

# РЫЖИЙ ХОРРОР



КРИК

Алексей Холодный  
**Русский Хоррор**

«СУПЕР Издательство»

## **Холодный А.**

Русский Хоррор / А. Холодный — «СУПЕР Издательство»,

ISBN 978-5-99-652298-9

Вы хотели знать, что такое страшно? Ждали, когда на экраны выйдет заграничный фильм ужасов? Искали кассеты с кино, которое не показывали на советских каналах? Задерживались ночью перед телевизором, чтобы посмотреть жуткий триллер, пока спят старшие? Собирались в видеосалонах у друзей, просматривая кровавый жутик? Вспоминая себя ребенком, чувствуете дрожь от фразы «Позовите Вия!» А что, если «Вий» был не один? Может быть, страшные вещи находились всё время рядом с вами? Рассказывали ли родители про жуткое кино, снимаемое в России до американских ужасов? Смотрели ли старшие мрачные фильмы, когда сами были детьми? Просматривали ли их ваши дедушки и бабушки? Мы знаем, что да! Но взрослые вам ни в чем не признавались, потому что было не принято. Мы же расскажем. Сколько было поставлено «Виев»? По какой истории Гоголя был снят фильм, заслуживающий считаться предтечей жуткого «Звонка»? Каким был первый русский ужастик? Где впервые появились знакомые вам «пугалки» со звуком? Кто снимал русские ужасы ещё при Царе? Служил ли русский Кино-Страх интересам Революции? В каком из старых фильмов появилась кровь невинно убитых? И какими были мрачные фильмы, не сохранившиеся до наших дней. Обо всем этом — в книге, которую вы должны прочитать. Мы расскажем обо всем этом — и даже больше.

ISBN 978-5-99-652298-9

© Холодный А.  
© СУПЕР Издательство

## Содержание

Мы привыкли бояться	7
Ужас в литературе	13
Мрак сюжетов, знакомых с детства	13
Не фольклором единым: авторы-индивидуалисты в русском хорроре	17
Готика. Реалистичный ужас. Бытовой страх	19
Вампиры. Психологический хоррор. Депрессивный триллер	25
Конец ознакомительного фрагмента.	28

**Алексей Холодный**  
**Алексей Петров**  
**Александр Поздеев**  
**РУССКИЙ ХОРРОР**

*Посвящается  
Петрову Юрию Васильевичу*

## Мы привыкли бояться

Любим ли мы бояться? Если задать этот вопрос взрослому человеку с нормальной психикой, вряд ли прозвучит ответ «да». Но какой будет реакция, если то же самое спросят, когда он по привычке будет смотреть фильмы ужасов, читать страшную книгу или прятаться от монстров, играя в компьютерные игры, чудовища которых выскакивают из темных углов экрана? Кто-то отмахнется, что это виды досуга, и от них просто хочется получать удовольствие. Но на вопрос о любви к страху уже не получится дать отрицательный ответ. Возможно, нужно спросить иначе: почему мы любим страшное в искусстве?

Вряд ли дело ограничивается эстетикой. Сомнительно, что кто-то пожелает наблюдать чудовище на экране, если не получит перспективы испугаться. Так же, как читать книгу о потусторонних сущностях, понимая, что автор не обещает чего-то страшного. Как и играть в мрачную компьютерную игру с чудовищами, преследуя цель просто решить головоломку, бродя среди заброшенных локаций, где монстры нужны лишь в качестве украшений. Любителям ужасов не интересна страшная форма как форма. Признаемся, что главное желание многих при контакте с хоррором – ощутить страх.

Значит, мы действительно любим бояться?

Если признаемся себе в этом, то распишемся в психологическом отклонении. И назовем ненормальными зрелых людей, которые читают ужасы, смотрят их в отрыве от детей, слушают в аудиокнигах, идя на работу, и даже собираются на массовые мероприятия, чтобы обсудить литературное мастерство и режиссерский уровень отдельных жанровых мастеров. Слишком большая группа людей, чтобы считать их неадекватными, не так ли?

При наблюдении за ними со стороны заметим интересную деталь. Эти взрослые люди читают и смотрят ужасы, – но не пугаются. Видимо, дело не в деструктивном желании ощутить испуг, ведь любители жанра нормально реагируют на появление чего-то страшного на страницах книги. Тогда почему, не испытывая страх, они продолжают ее читать?

Дело в том, что мы привыкли бояться! Причина спрятана в индивидуальном и коллективном бессознательном. Известно, что привычка – оправданная подсознанием линия поведения. Выработавшись при частом повторении действий, она отточила механизм защиты мозга от износа, ведь подолгу решать новые, не похожие одна на другую задачи человек не в силах. Для него это такой же стресс, и как заставляющий напрячься ужас.

Как же вводящие нас в дискомфорт чтение или просмотр ужасов уживаются с привычкой, механизм которой призван защитить человека от дискомфорта? На самом деле любители хоррора ощущают дискомфорт, если долго не испытывают тревоги. Кому-то достаточно для удовлетворения играющей на нервах неопределенности, а кто-то желает увидеть появившегося на экране монстра. Эти формы страха отличаются, но у них есть кое-что общее: способ переживания. Чувствуя, как ужас приближается, человек хочет получить над ним контроль. К сожалению, подавление страхов через контроль закапывает их глубже в подсознание и даже усиливает. Так, из-за регулярного прочтения хоррор-литературы человек все больше забывает об ужасе из детства. И приходит к мысли, что «меня с каждым разом труднее испугать». Между тем, голод от недостатка пугающих триггеров растет.

Но это – не беда. Попытка поместить себя в стрессовую среду при чтении книги или просмотре фильма, чтобы отработать противодействие страху в игровой форме – нормальный механизм здоровой психики. Иначе справиться с травмой от испуга тяжело. Даже если шок наступил в глубоком детстве и забыт, психика требует вернуться в момент, когда был опыт от контакта с тем, что испугало, дабы окончательно пережить травму. Иначе над страхом нельзя получить контроль.

Пока нет контроля, остается дискомфорт. Так устроен каждый из нас, в том числе – ценитель жанра. На этом механизме работают все фильмы ужасов. Особо страшного эффекта достигают те из них, в которых чудовище подолгу не появляется перед зрителем. Так как трудно понять, несет ли угрозу ситуация, когда мы испытываем страх, привязываясь к чувствам героя. Не ясно, оправдано ли длительное напряжение, если оно не может разрядиться появлением чего-то страшного. В качественных ужасах оно усиливается от мысли, что нечто все же появится в любой момент. Отсутствие того, что пугает для человека, привыкшего бояться и есть страх. Нас страшит отсутствие контроля над последним. Именно оно не дает почувствовать себя защищенным.

Это нормальный механизм психики. Авторы книги уверены, что многие ценители хоррора (и мы в том числе) перенесли в детстве испуг, с которым не были в состоянии справиться на момент столкновения с тем, что испугало. Ведь страхи, по большей части, присущи детскому сознанию: наличие их у взрослых говорит, что не были пережиты пугающие ситуации из детства. Лишь с переживанием страха он превращается в опыт, пригодный для того, чтобы принять его и забыть.

Напрашивается вывод, что «испуганная» часть личности ценителя жанра хоррор не вышла из возраста, где им была получена травма и осталась в детском состоянии. Зрелая же часть нашего «Я» пытается компенсировать стресс, решив проблему из прошлого, что осталась в подсознании. И в качестве решения зрелое «я» регулярно возвращает человека в состояние испуга, над которым он может получить контроль, уже будучи взрослым.

Пугающий образ и ужас, спрятанный в «детских» слоях психики, не изменен более поздним опытом. Без наслоений последнего такой страх имеет вполне четкие границы. Важно понимать, что они свойственны именно личности, а не большим группам людей, которых мы коснемся. Чтобы понять, почему наш коллективный страх превратился в интересующее многих направление искусства – жанр хоррор, – стоит понять, почему к нему так привязан каждый из нас и, конечно, насколько привычка бояться свойственна русскому человеку. Чтобы далеко не ходить, будем разбирать характер нашего коллективного страха на примере психологического взросления ребенка. С исторических позиций.

На раннем этапе развития ребенком движут страхи: боязнь оказаться брошенным, тревога при мысли о наказании за проступок, ужас из-за воображаемого монстра в шкафу. Подобные страхи в детской психике нередко находятся плотно друг к другу, занимая равные места. Конечно, нормально, когда личность на ранней стадии развития не может отличить правдоподобные причины фобий от надуманных. В раннем детстве ее сознание не до конца сформировано, и ребенку трудно провести границы между вещами, внушающими ужас. Из-за чего страхи воспринимаются некритично – так же, как при большом скоплении людей, когда берет верх Бессознательное.

В больших группах, как бы ни были развиты отдельные их члены, подавляющее большинство теряет связь с собственной личностью и попадает под влияние бессознательного. При таком стирании личностных границ толпа уподобляется коллективному ребёнку, которым можно манипулировать через простые эмоции и, во многом, общий страх. Это прослеживается на самосознании больших масс людей, перенесших подобных травмы в прошлом. Для манипуляции общим страхом лидеры объединяли отдельных индивидов в большие массы, отождествляя людей друг с другом на базе общей черты: например, общего прошлого. Затем, взывая к размытому «мы», отделяли немногочисленные группы от большинства, называя его «чужаками». Благодаря чему у первых формировалось мнение о собственной исключительности.

Тогда в головах отдельных людей появлялась убежденность о принадлежности к касте привилегированных. После, когда долго копившийся импульс требовал выхода, наэлектризованные массы сами объединялись в легкоуправляемые группы и несли разрушение, дабы сбросить накопленное напряжение. Как показывает исторический опыт, это были периоды больших

исторических потрясений: освоение территорий, войны и революции. Выйдя за пределы вместимости, коллективное «я» превращало своих носителей в неуправляемое, несущее разруху стадо, отделиться от которого было сложно из-за страха. Осознанию коллективной ответственности мешал ужас конкретных людей выделиться из избранной группы, ведь это приравнивалось к слабости.

К сожалению, на таких законах выстроено прошлое всего человечества. У одних народов коллективное бессознательно выражено меньше, у других – больше. И русский человек естественно имеет в своем геноме схожий опыт. Но из-за того, что прошлое не осознанно, оно является травматическим и пугает. Перестать пугаться возможно. Если перерастем травмы, знакомые нам по историческому прошлому. Интересно, что такое «перерастание» возможно даже в больших скоплениях людей, живущих подолгу в одной среде, если речь идет об индивидуализации. Иными словами, уход от травмы из-за ужаса перед каким-то событием прошлого и зависящего от него будущего связан у отдельного человека с перерастанием детской части внутри себя. В том числе, у русских.

Такое перерастание нужно большим массам людей, которые, находясь под влиянием коллективного бессознательного, мыслят механизмами детской психики. Для ясного понимания коллективного страха нужно выйти за его границы и мыслить зрелыми рамками личного восприятия. Коллектив не может это сделать, потому что априори не может стать личностью.

Общество способно перерасти коллективный страх при условии, если каждый из индивидов будет нести ответственность исключительно за себя и не перекладывать ее на других. В таком случае, как на Западе (например, в современной Европе), ценность будет представлять личность. А не, как в умах подавляющего большинства людей нашего культурного пространства, коллектив с общими ценностями.

Значит, мы перестанем бояться за будущее, отделившись от того, что нам близко? Дать ответ сразу трудно. Чтобы ответить, давайте вернемся к боящемуся ребёнку, о котором сказали в начале, и представим, что он боится старших. Он вынужден делать то, что скажет родитель, чтобы не быть наказанным, обязан выполнять поручения педагога, дабы не схватить двойку и ремня от отца. Такой ребенок подобен автомату, исполняющему всё, чего от него требуют. Никаких других действий от человека в подобных ситуациях ждать не приходится. Он не делает то, что желает сам и избегает творческой активности, так как любая инициатива подсознательно ассоциируется с контролем, давлением и потому причиняет дискомфорт. Модель поведения у такой личности – выполнить, что требуют, а затем спрятаться, зарыться и не высываться. При перенесении образа коллективного ребенка, что испытывает страх, на большую массу людей очевидна параллель с историческим поведением русского человека.

Как травмированное старшими дитя, он старается исполнить требования авторитетов, а затем пропасть из виду, лишь бы не трогали. Ради пассивного покоя внутренний ребенок во взрослом человеке согласен не переступать возведенных другими психологических границ. Хотя на самом деле те условны. Но, из-за отождествления границ с родной индивиду средой, они воспринимаются им как нечто привычное и даже незыблемое. Как, например, массам людей, не порвавшим с давней средой обитания, может казаться, что единственно правильным для их жизни может быть лишь тот уклад, при котором росли их отцы, передавшие детям свой коллективный опыт. В большинстве случаев этот подход оправдан эволюционно. Но здесь несколько иной случай.

Для наглядности представим другого ребёнка, не испытывающего давления старших. Он свободен; учится как пожелает, выполняет то, что посчитает нужным и не чувствует себя скованным. У него нет ограничений, он свободен и потому творчески активен. Такая личность не избегает самовыражения. Иногда оно не имеет конструктивных форм; свободные дитя оказывается драчливым, хулиганистым и задиристым – но не страшится того, чего боится «послушный» сверстник и, главное, не избегает проступков, так как при отсутствии жесткого контроля

за ошибку не накажут. В такой личности легче узнать психологический тип западного человека, сформировавшегося в среде гуманистических, не довлеющих над личностью ценностей. По крайней мере, в большинстве случаев.

Предположим, что упомянутый нами «свободный» ребёнок в своей безнаказанности зашёл слишком далеко. Он оказался чрезмерно своевольным и прогневил родителей, решивших наказать повзрослевшее чадо – например, запретом общаться с друзьями и распоряжаться деньгами. Такие меры будут восприняты как посягательство на личность, что усилит нежелание признавать вину, даже если она есть. Как следствие, произойдет уход от стариков, «ограничивающих свободу». Такое грозящее травмой желание уйти из привычной среды необходимо для взросления. Но чревато угрозой в виде изоляции, единственный способ избежать которой – собраться в группы с себе подобными.

На Западе массовый терапевтический опыт помещения в другую среду прошли переселенцы в Новый Свет. Представители самых разных культур, желая порвать с ограничениями пространства, из которого вышли, вынуждены были расстаться со своими корнями. Такой опыт, в свою очередь, был чреват коллективной психологической травмой именно в виде изоляции. И он так же, как в модели с ребенком, решался контактами с теми, кто перенес схожий опыт. На историческом примере это было объединение в города. Благодаря ним носитель любой культуры не травмировал себя вторично, и страх, потребовавший бежать в Новый Свет, в дальнейшем не имел под собой основания. Пусть новая среда была чужой, зато не враждебной. А любой чужак казался понятным, потому что испытывал похожий человеку страх. Именно на психологической границе ослабления коллективного страха и происходило сближение разных культур.

Модель личного и коллективного опыта работает одинаково. Коллективный ребенок большинства культурных групп при отрыве от родной среды переносит временную фрустрацию. Но, преодолевая её под страхом одиночества, выходит на контакт с другими людьми и через общение с ними понимает, что «жестокая» среда из прошлого – не более чем условность, которая теперь не довлеет над ним. Происходит проживание страхов благодаря восприятию их как опыта. То есть, взросление.

Может показаться, что взросление ребенка напоминает развитие абсолютно любого общества. Это не совсем так. Отдельные массы людей не желают перемещаться и долгое время живут в той среде, где родились, поэтому их развитие обусловлено географией проживания. Из-за чего свойственные их культуре страхи прочней укореняются в подсознании отдельных членов таких объединений. Так, например, русский человек из провинции может бояться родных болот, потому что до этого ужас перед топями испытывал его отец, а ещё ранее – дед.

Страх перед древними природными объектами встречается у любых культурных объединений, долго время обитающих в неизменной среде. Но он уходит с освоением новых земель, которое дает понимание, что угрожающие в родной местности объекты встречаются в любой другой местности и, не выделяясь на фоне друг друга, уже не кажутся пугающими. То есть, как причина страха, становятся весьма условными.

К сожалению, наиболее агрессивно влияющей на нас средой была не территория проживания. Но институты, что повлияли на коллективное бессознательное. Как в случае с другими общностями, они складывались в систему негласных табу и запретов, что олицетворяли фигуру коллективного патриарха, хранящего оправданные прошлым ценности. Смирение больших масс перед коллективной фигурой такого рода схоже с послушанием ребенка перед Отцом. Это оправдано на первых порах развития. Но губительно в перспективе, так как заставляет массы зрелых людей принимать неадекватно пассивные роли, наблюдая рядом облеченный властью авторитет. Ведь их коллективный ребенок боится фигуры взрослого. Что можем наблюдать и у других народов.

Речь идет не о всеобщем уважении к авторитетам, а непосредственно об общем страхе перед фигурой, которая олицетворяет принятые в обществе табу. Что опасно, так как грозит полным подчинением коллективного «я» одной фигуре, довлеющей над бессознательным масс. От подобного давления можно уйти именно благодаря изменению среды. Только при условии, что оно будет восприниматься не как коллективный опыт, а как личный.

Коллективный опыт в случае с русским человеком не так показателен. За исключением нескольких волн эмиграции в начале XX века, наш «коллективный ребенок» не мог измениться благодаря смене исторической среды обитания. Максимум – через ее расширение и освоение новых земель, но не корневой ломки мировоззренческой модели. Это возможно в случае регулярной массовой эмиграции, когда обществом осваивается новая земля за «большой» (психологической) границей, отделяющей «жесткие условия дома» от нового личностного пространства.

Именно с личным психологическим пространством и связаны страхи русского человека. Неспособность отдалиться от ценностей и авторитетов родной среды проявляла себя особенно страшно, когда появлялись новые границы, возведенные в ранг культа. Вместо того чтобы воспринимать их условными, русский человек принимал новые табу как нормальные правила. Из-за чего не происходило отделения от большинства и переоценки себя в новой реальности.

Возможно, причина в том, что страх нашего «коллективного ребенка» завязан на нежелании принимать на себя ответственность за качество своей жизни: русскому человеку, прочно связанному с бессознательным родной группы, проще переложить ответственность на другого, лишь бы не быть причастным к тому, за что придется отвечать вместе с другими. Такая пассивность основана на подсознательном желании отделиться от проблем родного коллектива. Но механизм срабатывает в другую сторону. Перекладывая ответственность с себя на других, человек уподобляется людям из родной среды, которые поступили так же, как он – и связь с коллективом парадоксально упрочивается. Желая отделиться от большой массы, человек подчиняется ее законам, и коллективный страх беспомощности переживается острее.

Так, желая дистанцироваться от богатого на травмы общего прошлого, русский человек отказывается признавать вытекшие оттуда страхи и укрепляется в них, подчиняясь дарованным в наследство от предков коллективным травмам.

Пассивное поведение, дистанция от ответственности и проекция ее на кого-то другого оправдывали себя, позволяя существовать без риска для жизни. Распад такой системы ценностей, по мнению получивших этот опыт людей, произошел по вине тех, кто ее не поддерживал – «чужих», «не наших».

То не удивительно: отрицание своей роли позволяло уходить от проблемы. Но, вместо того, чтобы найти внутри силы признать ответственность за полученную травму, переварить её и воспринять как опыт, коллективный русский ребенок отрицает личную вину и из-за этого не может стать взрослым. В результате, дальнейшие исторические травмы кажутся ему более болезненными.

Попытка дистанцироваться от проблем, чтобы чужая боль не возвращала к своей, не дает посмотреть в глаза общей травме. Бегство от коллективных – не своих – страхов порождает недоверие ко всему, что своим быть не может. Снова включается обратный механизм – появляется боязнь перед всем чужим в принципе и, как следствие, противопоставление своего образа мышления другому, с отказом воспринять точку зрения «не наших» как полезный опыт. Тяжелее всего это выражается в жесткой ксенофобии.

Но выйти из порочного круга вторичной травматизации возможно через игру. Она связана с помещением отдельного человека в иную среду, где контакт с личным страхом безопасен. Как было сказано, его возможно достичь только через отдельный выбор конкретного индивида. Это сознательный шаг каждого из нас. Поместиться в другую среду не значит, наследуя западному опыту, бросить привычное место обитания, чтобы попасть в чужое общество, где

нет надоевших страхов. Отделиться от коллективного опыта своей группы, попав в другую среду, достаточно через символический акт. Для этого подойдут игра, чтение книги или просмотр кино, где мы вступаем в контакт с ужасными образами – но лишь выдуманными, чья условность понятна всем, кроме детей.

Такой акт похож на психологическую практику с рисунками того, что пугает, когда психологи просят страдающего фобией пациента нарисовать личный страх. Вначале это вызывает дискомфорт, но в процессе рисования человек начинает ощущать спокойствие, а со временем – освобождение. Во время прорисовки личного ужаса пациент, так или иначе, отождествляет себя с ним. Затем признаёт рисунок как нечто родное, исходящее из глубин собственной психики. Как следствие, отпускается всё, что мучит в родном страхе, поскольку тот представлен лишь на бумаге, а ее можно смять, разорвать и выбросить. Так вызывающий ужас объект заменяется в подсознании на пустой образ – символ, не вызывающий эмоции. То же происходит при чтении книги или просмотре фильма, которые можно захлопнуть и выключить в любой момент.

Такая терапия нужна русскому человеку. Для того чтобы освободиться от собственных страхов, ему необходимо отделиться от коллектива и, признав личную ответственность за то, что наблюдает вокруг себя, читать литературу и смотреть фильмы, позволяющие взглянуть в лицо собственным страхам. Это даст определить их, задать четкие границы. Как минимум, признать условность пугающего образа и то, что он может жить в книге лишь в границах определенного жанра. Именно в контакте с индивидуальным ужасом человек может избавиться от коллективных фобий, присущих довлеющей над ним среде.

Читая страшные истории, контекст которых связан с родной культурой, русский человек легче поймет ужас, сидящий в подсознании его народа. И не только русский. С помощью такой проекции носитель любой культуры избавляется от полученных в детстве рамок и, тем самым, превознесётся над ними. По сути, это позволяет обществу принять свой «бытовой ужас» не как условие жизни, а как следствие исторических травм. Переважив его, мы поймем, что травмы родителей – не наши травмы. Зависеть от пережитых ими страхов – признак незрелости, которая уходит после контакта с личным ужасом и понимания, что ему можно противостоять.

Так что актуальность хоррора в России уместна и способна оказывать терапевтическое воздействие на большие массы людей, так как внутренний ребенок многих из нас остался в страхе и желает от него освободиться. Из-за такой потребности мы открываем очередную страшную книгу. Но здесь спрятан важный нюанс. Зачастую человек делает это неосознанно, с целью по привычке испугаться. Чем еще глубже прячет желание перерасти сидящий в своем подсознании страх. Избавиться от него возможно, если читать осознанно – и понимать, что пугало наших отцов. Для этого и предназначена книга «Ужас Русский».

## Ужас в литературе

### Мрак сюжетов, знакомых с детства

Первыми страшными историями, с которыми мы столкнулись, являются сказки. Подавляющая их часть была представлена в виде книг, а со многими мы знакомились благодаря просмотру того же фильма. Но, несмотря на схожесть запросов, имеющих при чтении страшной литературы и просмотре кино, о последнем мы поговорим во второй части книги. Вначале же стоит понять, как страх проявлялся в творениях писателей.

Конечно, жуткие истории были знакомы русскому человеку до оформления литературы в конкретный вид искусства. И до распространения письменности в селах. Изначально страшные истории передавались из уст в уста. И не всегда с целью развлечь слушателей. Мрачные сказки зачастую предназначались для детей и несли воспитательную функцию, предупреждая не соваться в мрачный лес, идти на переправу и ходить ночью по окраинам селений. То есть, испугом отталкивали от нарушений запретов.

Как правило, большая часть мрачных историй повествовала об укладе жизни. В художественно-развлекательной манере изображала важные для человека того времени события. И складывалась в понятные формулы. Ими были уход героя за лучшей жизнью, который его близкими приравнивался к символическому умиранию; приготовления к уходу на возможную смерть, выступление и проводы к ней, следование по неизвестным краям в поиске желанного, испытания в отрыве от дома, обретение чего-то нового в пути и приближение к цели; встреча с тем, что пугает или мешает ее достичь и, наконец, сражение за желанную вещь/положение в обществе, а в случае неудачи, вторая метафорическая смерть или реалистичный провал планов.

Отражая бытовые ситуации, сказки и легенды часто изображали грозящие герою испытания в виде его противостояния с нечистой силой. Удары судьбы воспринимались устным народным творчеством как борьба с метафорическими чудовищами. Подавляющая часть этих образов выражалась в типичных домовых, полевицах, русалках и чертях.

Из-за распространенной типичности разбирать каждый из этих жутких образов нет смысла. Будучи расхожими в разных регионах, фантастические существа кардинально не менялись. И подолгу оставались такими, какими их можно встретить в древних преданиях. А вот сами страшные сюжеты разобрать стоит. Конкретно нам интересно развитие хоррор-элементов в страшных историях русского прошлого. Поэтому расскажем, как первые трансформировались, войдя в литературу отдельным направлением, которое позже стало отдельным жанром ужасов. Четко проследить его становление возможно, оттолкнувшись от конкретного временного периода, когда художественная литература уже оформилась в вид искусства. Разбирая имеющиеся в ней хоррор-элементы, будет легче проследить вехи развития страшных историй как отдельного направления в литературе. Поэтому будем отталкиваться от наиболее ранних сюжетов, чье авторство не вызывает у нас сомнений.

Первым сочинителем мрачных историй, чье авторство неоспоримо, по праву можно считать А. С. Пушкина. В его творчестве предостаточно фольклорных мотивов. Сказки Солнца русской поэзии изобилуют мрачными фольк-образами типа русалки на ветвях, Головы, встретившейся Руслану в известной всем поэме, похожей на Бабу Ягу старой Наины и других не менее жутких персонажей. Влияние фольклора на произведения Пушкинских современников однозначно.

Однако акценты смешались. Нечисть сказок и преданий, ранее проявлявшаяся в сюжетах по большей части открыто, в годы творчества Пушкина уступала внутреннему, метафори-

ческому демону, что мучил героя изнутри. И тьма, локализовавшаяся в нехоженных лесах и окраинах, в просвещенных умах читающего века становилась более абстрактным понятием. Ассоциировалась с мраком в душе человека. Страшными казались не существа из сказок, а нечто более сложное – например, тяжелые обстоятельства, довлеющие над жизнью личности.

Под влиянием этой тенденции из-под пера Пушкина появились мистические фигуры типа «Пиковой дамы» (1834) и «Медного всадника» (1837), которых, за исключением «Гробовщика» (1831), трудно отождествить со страшными сказками русской старины. Наоборот, в этих произведениях вполне четко просматривается индивидуальный стиль создавшего их автора. Несмотря на родство написанной Пушкиным сказки «Руслан и Людмила» с образами мрачного фольклора, сюжеты автора в большинстве представлены как фантастические истории, не зависящие жестко от народных мотивов.

Несколько иной принцип работы с мрачным направлением заметен у М. Н. Загоскина, выпустившего сборник мрачных легенд «Вечера на Хопре» (1834). Вошедшие туда произведения завязаны на сюжетах, которые выстроились вокруг известных современникам легенд. Например, в одной из историй под названием «Пан Твардовский» читаем, как капитан Кольчугин и казак Ермилов выполняют приказ полковника, отыскивая дом для его жены среди леса. Но во время поисков оказывается, что оба заблудились. По огоньку в темноте они выходят на каменный дом. Зайдя внутрь, узнают, что здание построено на месте колдовского замка пана Твардовского, бывшего раньше схваченным чертями, что утащили его в пекло.

Несмотря на пугающее прошлое замка, капитан остается ночевать – как раз на первом этаже. Со слов местных, ночами там слышны жуткие звуки, из-за чего трясутся стены. Но вскоре Кольчугин просыпается от толчка. В соседнем покое он видит стол с накрытым блюдом. Под шум и гам туда попарно входит толпа в белых балахонах и колпаках с наличниками, как у висельников. Четверо из гостей несут мертвеца – пана Твардовского. Кольчугин узнает нежить по портрету на стене.

Другая показательная история сборника, «Ночной поезд», особенно близка хоррору и, как другие произведения «Вечеров на Хопре», имеет прочную связь с народными преданиями. Выстроенный по форме легенды рассказ повествует о разбойнике, душегубе и чернокнижнике Варнаве Глинском, которому в XVII в. принадлежало одно поместье. По договору с Сатаной, злодей заговорен от оружия. Лукавый не имеет власти над своим подопечным до дня, пока под кровлей последнего не приютится чёрный коршун и не совьёт гнезда с белой горлинкой. Зная это, Варнава боится коршунов и велит их стрелять.

Оставшись вдовцом, он решает выдать дочь замуж за Андрея Сокола из московских жильцов, что прибил к его шайке. В посаженные отцы приглашают другого разбойника, помещика Сицкого. Но тот долго не появляется в назначенный для свадьбы день. Лишь позже, вечером, в доме Варнавы слышится гул из далекого Волчьего оврага. Сицкий приходит – и узнает в Соколе челядина польских панов по прозвищу Чёрный Коршун.

Тут взывает ветер, тухнут свечи, ворон и кот повторяют условие лукавого, а в окно стучат: «Принимай гостей!» На дороге из Волчьего оврага, где бросали жертв разбоя, показывается поезд из убиенных. Поднимается многоголосый шум и гам. Во двор будто въезжает пьяная ватага, сыплются кирпичи из давно заложенной двери. Тогда хозяин с гостями бросаются из комнаты. Лишь перекрестившись и выйдя с молитвами, они понимают, что произошло.

Как видим, причастность подобных рассказов к хоррору основана на сюжетах жутких легенд, якобы существовавших до того, как с ними познакомился автор. В этом смысле создатель «Вечеров на Хопре» несколько зависел от фольклорных преданий. Возможно, поэтому нечисть в них представлена в облике известных народу ведьм и колдунов.

Несмотря на узнаваемость, козни нечистой силы в рассказах Загоскина не всегда могут быть понятны читателю. Автор не слишком фокусировался на историях, логике событий и мотивах героев, но акцентировал внимание на образах, заведомо ассоциирующихся с чем-то

страшным. Так, например, в одной из повестей «Вечеров...» мрачное впечатление на читателя может произвести дом с жуткой историей, а в другой – нечисть в не менее странном жилище.

Построение действия вокруг пугающих мест характерно для большинства страшных историй. Как говорилось выше, особенно это было присуще сказкам, чья нечисть подстерегала героев возле лесов, урочищ и озер. И манера Загоскина выстраивать истории, привязывая их к известным в народе сюжетам, это подтверждает. Что способствовало превращению народных хоррор-мотивов в отдельный литературный жанр. Но, повинувшись литературным тенденциям времени, рассказы Загоскина вынуждены были раскрывать свой жанровый потенциал, насколько позволяла мода. Так что ужас в произведениях оказался заложником эпохи. Вполне ожидаемо, что, когда направление, в котором работал писатель, изжило себя, связь его имени с жуткими сюжетами поблекла для дальнейших поколений. Возможно поэтому, говоря о мрачных направлениях русской литературы, часто приходится упускать имя Загоскина, бывшего одним из первых авторов рождающегося в Отечестве жанра.

То же самое можно сказать об историях писавшего одновременно с Загоскиным О. М. Сомова, который так же выстраивал сюжеты вокруг фольклора. Многие его рассказы повествовали о бытовой нечисти, могущей повстречаться как великоросскому крестьянину, так и жителю украинского села.

Например, читателю «Оборотня» представляется деревня у леса, где живет старый бобыль, почитаемый местным людом за колдуна. У старика есть сирота-приемыш. За нескладную внешность деревенские парни дразнят последнего. Но вскоре у обидчиков начинает пропадать скот. Причиной напасти оказывается волк, выходящий из леса на охоту. Деревенские думают на колдуна и, желая совладать с ним, идут за советом к местной умнице Акулине. Та привечает нескладного сироту. Ласкою девушка упрасивает его последить за названным отцом. Дитина соглашается – и вскоре замечает, что ночью старик покидает избу, затем уходит в лес и, проведя ритуал, обращается волком.

В «Кикиморе» повествуется о многолюдном крестьянском семействе. Живя вместе, старик Панкрат, его жена Марфа, их дети и внуки спят кто рядом, кто порознь. Старуха имеет обыкновение засыпать рядом с внучкой. Но, просыпаясь, она замечает странность. По утрам дите чистое и причёсанное, а пряжа на веретене прибавляется. Сама девочка признается, что когда остаётся одна, видит за печкой громадную серую кошку с трижды обвитым вокруг туловища хвостом. Тогда старики понимают, что рядом с ними поселилась кикимора.

Как видно, мотивы вездесущих жутких существ в рассказах Сомова приземлены и ограничиваются тем, чтобы пошалить с верующим или навредить ему. В других рассказах этого автора цели нечисти немного меняются: языческие твари и черти желают разбогатеть или жениться на человеке ради потомства. Несмотря на такую созвучность с гоголевскими сюжетами, рассказы Сомова родственны последним лишь тематически. Их причастность к хоррору держится исключительно на образах мифологических существ. Конечно, в большинстве сомовских историй присутствуют свойственные мрачной тематике триллер-элементы. Но сейчас жанровая начинка в большинстве из них кажется сказочной и не производит свойственного жанру напряжения.

Полнее всего триллерная составляющая раскрыта в «Киевских ведьмах» (1833), где переданы мистические сюжеты украинских земель. Признаться, национальный колорит сомовских историй в какой-то степени можно считать образцовым для нашего хоррора, так как имена, фамилии людей и названия некоторых мест в этом и других рассказах автора поданы аутентичнее гоголевских. Однако, изображая кикимор, чертей и вурдалаков как реальных существ, Сомов и Загоскин подавали их не столь тонко, как Гоголь, использовавший нечисть в качестве живого символа для передачи авторской мысли.



## Не фольклором единым: авторы-индивидуалисты в русском хорроре

Важный индивидуалистский акцент в работе с жанром сделал М. Ю. Лермонтов, написав мистический «Штосс» (1845). Эта история рассказывает о пребывающем в депрессии живописце Лугине, который слышит странный голос в голове. Тот называет адрес Перебругской улицы и фамилию Штосс. Отправившись туда, Лугин узнает, что хозяина в квартире давно нет. И заселяется в нее сам.

По ночам Лугину начинает приходить призрак. Достаточно быстро выясняется, что какой-либо угрозы от сущности не исходит. Она безобидна, учтива и является, чтобы сыграть в карты. Художник ставит деньги, но раз за разом проигрывает. С нетерпением он ждет следующей ночи, потому как хочет оказаться рядом с девушкой, чья душа является вослед призраку. Но, играя в карты, герой никак не может одержать победу. Постепенно он сходит с ума и впадает в зависимость от ночных игр. Стремительно беднея, он обреченно верит в невозможную удачу и обретение личного счастья. И, просядив все деньги, решается на отчаянный шаг.

Мы видим, что в этой истории нет фольклорных мотивов. Отойдя от них, Лермонтов создал оригинальный сюжет про контакт художника с призраком. Конечно, история запомнилась читателям сильнее современных ей «Вечеров на Хопре» и Сомовских рассказов. Так как, подобно автору «Пиковой дамы», Лермонтов выстроил хоррор-атмосферу сюжета вокруг сущности, приходящей к герою за игрой в карты. Чем вышел за рамки распространенной тогда моды на «народные» ужасы и внес свежесть в не до конца отпочковавшийся от сказочных тем жанр.

Интересно, что в повлиявших на него историях, которые появились в интервале чуть больше десяти лет, являющиеся мертвецы описываются в виде бесплотных сущностей. Такая повторяющаяся деталь в знаковых для хоррора произведениях, безусловно, примечательная деталь, показывающая, что в первых годах своего развития он тяготел к весьма конкретным образам, а в случае с «Пиковой дамой» Пушкина и «Штоссом» Лермонтова – к сюжетам. Из жанровых рассказов первой пол. XIX века мистика лермонтовских историй раскрыта ярче всех. Как было положено школе, в которой писал автор, она предстает в виде рока и фатальных обстоятельств, что сковали героев. Из-за этого атмосфера его произведений ощущается душной. Так, в мрачной тяжеловесности «Штосса» можно ощутить больше внутренний надрыв человека, чем страх. Мистическое здесь оказывается не способом напугать, а средством передать тяжесть нависших над человеком личностных проблем, благодаря чему сюжет можно назвать предтечей психологического триллера.

Органичная комбинация хоррора с фольклором, что не утратил свежести и смотрится оригинально, присуща лишь гоголевским рассказам. Изображение нечистой силы, основанное на индивидуальном видении автора, и отсутствие у него страха перед выходом за рамки фольклорного материала позволили объединить то, что другие объединить не смогли. Справедливости ради стоит отметить, что более-менее оригинальную интерпретацию сказочных сюжетов отчасти можно было найти у Пушкина, но, если рассматривать исключительно жанровые произведения, то в них русский пророк, как и Лермонтов, оставался индивидуалистом, придумавшим свои жуткие образы. Гоголь же подходил индивидуалистски непосредственно к сюжетам, используя легенды и былички в качестве материала для их преобразования.

В произведениях Николая Васильевича упыри, вурдалаки и русалки поданы в тех же тонах, что и герои-люди. За счёт чего нечисть в историях смотрится органичнее, не выпадая из общего контекста. В отдельных произведениях она вообще является не самостоятельным образом, а частью мистического ландшафта или местности, как бесы и ведьмы в «Заколдованном месте...» (1832) или предметом, в рассказах типа «Шинели» (1842). Нечисть таких

историй проявляется посредством обстоятельств, иногда представляя метафорично. В случае с «Шинелью» – сатирической метафоры. Из-за сатирического подхода к мрачному образу жуткой кажется не потусторонняя суть изображаемых автором чудовищ, а контекст, в котором последние раскрываются. Так что хоррор-атрибутика гоголевских произведений – это, скорее, система символов, открывающая читателю сложные смысловые слои.

Закономерно, что, несмотря на обилие жанровых произведений, впечатление производили работы, что выстраивались на качественной драматургии или как минимум по-новому интерпретировали жуткие образы, бывшие в массовом сознании. Знакомые сюжеты мрачных сказок казались вторичными и воспринимались читателем как нечто, что должно преодолеть нетривиальной подачей. Что сделал Пушкин «Пиковой дамой» (1834), Лермонтов «Штоссом» (1845) и, особенно, Гоголь. Последний обращался с хоррором-образом не только как с деталью, могущей испугать читателя, но как с драматическим элементом, посредством которого можно раскрыть сложный конфликт. Это позволяло создавать полифонию смыслов, выходить за рамки привычной подачи страшного и тем самым удовлетворять запрос массового читателя, голодного до качественных ужасов. Так, выйдя из сказок, чьи сюжеты были подобны друг другу, хоррор оживал и укреплялся благодаря оригинальным сюжетам отдельных авторов. Что было одним из первых шагов к индивидуализации страхов общества того времени.

## Готика. Реалистичный ужас. Бытовой страх

Приверженность моде и схожесть мотивов жутких произведений могла действительно оказаться надгробным камнем для зарождающегося жанра. Если бы не оригинальность ряда произведений, позволившая им выделиться и остаться в памяти грядущих поколений. Написанные по правилам эпохи рассказы талантливых авторов просто слились с работами более известных писателей. Естественной возможностью конструктивно повлиять на жанр был выход за рамки, наиболее ярко продемонстрированный Гоголем.

Благодаря Николаю Васильевичу в русской литературе появилась тенденция к такому выходу за рамки. Отдельные авторы начинали придерживаться собственных ориентиров в подаче страшной истории, не боясь сделать личную манеру изложения более индивидуальной, отличной от стиля других коллег по перу. Благодаря чему в развивающемся жанре произошло существенное разделение направлений. Поскольку большинство писателей работами с разными типами ужаса и шли к тому, чтобы сделать свой подход наиболее эффективным для передачи страха.

Повышая градус мрака в работах, отдельные авторы делали акцент на популярной в начале XIX века готической мистике. Наглядно это видно на примере мрачной прозы Тургенева. Характер русской готической прозы отчётливее всего проявился в его «Призраках» (1864). По сюжету этого рассказа, ночью мужчине является призрак незнакомой женщины, которая просит отыскать ее у дуба. Увидев нужное дерево во сне, герой находит к нему дорогу – и встречает незнакомку. Эллис, так ее зовут, просит отжаться ей со словами «возьми меня». Герой соглашается, и женщина уносит явившегося на свидание ввысь. Они парят над землей, реками и лесами, пересекают большие пространства, оказываются в небе Парижа и над британским островом.

На следующую ночь рассказчик просит показать ему Италию. Эллис выполняет это желание и, перенеся мужчину сквозь время, показывает Юлия Цезаря. Но ее спутник пугается вмешательства в историю, и просит унести себя назад.

Вскоре перед человеком и фантомом предстает цветастая субстанция без формы. Становится понятным, что это Смерть. Эллис пугается ее и падает на землю без сил, унося живого следом. Когда тот приходит в себя после совместного удара, то, обнаруживает рядом не призрака, а живую женщину, и признает Эллис. Но та, обняв мужчину, исчезает.

Из-за подобного сюжета трудно сказать, что перед нами: сюжетно завершённый рассказ с заложенной в него авторской мыслью или набор сцен, объединенных единым настроением. Так или иначе, но история примечательна именно стилем, с которым те поданы. Эфемерные, метафоричные образы здесь обретают плоть, а приземлённые к реальности вещи подаются как нечто потустороннее. Это мистика из нескольких слоёв, оттенённых контрастом деталей. Эффектно построенные фразы, восприятие жизни как чего-то тленного и перекликающиеся с ним холодные пейзажи работают на атмосферу мрака.

Ощущение тлена достаточно сильно передается и в чувствах героев. Даже в припадках ложной страсти они выглядят холодно и в какой-то степени бесчувственно, вплоть до отрешенности друг от друга и презрения к телесному контакту. До какой-то степени кажутся живыми мертвецами, для которых плотские чувства не имеют значения, а в теле усматривается лишь бренная условность, что может быть закопана в тени парковых аллей.

Ярко подчеркивая образы, настроение и стиль, акцент на готике усиливает отдельные жанровые элементы и превращает их в цельную конструкцию. Что комплексно работает на необходимый для жанра саспенс. Благодаря подобной зависимости деталей друг от друга декадентская история превращается в крепкий жанровый рассказ, заслуживающий считаться образцом прозы о приведениях. На этом примере видно, как подход автора к деталям в рас-

крытии жуткого явления делают изящным стиль самой истории. И, в итоге, повышают художественный уровень направления, в котором она исполнена.

«Призраки» по праву стоят в истоках русской литературной готики, как хронологически, так и качественно. Но в числе произведений Тургенева есть рассказ, более страшный, чем романтическая история о фантомах. Если образцовость «Призраков» обусловлена сложной композицией и глубокой проработкой деталей, высокий жанровый уровень второго Тургеневского рассказа завязан на простом, но эффектном чувстве страха при прочтении.

Речь о «Рассказе отца Алексея» (1877), что начинается со встречи объезжающего свои владения ревизора с грустным священником. За игрой «в дурачка» тот рассказывает о своей печали. Источником горя для старика оказался сын. С детства того прочили в семинаристы, но юнец испугался ответственности духовного звания и подался в ученые. Но, сделав карьеру в университете, внешне он изменился: похудел и почернел. И ни любимая наука, ни семья не спасают ученого от хвори. Со временем выясняется, что парень помрачнел из-за страха перед чертом, который стал к нему являться втайне от близких. Дабы прогнать нечисть, родственники решают отслужить молебен и причаститься. Но все идет не так, как предполагалось.

Эта история воздействует на психику читателя сильнее других жутких современных ей произведений благодаря простоте мистических символов. Их по-христиански бытовой смысл довлеет над поступками всех героев и обуславливает каждый шаг. Элементарная женитьба, стыд при житии с притаившимся за печью чертом, страх, что нечистый останется навек в доме давят и мешают жить от ужаса прогневить притаившуюся в избе нечисть. Чем повышают градус саспенса и выводят рассказ за границы обычного напряжения – в результате по-настоящему пугают читателя, превращая историю в полноценный хоррор.

Саспенс в «Рассказе отца Алексея» нарастает благодаря медленному превращению фигуры лубочного беса из христианских сказок в навязчивую тварь, что присосалась к человеку. Такая подача реалистичного из-за близости к телу зла напоминает рассказы Гоголя. В большинстве из них корнем бед оказывался конкретный черт, притаившийся за печью. Из-за подобных гоголевских историй произведение Тургенева сложно назвать хронологически первым ужасом о славянской глубинке. Но по качеству эно, несомненно, один из первых серьезных хорроров, чья напряженность не уступает гоголевским рассказам.

Не меньший акцент на реалистичности поставлен «Семье вурдалака» (1884) А. К. Толстого. В рассказе повествуется о французе-дипломате, который, направляясь с миссией в Молдавию, остановился в сербской деревне. Там ему дает кров семья старика Горчи, что ушел в горы ловить турецкого разбойника. Перед уходом отец наказал детям ждать десять дней. И, если не вернется, заказать панихиду за упокой своей души. Если же придет, но позже срока, – не открывать дверь: иначе в дом войдет не старик, но вурдалак, которым тот стал.

Впоследствии старик, конечно, возвращается. Но после того, как минул положенный срок. Между детьми возникает спор, пришел ли отец в качестве человека или нечисти. Они принимают решение не открывать, и укладываются спать. Однако ночью слышится крик – и дети обнаруживают, что один из них, самый младший, пропал. Вскоре ребенка отыскивают вне дома, а самого Горчи не оказывается рядом. Подобных сцен в рассказе немало. Выстроенная на них история способна удержать под напряжением искушенного жанром читателя. Во многом благодаря тому, что мотивы описанных в ней упырей достаточно просты. Вместо жадности любви, как у лермонтовского «Демона» (1839) или страсти от игры на людских слабостях, как в пушкинской «Пиковой даме», нечистой силой здесь движет стремление утолить голод, высасывая кровь жертв. При всей на простоте, это еще один сильнейший образец русского хоррора. Рассказ выдерживает крепкий саспенс и прочную динамику, несмотря на готическую стилистику, в которой исполнен.

Готические сюжеты о вампирах и приведениях со свойственным им неспешным изложением отличались как раз таки меньшей динамикой. Что видно на примере разобранных «При-

зраков». В «Семье вурдалака» же готические элементы органично дополняются другими жанровыми деталями, работая на общее ощущение страха. И, что интересно, не противоречат принятым в то время сюжетным клише. Например, в истории есть любовные диалоги, утрировано раскрывающие чувства героев. Но из-за того, что в любовной линии рассказа заложена сюжетообразующая роль, она влияет на мрачное настроение сюжета, в первую очередь подчеркивая необходимый ему мрак. Конкретно это раскрывается в образе возлюбленной героя, оказавшейся укушенной упырем. Образ ни живой, ни мертвой красавицы, конечно, распространен по большей части в сказках, как и фигура живущего в деревне вурдалака. Однако в этом рассказе два жанровых элемента объединены.

Слитие нескольких родственного хоррору элементов можно встретить также в «Ужасе» (1896) А. И. Куприна. В его рассказе читаем, как зимним вечером, в вагоне поезда четверо случайных попутчиков травят байки. Один рассказывает об «ужасе сверхъестественного», что стал главнейшим событием его жизни. Служа в пограничном местечке, мужчина как-то двинулся после работы по обыкновению на вокзал, где собирались окрестные чиновники с жёнами и дочерьми: поужинать, выпить, составить партию в игре и посплетничать.

Рассказчик говорит, что пошел по короткой тропинке через поле вдоль телеграфных столбов. Но среди полевой мглы его застала выюга. Во мраке степи герой заметил большое, неподвижное пятно. Им оказался человек. В расстёгнутой шубе, без шапки, он сидел прислоненным к телеграфному столбу, вытянув ноги вперед и опустив по бокам руки. Длинное, худое лицо напоминало сатира. И смотрело в путника живым, немигающим взглядом, в котором угадывалось нечто демоническое. Безусловно, читателю легко уловить, что Куприн изображает здесь черта.

Во многом жанровая составляющая этого рассказа основана не столько на оригинальном авторском сюжете, сколько на мрачных описаниях местности, где происходит действие. Как, например, в историях Загоскина. Мрачное настроение истории придают темные тона украинской глубинки, где разворачивается сюжет. Декорациями, как диктовала литературная мода того времени, послужили регионы Полесья. Родина украинских ведьм, действительно, прельщала писателей, повлиявших на формирование русского литературного ужаса. Однако, несмотря на колорит территории по одну из сторон Днепра, главную скрипку в рассказе Куприна сыграли не фольклорные образы. Центральной фигурой в «Ужасе» выступил именно герой, похожий на Мефистофеля. Его демоническая внешность оказалась основным средством, которым автор желал испугать читателя.

По правде, образ иностранного черта трудно отождествить с нечистью украинской глубинки. И в общем контексте рассказа он смотрится не совсем органично. В попытке напугать нас с помощью диссонирующих средств видна попытка связать типы разных культур и привить русским страшным историям нечисть, популярную на Западе. Возможно, именно в «Ужасе» Куприна родилась тенденция пугать нашего человека «зарубежным чёртом». Как бы там ни было, здесь виден откровенный шаг к объединению нескольких – отличных друг от друга – жанровых фигур для укрепления конечного страшного эффекта. Но испугаться произведения с претенциозным названием «Ужас» современному читателю трудно. Потому что весь мистический флёр полесской легенды в произведении нивелирован его финалом, где жуткое происшествие объяснено с рационалистских позиций.

На грани родственного хоррору мистического триллера и реализма писал мрачные рассказы Г. П. Данилевский. Мистика в большинстве его произведений представлялась как не поддающийся объяснению случай, имевший по итогу материалистичное объяснение. Автор создавал сюжеты, делая акцент на расследовании невероятных ситуаций, что на первый взгляд казались пугающими. В итоге же мистическая канва произведений оказывалась лишь фундаментом с построенным поверх него, но далеким от жанра действием.

В рассказах Данилевского трудно было ощутить свойственный триллеру саспенс, на который автор претендовал в большинстве своих околожанровых произведений. Подобная жертва в пользу рационализма была распространённой в середине XIX века. Ради соответствия литературной моде о пугающих вещах следовало писать в реалистическом ключе. Но соответствовать текущему моменту не значит соответствовать будущему. И Данилевский, поддавшись трендам времени, не пошел поперек распространенных клише, как это сделали мэтры, названные выше. Из-за чего его имя скрылось в истоке хоррора и сейчас слабо отождествляется с жанром.

Данилевский остался блеклой вехой в развитии направления ужасов, хотя занимавшие его темы пестрели мистическими образами и легендами из украинской культуры. То, что этот автор не написал по-настоящему жуткого произведения о колоритной нечисти из сказок, странно тем более, что он считался учеником Гоголя. Например, перу Данилевского принадлежат сборники «Слобожане» (1854), «Украинские сказки» (1863), а также несколько рассказов и романов о Малороссии, в которых, к сожалению, нет и доли «гоголевского ужаса».

Изрядное его количество есть «Судном дне» (1895) В. Г. Короленко. Так же работая в реалистическом ключе, этот писатель представлял страшное в виде простых, понятных читателю образов. Черти в рассказе изображены не в виде злобной силы, а в виде забулдыг с корыстными интересами. Конечно, подобный типаж монстра не столь возвышен и красив, как лермонтовский демон и призрак Тургенева. Но зато приближен к реальности, отчего кажется не менее живым. Так, в поступках бесы «Судного дня» идут на компромисс и охотно договариваются об общих сделках с другими героями. В рассказе красочно описано, как черти играют на желаниях спорящих с ними «хохлов» и «жидов». Например, характер истории виден уже по ее началу. Действие разворачивается в одном из малороссийских селений. Геройт, мельник Филипп, возвращается с вечерней службы и заходит в шинок к жидам Янкелю отдать долг, но того не оказывается на месте. Тогда мужичек затевает разговор с наймитом жида, отставным солдатом. В беседе выясняется, что сейчас идет праздник Иом-Кипур. Судный день, когда в полночь жидовский чёрт Хапун волен забрать любого жида. По поверьям, спасти того может только христианин, над которыми чёрт не властен, если крикнет: «Кинь! Это моё!»

Вернувшись после разговора домой, мельник засыпает. Но пробуждается, словно его кто стукнул. Тогда же он выходит на двор и видит, как Хапун несёт Янкеля. Но мужичек не спешит спасать того, кому должен. Вместо этого он прячется и наблюдает. Черт, тем временем, падает на плотину. Поначалу они с жидом спорят, затем ссорятся. После о чём-то договариваются сроком на год – и бес улетает. В результате увиденного жизнь мельника Филиппа круто меняется.

Как видим, мистика рассказа представлена в юмористическом ключе. Метафоричность, соответственно, проста до наглядности. Потусторонних существ Короленко изобразил максимально просто и свел сюжет к обывательскому конфликту. Здесь легко ощутить колорит, знакомый нам по гоголевским рассказам. С тем отличием, что стиль автора сохраняет индивидуальность, не превращаясь в подражание классику. Схожесть подачи Короленко с автором «Хуторов...» (1831) во многом обусловлена пейзажами украинской глубинки, о чем будет сказано ниже.

Не менее колоритно переданы мистические образы в «Андалузских легендах» (1896) Е. Салиаса де Турнемира. В сборнике этого писателя мистика также зачастую раскрывала себя в фольклорной форме. Иногда мистический образ совмещал не только фольклорное, но мифологическое наполнение. Так, например, героиня Смерть имеет «высокий», свойственный христианской мифологии статус, хотя действует в рассказе нарочито просто. Простоту сложных образов легко заметить почти во всех «Андалузских рассказах», построенных в форме притчи. Как правило, любое мифическое существо или предмет в них служит наглядной метафорой. И, нужно признать, гораздо более тонкой, чем у других классиков русской темной литературы. Так что, несмотря на относительную сложность подобных текстов, к концу XIX века развива-

ющийся жанр получил достаточное количество историй, хоррор-фигуры в которых изображались достаточно просто.

Тенденция к тому, чтобы изображать нечто пугающее просто, была популярна в страшной русской литературе, когда в произведении фигурировала бытовая и, в частности, украинская нечисть. Колорит славянской культуры с её ценностями (вкусно поесть, поспать, выпить/закусить, да за склянкой горелки договориться с кумом/чёртом о прибыльном деле) будто заставлял писателей разных направлений изображать нечистую силу в приземленном ключе. Из-за чего невольно напрашивается вывод, что пресловутый «гоголевский ужас» – это не столько часть его авторской подачи, сколько общая система литературных координат, которой любому автору следовало придерживаться при работе с характерами и сюжетами из славянской культуры, вне зависимости от жанра.

То, что отдельные русские писатели работали с пугающими образами из близкого им фольклора, конечно, обогащало оформляющиеся направления хоррора и триллера. Но привязанность писателей XIX века к устаревающим формам страшных историй тормозила его развитие, связав литературными правилами времени. Из-за чего работающие тогда писатели стали ассоциироваться с литературной модой, а не жанром, в котором трудились. С другой стороны, на схожесть их сюжетов повлияла и родная традиции русских ужасов тема. Привычка описывать славянскую нечисть будто заставляла многих классиков с различными стилями писать в одном, приземлено-бытовом ключе.

Однако на примере Салиаса, который работал с фольклорными образами, видно, что мрачное направление такого типа обогащалось многослойными, структурно-сложными произведениями. И если работы таких авторов как Турнемир могут показаться простыми из-за понятных всем фольклорных образов, то другие писатели усложняли жанровые элементы, сохраняя легкость рассказов благодаря простому изложению и общему акценту на реализме. Как это, например, сделал Чехов, совместив в триллере «Черный монах» (1894) легкую притчу и христианскую мистику. По сюжету, философ и любитель психологии Коврин приезжает в деревню подлечиться. Проводя время в имении бывшего опекуна, он не меняет привычного образа жизни: мало спит, много читает и употребляет алкоголь. Мысли героя заняты легендой о призраке черного монаха. Он видит последнего, гуляя близ дома, где остановился. Со временем монах идет на контакт с мужчиной и начинает водить с гостем беседы. В перерывах от разговоров Коврин изучает природу монаха, боясь, что тот – наваждение его больного рассудка.

Призрак монаха в рассказе служит жанровым элементом и, одновременно, метафорой человеческого тщеславия (как видно из контекста). В какой-то степени это родит произведение с Гоголевской «Шинелью» – предметом столь же аллегорическим, как Чеховский фантом. Хоть он подан в духе Данилевского по типу несуществующего миража, но мрачный образ заставляет читателя задуматься о природе видевшего его человека, и подчёркивает родство произведения с притчей.

С литературной точки зрения «...Монах» может показаться сложным для анализа. История скорее служит наглядным примером, как в одной конструкции рассказа переплетается несколько способов работы с пугающими деталями. Рядовому читателю они вряд ли будут интересны, потому что работают больше на структуру произведения, не влияя на атмосферу и нужный триллеру саспенс, которого в «Черном монахе» действительно мало.

Однако в этой истории есть то, чего нет в уже разобранных произведениях. Как Гоголь в «Шинели», Чехов устроил для развития мрачной русской литературы небольшую революцию. Если автор «Петербургских повестей» писал откровенно фантастические сюжеты, изредка позволяя читателю трактовать появление чего-то страшного в них как наваждение, то Чехов пошел дальше. Оставил тесную взаимосвязь реализма с мистикой, но умалил ее значимость, сделав лишь одним из способов трактовки событий. То есть поменял акценты. Страшное явление автоматически перестало быть центром сюжета, обратившись взглядом героя на мир и спосо-

бом воспринимать объективную, не страшную реальность. «Черным монахом» Чехов сделал хоррор более сложным, показав, что он может быть не только жанром, но и всего лишь одним из тонких слоев реалистичного сюжета.

В дальнейшем такой подход разовьётся в целое направление, где хоррор-детали будут играть не только сюжетобразующую роль, а станут восприниматься как приёмы, раскрывающие образ, подчеркивающие характер, усиливающие темную атмосферу и настроение рассказа. Как следствие, наследование литературным традициям начала XIX века с их романтическими конфликтами обернется сгущением темных красок, мода писать реалистично превратится в натуралистичную подачу страшного, а редкая форма притчи станет приёмом для раскрытия психологического/нравственного подтекста. По большому счету, бывшие каноны и традиции превратятся в инструменты повествования – что, безусловно, повлияет на формирующийся жанр.

Процесс его укрепления продолжится с началом XX столетия, в рамках традиции Серебряного века. На рассматриваемой же стадии приходится говорить об ослаблении одних течений и приходе им на смену новых. В сюжетных схемах, привязанных к народным преданиям, сильной оставалась лишь привычка авторов красочно описывать монстров, которые могли испугать читателя. Конечно, это по-прежнему оказывало эффект на массовую аудиторию, увеличивая количество произведений в хорроре. Но не повышало качественный уровень жанра.

## **Вампиры. Психологический хоррор. Депрессивный триллер**

Независимость от общих литературных традиций темный жанр обрел не сразу. Даже когда работавшие в страшных направлениях мастера уходили от принятых табу и появлялись истории, где смешивались противоречащие друг другу каноны, хоррор с триллером по-прежнему зависели от реалий своего времени. Они не могли слишком выйти за рамки, диктовать проблематику произведения и тем более влиять на его смысл. Так что, оставались художественным инструментам для передачи мрачной атмосферы, которая подчеркивала конфликт.

Нюанс в том, что эти художественные инструменты были востребованными. Читающей публике конца XIX и начала XX веков, ищущей острых ощущений в литературе, был свойственен интерес если не к жутким, то тревожным сюжетам. Умонастроениями того времени правили разочарованность в бытии, нежелание видеть ценность материального мира и духовное умирание. Что среди думающих слоев часто приводило к мистическим поискам смысла жизни и обретения его по ту сторону привычного мировосприятия. Неудивительно, что такая психология отразилась на литературе, близкой к темам мистических поисков загробного мира.

Подобные настроения наглядно отражались в образцах хоррора и триллера. К ним, например, принадлежит рассказ «Зоэ» (1896) А. Амфитеатрова, исполненный в душной атмосфере исповеди дряхлого грешника, который стремится жить чувственной жизнью юноши. Болезненное настроение этого триллера чувствуется особенно сильно благодаря вязкой и тревожной психологии героя. Равно как и ставка на визуальное раскрытие жанровых элементов, из-за которых саспенс нагнетается меланхолическими образами, которыми мыслит герой.

Напротив, в другом рассказе Амфитеатрова под названием «Киммерийская болезнь» (1895) настроение романтического тлена уступило приземленности сюжета. И, если в предыдущем произведении характерная триллеру атмосфера была создана психологическим состоянием героя, то здесь, наоборот, хоррор-элементы зависимы от объективного фактора среды, где происходит действие. Речь идет о Петербурге. «Киммерийскую болезнь» можно назвать первой после гоголевского цикла историей в жанровой литературе, где Северная столица подана не только как среда обитания мистических существ, но как его источник. Интересно, что описания Амфитеатрова ярче, чем у классика петербургского триллера, особенно в передаче чувственности. Но за ними отчетливо ощущается бледность и холод «потустороннего» города на Неве, чего не было в колоритных гоголевских рассказах.

Примечательно, что их нет в других произведениях Амфитеатрова. Большая часть его историй проста и не имеет общего стиля. В несколько похожей на «Киммерийскую болезнь» подаче написан «Он» (1901), мистика которого более иррациональна и завязана на готических мотивах. Ими являются душевная болезнь героя: тяжелая меланхолия и беспокойные бдения, работающие на атмосферу давящего мрака. С подобной прозой Амфитеатрова контрастирует его же шуточный «Попутчик» (1906), написанный юмористическим и не лишенным сатиры языком. Нам такое стилистическое многообразие жанровых историй интересно, прежде всего, комбинацией нескольких подходов в передаче страшного и пугающего.

Не делая скоропалительных выводов, отметим, что не объединенные общим настроением мрачные истории (в отличие от похожих друг на друга «Штосса» Лермонтова, «Медного всадника» и «Пиковой дамы» Пушкина), достаточно сложно увязать с конкретным течением развивающегося жанра. Дело даже не в темах, на которые писались мрачные рассказы. Но в том, как первые подавались. Например, хоррор того же Амфитеатрова в большинстве случаев раскрывался сквозь темы европейского фольклора, хотя принадлежность рассказов к жанру заметна именно благодаря настроению безысходности, которое сгущается в душах героев. В данном смысле показательно исполнен один из Амфитеатровских рассказов под названием

«Черт» (1897). Это довольно мрачная история, где жуткие описания контрастно подчеркнуты страстными и живыми характерами персонажей.

О подобном эффекте сгущения мрака мы говорили, разбирая Тургеневский «Рассказ отца Алексея», чья бытовая тематика оставалась весьма условной. Но играла большую роль в создании реалистичной картинке благодаря психологической агонии деревенского парня, который испугался прилипшего к нему беса. Тематически подобный конфликт человека с нечистой был характерен жанровой прозе конца XVIII и начала XIX веков, когда герои мучились внутренними страхами, не предпринимая усилий, чтобы ослабить их. И психологичный «Черт», играющий на важных для литературы того времени конфликтах, делает их актуальными для конца XIX века.

Такое развитие психологического триллера, безусловно, знаковая веха для наших темных жанров. Но внутренняя борьба, хоть и вышла из сложившейся романтической традиции, какое-то время оставалась средством выражения того, что могло испугать читателя. Тематика же хоррор-рассказов почти не менялась. Даже у первопроходцев жанра. Писатель, который, не будучи подвержен конкретному канону, совмещал в работе над страшным произведением несколько подходов, чаще всего использовал темы мрачных легенд.

Схожим образом поступил и С. Р. Минцлов – автор «Нежити», имеющей схожий с «Семьёй вурдалака» А. К. Толстого мотив. В обоих рассказах одинаково присутствуют южно-славянский колорит, языческая нечисть и образ явившегося в избу упыря. Правда, тревожная беседа с ним – единственный конфликт в рассказе. К тому же он короче классической для ужасов истории Толстого, из-за чего несколько уступает ей в закрученности сюжета и производит не такой пугающий эффект. Однако благодаря сказочной подаче произведение имеет связь с фольклорными мотивами, вокруг которых развивался русский хоррор.

Тема вампиризма раскрыта также в «Страшном женихе» С. А. Ауслендера (1915), который имеет общие черты с амфитеатровой «Киммерийской болезнью» из-за вязковатой, душно-ленивой атмосферы и акцента на плотской стороне чувств. Центральной фигурой истории оказывается вампир, отношения с которым завязаны на интимной близости. Жанровой составляющей и, одновременно, источником напряжения служит потеря главной героиней сил, которые высасываются упырем во время встреч.

Подобный акцент на плотском страхе быть «съеденным» использовали не только мужчины-писатели. К нему также прибегла Е. Нагродская, чья «Материнская любовь» (1914) нарушает штампы историй о вампирах. Упырь представлен здесь в непривычном образе ребенка. А рассказ, написанный по канонам готической прозы, не грешит свойственной этому направлению меланхолией. Нет и рока, фатальных происшествий и уставших от жизни героев. В центре сюжета лишь жуткое событие, могущее приковать внимание пресыщенного жанром читателя. Вампир же, хоть и похож на своих родичей из готической прозы предыдущих лет, действует не так открыто, как было принято описывать. Здесь он приходит к человеку, когда тот без сознания – как любовница из «Истории одной болезни» (1895) Амфитеатрова и жутковатые женщины из «Сестёр» (1906) В. Брюсова. Их мы коснемся ниже.

Говоря о жанровых рассказах этих авторов, трудно однозначно сказать, какие стилистические детали приближали их к хоррору. Кого-то из читателей страшила яркая образность и ощущение психологического дискомфорта историй, кого-то, наоборот, – приземлённые описания кошмаров с акцентом на телесности осязаемого зла.

Перечисленные детали в раскрытии страшного дополняют друг друга в рассказе «Вампир» (1912) Сергея Соломина, который также объединил несколько противоречивых литературных традиций своего времени. Он рассказал мистическую историю, используя реалистичную подачу. В этом смысле «Вампир» получил нечто общее с историями Данилевского, мистический случай в которых подавался не как жуткое событие, могущее пощекотать нервы читателю, а как необычное происшествие, вышедшее за рамки обывательской жизни. Тем не

менее, в подобном стиле написано много рассказов того времени. Помимо «Вампира» к ним стоит отнести «Элуи...» и «Студного бога» Валерия Брюсова. Рассказы схожи между собой таким триллер-мотивом, как контакт с потусторонними сущностями. В каждой истории жанровый элемент достаточно условен, а родственная ужасам мистика так же подается в виде совпавших обстоятельств.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.