 15) Вюнш М. В поисках утраченной действительности. Заметки о логике фантастического мира // Майринк Г. Ангел Западного окна [пер. с нем., сост., вступ. ст. и коммент. В. Крюкова]. – Москва: Энигма, 2019. – С. 560 – 591.
 - 16) Гармаш Л. Предчувствие «Христианской тантры» // Саломе Л. Эротика. – Москва: Культурная революция, 2012. – С. 5 – 23.
 - 17) Гладилин Н. В. «Гофманиана» в романе Густава Майринка «Голем» // Успехи современной науки. – 2016. – №7, Т. 4. – С. 6 – 12.

- 18) Головачева И. В. О соотношении *фантастики* и *фантастического* // Вестник СПбГУ. – 2014. – Сер. 9. Вып. 1. – С. 33 – 42.
- 19) Горбовский А. А. В круге вечного возвращения? Три гипотезы. – Москва: Знание, 1989. – 48 с.
- 20) Григоренко А. Ю. Сон разума рождает чудовищ: Критические очерки о мистике и иррационализме. – Ленинград: Лениздат, 1986. – 175, [1] с.
- 21) Грэм Х. Weirд-реализм: Лавкрафт и философия / пер. с англ. Г. Коломийца и П. Хановой. – Пермь: Гиле Пресс, 2020. – 258 с.
- 22) Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века (Феномен и некоторые пути его осмысления). – Москва: Научный центр славяно-германских исследований института славяноведения РАН, 1998. – 117 с.
- 23) Данилов Д. Д. Происхождение и основные архетипы образов из мифов Ктулху Говарда Лавкрафта // Наука и современность. – 2010. – №6-2. – С. 190 – 194.
- 24) Дугин А. Г. «Магический реализм» Густава Майринка // Г. Майринк. Голем; Вальпургиева ночь. – Москва: «Прометей» МГПИ им. Ленина. Философское общество СССР, историко-философский центр «ЭОН», 1989. – С. 309 – 329.
- 25) Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – Москва: Флинта, 2000. – 248 с.
- 26) Жеребин А. И. На рубеже веков // История австрийской литературы XX века: в 2 т. Т. 1. Конец XIX – середина XX века. – Москва: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 22 – 51.
- 27) Жеребин А. И. Место встречи – утопия: из истории литературных отношений России, Германии, Австрии. – Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2023. – 421 с.

- 28) Жеребин А. И. Философская проза Австрии в русской перспективе: автореф. дис...док. филол. наук. – Санкт-Петербург, 2006. – 36 с.
- 29) Жеребин А. И. Философская проза Австрии в русской перспективе: дис...док. филол. наук. – Санкт-Петербург, 2006. – 530 с.
- 30) Жеребина Е. А. Проблема языкового скепсиса в лингвофилософии раннего модернизма // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2014. – С. 70 – 77.
- 31) Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. – Санкт-Петербург: Аксиома, Новатор, 1996. – 230 с.
- 32) Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. – Ленинград: «Наука». Ленинградское отделение, 1979. – 493 с.
- 33) Жукова М. В. Роман А. Кубина «Другая сторона» и немецкоязычная гротескно-фантастическая литература на рубеже XIX – XX веков: дис. ... канд. филол. наук. – Санкт-Петербург, 2015. – 204 с.
- 34) Заломкина Г. В. Готический миф как литературный феномен: дис. ... док. филол. наук. – Самара, 2011. – 491 с.
- 35) Заломкина Г. В. Подходы к пониманию готического мифа // Вестник СамГУ. – 2010. – №5 (79). – С. 178 – 184.
- 36) Зудина Д. А. «Пражский текст» Г. Майринка как феномен культурной памяти // Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности. Коллективная монография. – Нижний Новгород: Издательство Нижегородского госуниверситета им. Н. И. Лобачевского, 2020. – С. 475 – 482.
- 37) Зусман В. Г. Пражский круг // История австрийской литературы XX века: в 2 т. Т. 1. Конец XIX – середина XX века. – Москва: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 262 – 279.

- 38) Зусман В. Г. Немецкоязычная Прага как литературная столица // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 4. – Москва: Языки славянской культуры, 2008. – С. 165 – 175.
- 39) История австрийской литературы XX века. Том I. Конец XIX – середина XX века. – Москва: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. – 632 с.
- 40) Кагарлицкий Ю. И. Что такое фантастика? – Москва: Художественная литература, 1974. – 352 с.
- 41) Кайуа Р. Вглубь фантастического. Отраженные камни / пер. с фр. Н. Кисловой. – Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – 280 с.
- 42) Каминская Ю. В. Романы Г. Майринка 1910-х гг. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2004. – 140 с.
- 43) Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. В 2-х частях. – Москва: ИМЛИ РАН, 2002. 486 с.
- 44) Ковалькова Т. М. Готическая традиция в американской прозе 1920–30х годов: новеллистика Х. Ф. Лавкрафта: дис. ... канд. филол. наук. – Саранск, 2001. – 206 с.
- 45) Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века) – Москва: Изд-во МГУ, 1999. – 308 с.
- 46) Козлов А. С. Мифологическое направление в литературоведении США.: Учеб. пособие для филол. спец. ун-тов. – Москва: «Высшая школа», 1984. – 174 с.
- 47) Козубовская Г. П. Русская литература и поэтика зримого: монография. – Барнаул: Изд-во АлтГПУ, 2021. – 447 с.
- 48) Козьмина Е.Ю. Авантюрно-философская фантастика XX века и философская повесть // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2015. – № 5. – С. 96 – 100.

- 49) Колихалова Н. Г. Художники жизни: романы «Королевское высочество» Томаса Манна и «Серебряный голубь» Андрея Белого в контексте эпохи рубежа XIX – XX веков. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2008. – 276 с.
- 50) Комм Д. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. – Санкт-Петербург: БХВ-Петербург, 2012. – 224 с.
- 51) Конышева Н. Ю. Система концептов в раннем творчестве Р. Музиля: автореф. дис.... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2023. – 20 с.
- 52) Королева В. В., Притомская А. Р. Эволюция эзотерического символизма Э. Т. А. Гофмана в романе Г. Майринка «Голем» // Art Logos (искусство слова). – 2023. – № 4. – С. 122–139. DOI: 10.35231/25419803_2023_4_122.
- 53) Крюков В. Ю. Обратная сторона мрака // Г. Майринк. Волшебный рог бюргера: Рассказы; Зеленый лик: Роман. – Москва: «Ладомир», 2000. – С. 7 – 56.
- 54) Крылова А. Определение понятия «двойничества» в литературе и философско-эстетическая база его возникновения // Парус. – 2014. – № 7. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://litbook.ru/article/6964/>
- 55) Кузёма Т. Б. Генезис жанра ужасов / Т. Б. Кузёма, А. В. Вишнякова // Гуманитарно-педагогическое образование. – 2020. – Т. 6– № 3-4. – С. 9 – 15.
- 56) Лахманн Р. Дискурсы фантастического. – Москва: Новое литературное обозрение, 2009. – 348 с.
- 57) Литературный энциклопедический словарь (Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева). – Москва: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
- 58) Литературоведение как проблема. Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». – Москва: Наследие, 2001. – 600 с.

- 59) Лотман Ю. М. Сон – семиотическое окно // Ю. М. Лотман. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2000. – С. 123 – 126.
- 60) Меркель Е. В. К мотивной структуре мистических новелл Э. А. По: мотивы двойничества и «погребения заживо» // Культура и цивилизация. – 2017. – Том 7. № 4А. – С. 292 – 303.
- 61) Михина М. В. Эдгар Аллан По, новелист, поэт, теоретик и французская поэзия второй половины XIX века: дис. ... канд. фил. наук. – Москва, 1999. – 217 с;
- 62) Нагорная Н. А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: Монография. – Москва: МАКС-Пресс, 2006. – 260 с.
- 63) Неёлов Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. – Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1986. – 199 с.
- 64) Носачев П. Г. Симпатия к черной фантастике: исследование принципов конструирования эзотерического мифа // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2023. – № 41(1). – С. 218 – 239.
- 65) Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Изд. 3-е, доп. и исправл. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 2010. – 463 с.
- 66) Пестова Н. В. Немецкий литературный экспрессионизм: Учебное пособие по зарубежной литературе: первая четверть XX века. Екатеринбург, 2004. – 336 с.
- 67) Пестова Н. В. В тени истории литературы: «Poetae minores» немецкого экспрессионизма // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 4. – Москва: Языки славянской культуры, 2008. – С.156 – 164.
- 68) Петров А. А. О Мифах вокруг нас: сновидение и миф // Вестник Омского университета. – 2005. – № 1. – С. 86 – 89.

- 69) Полянская А. И. Типология женских образов в цикле романов Дж.Мартина «Песнь льда и огня»: дис....канд. филол. наук. – Москва, 2024. – 233 с.
- 70) Полубояринова Л. Н. Позднее творчество Адальберта Штифтера: дис. ... канд. филол. наук. – Ленинград, 1990. – 280 с.
- 71) Порунцов В. А. Художественный мир малой прозы немецкого экспрессионизма 1910-х: Георг Гейм, Альфред Деблин, Готфрид Бенн: дис. ... док. филол. наук. – Иваново, 2016. – 232 с.
- 72) Потапова О. С. Мифотворчество Дж.Р.Р. Толкина: «Сильмариллион» в контексте современной теории мифа: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Нижний Новгород, 2005. – 24 с.
- 73) Сафрон Е. А. Литература ужасов в России // Библиотека журнала «Филологические науки. Научные доклады высшей школы». Том 6. – Москва: АЛМАВЕСТ, 2025. – 142 с.
- 74) Сафрон Е. А. Наследие немецкого романтизма в отечественном городском фэнтези // Научный диалог. – 2020. – № 12. – С. 196—207. DOI: 10.24224/2227-1295-2020-12- 196-207.
- 75) Сафрон Е. А. Онейросфера как элемент поэтики повестей М. Фрая (на примере сборника «Чужак») // Новый филологический вестник. – 2018. – №2 (45). – С. 226 – 235.
- 76) Сафрон Е. А. Традиции творчества Э. Т. А. Гофмана в отечественном городском фэнтези // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2021. – Т. 43, № 3. – С. 84 – 91. DOI: [10.15393/uchz.art.2021.605](https://doi.org/10.15393/uchz.art.2021.605)
- 77) Сафрон Е.А. Поэтика городского фэнтези в русской литературе XX-начала XXI веков: дис. ... док. филол. наук. – Саранск, 2021. – 437 с.
- 78) Сейбель Н. Э. Граница жизни и смерти как основа коллизии в новеллистике рубежа XIX–XX вв. // Вестник ЮУрГУ. Серия

- «Социальногуманитарные науки». – 2024. – Т. 24, № 2. – С. 103– 110.
DOI: 10.14529/ssh240213.
- 79) Семибратова И. В. Фантастическое в творчестве Пушкина // Замысел, труд, воплощение... – Москва: Изд-во Московского университета, 1977. – С. 152 – 171.
- 80) Скобелева Е. В. Традиция «готического» романа в английской литературе XIX и XX веков: дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2008. – 197 с.
- 81) Смирнова Н. Н. О фрагментарности в литературе // *Studia Litterarum*. – 2021. – Т. 6, № 1. – С. 32 – 51. DOI: 10.22455/2500-4247-2021-6-1-32-51
- 82) Сорочан А. Ю. Дискурсы ужасного: к постановке проблемы // Все страхи мира: Ноггор в литературе и искусстве: Сб. статей. – Санкт-Петербург, Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. – С. 5 – 20.
- 83) Стадник Е.С. Генезис феномена двойничества в литературе // Казанская наука. – № 7. – 2023. – С. 53 – 55.
- 84) Суркова К. В. Творческая эволюция Урсулы Ле Гуин: к проблеме становления героя в жанре фэнтези: дис....канд. филол. наук. – Нижний Новгород, 2024. – 205 с.
- 85) Тамарченко Н. Д. Фантастика авантюрно-философская // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – Москва: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 277 – 278.
- 86) Танасейчук А. Б. Культурная самоидентификация американской цивилизации: на материале национальных и региональных литературных традиций США XIX века: автореферат дис. ... док. культурологии. – Саранск, 2008. – 42 с.
- 87) Теличко А. В. Поэтологические особенности романов Г. Майринка: дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2014. – 190 с.
- 88) Теличко А. В. Трансформация жанра «роман становления» («*Entwicklungsroman*») в творчестве Г. Майринка // Вестник

- Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2013. – С. 151 – 156 .
- 89) Терехина В. М. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века. Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика: дис. ... док. филол. наук. – Москва, 2006. – 398 с.
- 90) Терехина В. М. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века. Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика: автореф. дис. ... док. филол. наук. – Москва, 2006. – 34 с.
- 91) Тиме Г. А. Вместо предисловия. О философском дискурсе, компаративизме и «культурном трансфере» // Россия и Германия: философский дискурс в русской литературе XIX-XX веков. – Санкт-Петербург, Нестор-История, 2011. – 456 с.
- 92) Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу/ Пер. с франц. Б. Нарумова. – Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
- 93) Толмачев В. М. Экспрессионизм: конец фаустовского человека. Послесловие // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар. – Москва: Республика, 2003. – С. 389 – 401.
- 94) Торопова А. А. Кантианская модель трансцендентной телесности (на примере творчества Г. Ф. Лавкрафта) // Трансцендентальный поворот в современной философии – 7. Эпистемология, когнитивистика и искусственный интеллект. Сб. тезисов международной научной конференции. – Москва: Изд-во ФГАОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет», 2022. – 138 – 139.
- 95) Трушкина А. П. «Готическая» традиция в отечественной прозе конца XX – начала XXI столетия: дис. ... канд. филол. наук. – Саранск, 2024. – 248 с.

- 96) Тураев С. В. Концепция личности и типология героя в литературе романтизма // Тураев С. В. От Просвещения к романтизму. – Москва: ИМЛИ РАН, 1978. – С. 227 – 274.
- 97) Ушакова О. М. Модернизм: о границах понятия // Вестник Пермского университета. – 2010. – Вып. 6(12). – С. 109 – 114.
- 98) Уэльбек М. Г. Ф. Лавкрафт: Против человечества, против прогресса / Пер. с фр. И. Вайсбура. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006 – 144 с.
- 99) Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. – Москва: МИК, 2004. – 370 с.
- 100) Фрейд З. Жуткое [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://freudproject.ru/?p=723>
- 101) Фрейд З. Толкование сновидений. – Ереван: «Камар», 1991. – 448 с.
- 102) Фриче В. М. Поэзия кошмаров и ужаса. Несколько глав из истории литературы и искусства на Западе. С картинами художников: Босха, Брегеля и др. – Москва: «Сфинксъ», 1912. – 347 с.
- 103) Фромм Э. Душа человека. – Москва: «Республика», 1992. – 430 с.
- 104) Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики. – Москва: УРСС, 2004. – 237 с.
- 105) Харман Г. Weird-реализм : Лавкрафт и философия / пер. с англ. Г. Коломийца и П. Хановой. – Пермь: Гиле Пресс, 2020. – 258 с.
- 106) Цветков Ю. Л. От венского модерна к австрийскому модернизму // Вестник Ивановского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». – 2018. – Вып. 1 (18). Филология. – С. 28 – 34.
- 107) Цветков Ю. Л. Литература венского модерна: дис. ... док. фил. – Москва, 2003. – 434 с.
- 108) Чернышёва Т. А. Природа фантастики: монография. – Иркутск: Изд-во ИРГУ, 1984. – 336 с.

- 109) Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века: проблемы генезиса и поэтики: автореф. дис. ... док. филол. наук. – Санкт-Петербург, 2005. – 52 с.
- 110) Чеснокова Л. В. Феномен «жуткого»: опыт философской рефлексии Фрейда и Хайдеггера // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. – № 4(66): в 2-х ч. Ч. 1. – С. 214 – 218.
- 111) Чехлова Л. А. Австрийский фантастический роман первой трети XX века (А. Кубин, Г. Майринк, Л. Перуц): автореф. дис...канд. филол. наук. – Казань, 2015. – 23 с.
- 112) Чехлова Л. А. Австрийский фантастический роман первой трети XX века (А. Кубин, Г. Майринк, Л. Перуц): дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2015. – 184 с.
- 113) Чехлова Л. А. Своеобразие хронотопа в романе Г. Майринка «Зеленое лицо» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 2 (32): в 2-х ч. Ч. I. – С. 202 – 205.
- 114) Чупринин С. И. Жизнь по понятиям: русская литература сегодня. – Москва: Время, 2007. – 766, [1] с.
- 115) Шарапенкова Н.Г. Иван Коробкин как «герой пути». Взгляд на роман Андрея Белого «Москва» через призму Пражской литературной школы // Андрей Белый: Ракурсы, контексты, подтексты. Статьи и публикации / отв. ред. М. Л. Спивак; ред.-сост. Е. В. Глухова, И. Б. Делекторская, М. Л. Спивак. – Москва: ИМЛИ РАН, 2024. – С.439 – 453.
- 116) Шарапенкова Н. Г. «Огненная симфония»: романы Андрея Белого и Густава Майринка в типологическом освещении // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 2022. – Вып.6, №6. – С.110 – 120. DOI: [10.20339/PhS.6-22.110](https://doi.org/10.20339/PhS.6-22.110)

- 117) Шарапенкова Н. Г. Онейросфера романа «Петербург» Андрея Белого (миф о житнетворчестве) // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2011. – № 7, т.1. – С. 68 – 73.
- 118) Шафранская Э. Ф., Юзефович И. В. Скульптурный экфрасис: развитие образа Голема от фольклора к современной русской литературе // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 2024. – №5-Т1. – С. 159 – 166. DOI: [10.20339/PhS.5.1-24.159](https://doi.org/10.20339/PhS.5.1-24.159)
- 119) Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т.: Пер. с нем. Т. 2 / Сост., ред. А. В. Гулыга; Прим. М. И. Левиной и А. В. Михайлова. – Москва: «Мысль», 1989. – 636 с.
- 120) Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1–2. – Москва: «Искусство», 1983.
- 121) Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Собрание сочинений. В 6-и томах. Т. 1. – Москва: ТеРРА – Книжный клуб, Республика, 1999. – 495 с.
- 122) Эвола Ю. Предисловие к итальянскому изданию романа // Майринк Г. Ангел Западного окна: Роман / Пер. с нем. В. Крюкова; коммент. В. Крюкова. – Москва: Энигма, 2019. – С. 551 – 559.
- 123) Эвола Ю. «Цепь Мириам» и «пиромания». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://litresp.ru/chitat/ru/Э/evola-yulius/metafizika-pola/62>
- 124) Энциклопедический словарь / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон [под ред. проф. И. Е. Андреевского]. – Санкт-Петербург: типография Акционерного Общества Брокгауз-Ефрон, 1890 – 1907. – т. 24.
- 125) Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П. М. Топер. – Москва: ИМЛИРАН, 2008. – 734 с.
- 126) Эткинд А. М. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. – Москва: Гнозис; Прогресс-Комплекс, 1994. – 376 с.

- 127) Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр. об-ве. – Москва: Политиздат, 1991. – С. 103–118.
- 128) Юнг К.-Г. Человек и его символы: Пер. Сиренко И. Н.; Сиренко С.Н.; Сиренко Н. А. – Москва: Мелков С. Б., «Серебряные нити», 2006. – 352 с.
- 129) American Modernism: Cultural Transactions // Morley C., Goody A. – Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009. – 215 p.
- 130) Bassie A. Expressionism (Art). – Rochester: Grange Books, 2005. – 287 p.
- 131) Bealer T. ‘The Innsmouth Look’: H. P. Lovecraft's Ambivalent Modernism // Journal of Philosophy: A Cross-Disciplinary Inquiry. – 2011. – vol. 6, no. 14. – P. 44 – 50. DOI: [10.5840/jphilnepal20116145](https://doi.org/10.5840/jphilnepal20116145)
- 132) Birkhead E. The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance. – London: Constable Company, Ltd., 1921. – 241 p.
- 133) Bloom H. The Western Canon. The Books and School of the Ages. – New York: Riverhead Books, 1994. – 578 p.
- 134) Bohn V. Gustav Meyrinks “Der Golem” – Untersuchungen zur Erzählstruktur: doctoral diss. – Stuttgart, 1992. – 136 S.
- 135) Bowers K., Holland K. Dostoevsky Studies in North America. Literature of the Americas.– 2021. – no. 11. – P. 225–238.
- 136) Boyd A. C. Demonizing Esotericism: the Treatment of Spirituality and Popular Culture in the Works of Gustav Meyrink. – Amherst: University of Massachusetts, ProQuest, UMI Dissertations Publishing, 2005. – 467 p.
- 137) Bradbury M., McFarlane J. Modernism 1890 – 1930. – London: Penguin Books Ltd, 1976. – 683 p.
- 138) Brod M. Streitbares Leben: Autobiographie. – München: Kindler, 1960. – S. 291 – 305.
- 139) Brod M. Der Prager Kreis. – Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer, 1966. – 214 p.

- 140) Butler C. *Modernism: A Very Short Introduction*. – Oxford; New York: Oxford University Press, 2010. – 117 p.
- 141) Carroll N. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. – New York: Routledge, 1990. – 405 p.
- 142) Carter L. *Lovecraft: A Look Behind the “Cthulhu Mythos”*. – New York: Ballantine Books, 1972. – 198 p.
- 143) Cawelti J. G. *Adventure, mystery, and romance: Formula stories as art and popular culture*. – Chicago: University of Chicago Press, 1976. – 336 p.
- 144) Clute J. *Pardon this intrusion: fantastika in the world storm*. – Essex: Becon Publications, 2011. – 369 p.
- 145) Crowley D. A. *Eldritch Horrors: the Modernist Liminality of H. P. Lovecraft's Weird Fiction*. – Cleveland: Cleveland State University, 2017. – 61 p.
- 146) Czyżewska & Głąb G. Robert Louis Stevenson Philosophically: Dualism and Existentialism within the Gothic Convention // *Roczniki Filozoficzne*. – 2014. – 62(3). – P. 19 – 33.
- 147) *Der Okkultist Meyrink. Eine Unterredung mit Paul Leppin* // *Deutsche Zeitung Bohemia*. – Praga, 1932. – S. 3 – 4.
- 148) *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 – 1910*. – Stuttgart: Reclam, 1981. – 725 p.
- 149) *Encyclopaedia Judaica*. 2nd ed. Vol. 7. – Jerusalem: Keter Publishing House, 210. – 784 p.
- 150) Evans T. H. A Last Defense against the Dark: Folklore, Horror, and the Uses of Tradition in the Works of H.P. Lovecraft // *Journal of Folklore Research*. – 42, 1. – 2005. – P. 99 – 134.
- 151) Eykman Ch. Die Funktion des Häßlichen in der Lyrik G. Heyms, G. Trakls und G. Benns. Zur Krise der Wirklichkeitserfahrung im deutschen Expressionismus. – Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag., 1969. – 309 S.
- 152) Frank E. Nachwort // *Gustav Meyrink: Der Golem*. – Berlin, Wien, 1981. – S. 284 – 285.

- 153) Frenschkowski M. Meyrink, Gustav // Joshi S. T., Dziemianowicz S. R. *Supernatural Literature of the World: An Encyclopedia*. – Westport, CT: Greenwood Press, 2005. – P. 803 – 805.
- 154) Freud S. *Das Unheimliche // Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V.* – Leipzig, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919. – S. 297 – 324.
- 155) Freund W. *Nie geschaute Situationen und unerhörte Begebenheiten. Literarische Formen deutscher Phantastik im 19 Jahrhundert // Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik / Hrsg. von Winfried Freund.* – München: Wilhelm Fink Verlag, 1999. – S. 59 – 74.
- 156) Fritsche H. *August Strindberg, Gustav Meyrink, Kurt Aram. Drei magische Dichter und Deuter. Reprint der Originalausgabe von 1935.* – Leipzig: Amazon. – 36 S.
- 157) Gilbert S. M., Gubar S. *The Madwoman in the Attic.* – Yale University Press, 2020. – 768 p.
- 158) Groß C. *Das Grauen vor dem zweiten Ich – Selbstfindungsprozesse gespaltener Persönlichkeiten bei Hoffmann, Meyrink und Kubin.* – Munich: GRIN Verlag, 2011. – 105 S.
- 159) Gupte N. *Deutschsprachige Phantastik 1900 – 1930: Studien und Materialien zu einer literarischen Tendenz.* – Essen: Die Blaue Eule, 1991. – 299 p.
- 160) *Gustav Meyrink at the Frontiers of the Occult // Axis Mundi.* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://axismundi.blog/en/2018/09/25/gustav-meyrink-alle-frontiere-dellocculto/>
- 161) Harms D. *The Encyclopedia Cthulhiana: A Guide to Lovecraftian Horror.* – Oakland: Chaosium, Inc., 1998. – 435 p.
- 162) Jablkowska J. *Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur.* – Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1993. – 246 S.

- 163) Joshi S. T. *Miscellaneous Writings* (1st ed.). – Sauk City: Arkham House, 1995. – 568 p.
- 164) Joshi S. T. *H. P. Lovecraft: A Life*. – West Warwick: Necronomicon Press, 1996. – 704 p.
- 165) Joshi S. T. *I Am Providence: The Life And Times of H.P. Lovecraft. Vol. I*. – New York: Hippocampus Press, 2013. – 564 p.
- 166) Joshi S. T. *The Weird Tale: Arthur Machen, Lord Dunsany, Algernon Blackwood, M. R. James, Ambrose Bierce, H. P. Lovecraft*. – Holicong: Wildside Press, 1990. – 292 p.
- 167) Joshi S. T., Schultz D. E. *An H. P. Lovecraft Encyclopedia*. – Westport: Greenwood Press, 2001. – 339 p.
- 168) Joshi S. T., Schultz D. E. *Lovecraft H. P. Lord of an Invisible World: An Autobiography in Letters*. – Athens: Ohio University Press, 2000. – 424 p.
- 169) Kayser W. *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, 1957. – Oldenburg: Stalling, 1957. – 228 S.
- 170) Keyserling A. *Die Metaphysik des Uhrmachers von Gustav Meyrink*. – Wien: Verlag der Palme, 1966. – 62 S.
- 171) Klaus E. J. *Somnambulistic Lucidity: The Sleepwalker in the Works of Gustav Meyrink*. – New York: Peter Lang Publishing. – 180 p.
- 172) Korycinska M. *Der «realismo magico» und die Phantastische Literatur. Ein interkultureller Vergleich*. – Saarbrücken: Verlag Dr. Müller, 2008. – 113 S.
- 173) Lathbury R. *American modernism: 1910–1945 (Backgrounds to American literature)*. – New York: Facts On File, Inc., 2006. – 96 p.
- 174) Lawrence D. H. *Studies in Classical American Literature*. – London: Martin Secker, 1923. – 204 p.
- 175) Lippuner H. *Alfred Kubins Roman «Die andere Seite»* – Bern: Francke, 1977. – 220 S.

- 176) Machin J. Lovecraft, Decadence, and Aestheticism // Bloom C. (eds.) The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic. Palgrave Macmillan, Cham. – New York: Springer International Publishing, 2020. – p. 1223 – 1237.
- 177) Machin J. Weird Fiction in Britain, 1880 – 1939. – London: Palgrave Macmillan, 2018. – 268 p.
- 178) Magris C. Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. – Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2000. – 414 S.
- 179) Mariconda S. J. H. P. Lovecraft: Art, Artifact, and Reality. – New York: Hippocampus Press, 2015. – 306 p.
- 180) Markatova E. Alchemistische Züge in den Romanen von Gustav Meyrink (Alchemistic features in the novels of Gustav Meyrink): doctoral diss. – Univerzita Karlova v Praze, 2010. – 228 S.
- 181) Martin S. H.P. Lovecraft and the modernist grotesque : doctoral diss. – Pittsburg : Duquesne univ., 2008. – 231 p.
- 182) McIntosh C. The Rosicrucians: The History, Mythology, and Rituals of an Esoteric Order. – San Francisco, Newburyport: Weiser Books, 1998. – 163 p.
- 183) Miéville Ch. Weird Fiction // Bould M. et al., The Routledge Companion to Science Fiction. – New York: Routledge, 2009. – P. 510 – 516.
- 184) Miller K. Doubles: Studies in Literary History. – Oxford: Oxford University Press, 1987. – 480 p.
- 185) Montague C. H. P. Lovecraft: The Mysterious Man Behind the Darkness. – New York: Chartwell Books, 2015. – 192 p.
- 186) Muldoon S. J., Carrington H. The Projection of the Astral Body. – New York: Samuel Weiser, 1973. – 320 p.
- 187) Price R. M. H. P. Lovecraft and the Cthulhu Mythos. – Mercer Island: Starmont House, 1990. – 174 p.

- 188) Price R. M. Tales of the Lovecraft Mythos. [Электронный ресурс].
Режим доступа: <https://archive.org/details/tales-of-the-lovecraft-mythos/page/n7/mode/2up>
- 189) Prohászková V. The Genre of Horror // American International Journal of Contemporary Research. – 2012. – Vol. 2 No. 4. – P. 132 – 142.
- 190) Reiter R. Das dämonische Diesseits. Phantastisches Erzählens in den Romanen „Walpurgisnacht“ und „Der weiße Dominikaner“ von Gustav Meyrink / Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar. Band 19. – Wetzlar, 1997. – 136 S.
- 191) Ruthner C. Unheimliche Wiederkehr: Interpretationen zu den gespenstischen Romanfiguren bei Ewers, Meyrink, Soyka, Spunda und Strobl. 1 Aufl. – Meitingen: Corian – Verl. Wimmer, 1993. – 210 S.
- 192) Singal D. J. Towards a Definition of American Modernism // American Quarterly. – Vol.39, no. 1. – 1987. – P. 7 – 26.
- 193) Singer I. B. Foreword // Emily Bilski (Ed.): Golem! Danger, Deliverance and Art. – New York: Jewish Museum, 1988. – S. 6 – 9.
- 194) Smit F. Gustav Meyrink. Auf der Suche nach dem Übersinnlichen. – München: Albert Langen, Georg Muller Verlag, 1988. – 317 S.
- 195) Sperber H. Motiv und Wort bei Gustav Meyrink // Motiv und Wort. Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie. – Leipzig: O. R. Reisland, 1918. – S. 7 – 52.
- 196) Sprague de Camp L. Lovecraft: a Biography. – New York: Doubleday and Company, Inc., 1975. – 510 p.
- 197) St. Pierre R. Never Fully Realized: Birth of a Mythos. H. P. Lovecraft's "Dagon" // Shoin Literary Review. – No. 37. – 2004. – 36 p.
- 198) Strobl K. H. Worte Poes. Breviere ausländischer Denker und Dichter, 7. – Minden: Bruns, 1907. – 236 S.
- 199) Summers M. The Gothic Quest: a History of the Gothic Novel. – London: The Fortune Press, 1968. – 434 p.

- 200) The Encyclopedia of Fantasy: Weird fiction. [Электронный ресурс]
Режим доступа: https://sf-encyclopedia.com/fe/weird_fiction
- 201) The Norton anthology of American literature. The shorter 5th edition.
– New York; London: W.W. Norton & Company, Inc., 1999. – 2879 p.
- 202) Timmerman J. Other worlds: the fantasy genre. – Bowling Green:
Bowling Green University Popular Press, 1983. – 124 p.
- 203) Tressider J. The Complete Dictionary of Symbols. – San Francisco:
Chronicle books, 2005. – 544 p.
- 204) Wagner-Martin L. The Routledge Introduction to American
Modernism. – London, New York: Routledge, 2016. – 202 p.
- 205) Webber A. The Doppelgänger: Double Visions in German Literature.
– Oxford: Oxford University Press, 1996. – 392 p.
- 206) Weinstock J. A. The New Weird // Gelder K. New Directions in
Popular Fiction: genre, reproduction, distribution. – Basingstoke: Palgrave
Macmillan, 2016. – P. 177 – 200.
- 207) Werfel F. Gedichte : aus den Jahren 1908 – 1945. – Frankfurt a.M.:
Fischer Taschenbuch, 1993. – 218 S.
- 208) Woolf V. Selected Essays. Oxford: Oxford University Press, 2008. –
288 p.
- 209) Wicks A.-M. Validating Weird Fiction as an (Im)Possible Genre //
The American Weird: Concept and Medium. – Bloomsbury: London, 2021.
– P. 40 – 54.
- 210) Wünsch M. Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890 –
1930): Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. – München: Fink, 1991. –
268 S.