

RU

Хоррор-мотивы в творчестве А. Старобинец (на материале сборника «Икарова железа»)

Трушкина А. П.

Аннотация. Статья посвящена анализу сборника Анны Старобинец «Икарова железа» (2010). Исследование предпринято с целью выявить элементы хоррора в рассказах прозаика. В первую очередь автор работы обобщает мнения исследователей по поводу жанровых особенностей рассматриваемого явления. Затем анализирует специфику бытования хоррор-мотивов и хоррор-образов в текстах российской писательницы, сопоставляя её сюжетные коллизии с литературными и кинематографическими сюжетами западных предшественников. Научная новизна исследования состоит в том, что сюжеты рассказов А. Старобинец впервые рассматриваются через призму зарубежной хоррор-культуры. В результате доказано, что писательница, учитывая особенности «образцов» литературы ужасов (произведений А. Левина, С. Кинга, К. Баркера), переосмысливает природу эмоции, которую вызывает рассматриваемый жанр: в центре внимания Старобинец - страх не перед смертью, но перед реальностью, явления которой зачастую бывают неизбежными (нищета, одиночество, потеря самого себя и т.д.). Прозаик, используя популярные в масскульте хоррор-образы и хоррор-мотивы, гиперболизирует бытовые ситуации и доводит их до абсурда.

EN

Horror Motifs in the Creative Work of A. Starobinets (by the Material of the Collection “The Icarus Gland”)

Trushkina A. P.

Abstract. The paper is devoted to analysing the collection “The Icarus Gland” (2010) by Anna Starobinets. The research was undertaken in order to identify the elements of horror in the prose writer’s short stories. First, the author of the paper summarises the opinions of researchers about the genre features of the phenomenon under consideration, then analyses the specifics of the existence of horror motifs and horror images in the texts of the Russian writer, comparing her plot collisions with literary and cinematic plots of Western predecessors. The research is novel in that it is the first to consider the plots of the short stories by A. Starobinets through the lens of foreign horror culture. As a result, it has been proved that the writer, taking into account the peculiarities of the canonical pieces of horror literature (the works of I. Levin, S. King, C. Barker), rethinks the nature of the emotion that the genre in question causes: Starobinets is not focused on fear of death, but on fear of reality, the phenomena of which are often inevitable (poverty, loneliness, loss of self etc.). The prose writer, using horror images and horror motifs popular in mass culture, hyperbolises everyday situations and brings them to the point of absurdity.

Введение

Жанр хоррора, активно тиражируемый в последние десятилетия западной и отечественной культурой (причем не только литературой, но и кинематографом), представляет собой весьма благодатный материал для изучения, поскольку позволяет, во-первых, вычленив жанровые признаки, условно говоря, «хоррора литературного»; во-вторых, избежать терминологического смещения («хоррор» и «готика» нередко необоснованно смешиваются). В связи с этим актуальность темы исследования очевидна и обусловлена необходимостью детального осмысления феномена хоррора, специфики воплощения его приемов и мотивов на материале конкретной писательской практики (сборник рассказов А. Старобинец «Икарова железа»).

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, систематизировать жанровые признаки хоррора, резюмируя работы предшественников и опираясь на канонические образцы жанра (произведения С. Кинга, Д. Кунца, К. Баркера и т.п.); во-вторых, выделить в рассказах

сборника А. Старобинец черты литературы ужасов; в-третьих, сопоставить авторские стратегии российской писательницы и зарубежных прозаиков.

Для осуществления поставленных задач используются следующие методы исследования: сравнительно-типологический, культурно-исторический, а также метод целостного анализа художественного произведения.

Материалом исследования послужило наиболее примечательное с точки зрения заявленной темы новеллистическое творчество А. Старобинец, которую традиционно называют продолжательницей традиции С. Кинга, в частности сборник рассказов «Икарова железа» (Старобинец А. Икарова железа. М.: АСТ, 2020a). Привлекались, кроме того, «Переходный возраст» А. Старобинец (Старобинец А. Переходный возраст. М.: АСТ, 2020b), произведения К. Баркера (Баркер К. Книги крови III-IV: исповедь савана. М.: Эксмо, 2004), словарь Д. Н. Ушакова (Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь русского языка. М.: Дом славянской книги, 2020).

Теоретической базой работы явились труды, посвящённые изучению готики (Вацуру, 2002; Водолажченко, 2008; Ковалькова, 2001; Лавкрафт, 2002; Малкина, 2000; Осьмухина, Танасейчук, 2019) и хоррора в литературе: Е. В. Жаринова (2017), О. Разумовской (2019), М. Парфёнова (2013), Н. Кэрролла (Carroll, 1990), А. Вильямс (Williams, 2000) – и кинематографе: Ю. Н. Арабова (2020), О. Э. Артемьевой (2010), Д. Комма (2012), Ф. Трюффо (2021), а также анализу категорий «ужасное» и «монструозное»: Н. Кэрролла (Carroll, 1990), М. Классена (Clasen, 2012).

Практическая значимость исследования состоит в том, что её результаты, материалы и общие выводы могут быть использованы в вузовских курсах истории и теории отечественной и зарубежной литературы, курсах по выбору и факультативных курсах, посвящённых углублённому изучению русской литературы рубежа XX-XXI вв.; при написании соответствующих глав учебников и учебных пособий.

Основная часть

Жанровые особенности хоррора

Как известно, в конце XIX века элементы готической прозы, зародившейся во второй половине XVIII столетия в Англии, начинают параллельно бытовать в двух направлениях. В так называемой «серьёзной» литературе готика уходит от исходных жанровых рамок и становится одним из средств психологического анализа, социального комментария или литературной игры. Массовая литература, в свою очередь, обращается к сюжетам «страшной прозы» с целью прямого эмоционального воздействия. Массовая культура сводит готику к готовым схемам, а также ищет темы, обладающие коммерческим потенциалом. Ярчайшим примером в этом отношении является «вампирическая вселенная»: образ отвратительного упыря/суккуба/вурдалака из фольклора, обретший популярность благодаря роману Б. Стокера, стал подлинным символом эпохи «нулевых», культовым героем, интерес к которому не пропадает и в настоящее время. Именно из этой среды в XX столетии появляется хоррор. Н. Кэрролл (Carroll, 1990), один из главных исследователей жанра, полагает, что хоррор возник ещё в XVIII веке. Однако мы склонны чётко разделять собственно готическую литературу, основанную на философских концепциях предромантизма и романтизма (Вацуру, 2002), неоготику с её элементами научности и особым интересом к глубинам человеческой души (Ковалькова, 2001; Осьмухина, Танасейчук, 2019) и хоррор, который, на наш взгляд, вобрал в себя особенности одноимённого кинематографического жанра.

Хоррор прочно закрепился в массовой культуре, однако до сих пор его универсальные признаки не вычленены. Так, Д. Комм (2012) считает, что у хоррора нет жанровых особенностей, поскольку любой объект или явление при определённой совокупности художественных приёмов могут стать причинами ужаса у зрителя/читателя. Способность вызывать у адресата дрожь и неприятные ощущения Д. Комм назвал «технологией страха» (с. 9): «Именно наличие технологии страха... в конечном счёте обеспечивает жанровую идентификацию произведения как фильма ужасов» (с. 9). Оговоримся, что из-за тесной связи рассматриваемых искусств и их взаимовлияния этот тезис применим и к литературе. Сходную точку зрения высказывает и Н. Кэрролл (Carroll, 1990): «Жанр хоррора получил своё название от эмоции, которую он идеально пропагандирует, эта эмоция и составляет отличительный признак хоррора» (р. 18) (перевод выполнен автором статьи. – А. Т.).

На наш взгляд, в хорроре возможно выделение жанровых признаков прежде всего по той причине, что он опирается на готическую традицию со сформированным канонem, а также на приёмы кинематографа. Поэтому мы попытаемся обозначить ключевые особенности рассматриваемого явления.

Во-первых, хоррор унаследовал у классического готического романа замкнутый хронотоп. Напомним, что в первых образцах литературной готики главным пространством был замок – место средоточия преступлений и грехов (достаточно вспомнить «Замок Отранто» Г. Уолпола или «Замки Этлин и Данбейн» А. Рэдклифф). С развитием жанра топос подвергся модификации: замок заменился домом/избой/квартирой. Но такие особенности, как неизмеримость, изолированность, способность отражать характеры своих обитателей, остались неизменными. Более того, в хорроре сформировалась группа текстов, условно называемых «рассказы о доме» (Жаринов, 2017), в которых рассматриваются такие сюжеты, как «страшная усадьба», дом-монстр, дом-убийца, нечисть в доме и т.п. (в западной словесности примечательны «Призрак дома на холме» Ш. Джексона, «Сияние», «1408» С. Кинга, «Дом малых теней» А. Нэвилла, «Каньон холодных сердец» К. Баркера; в отечественной – антология «Непокойные дома», вобравшая соответствующие рассказы и повести 1900-х гг., а также многочисленные тексты массовой литературы – «Дом в овраге» А. Варго, «Приоткрытая дверь» Т. Мاستрюковой).

Во-вторых, основными приёмами нарратива в хорроре являются саспенс и шокирующие сцены. Здесь снова проявляется рецепция поэтики готического романа. Напомним, что в классической готике саспенс заключается

в некоей тайне, неразгаданной с давних времён и определяющей характер, поступки и образ жизни героев, заставляющей персонажей следовать строгим правилам. Трепетное желание читателя как можно скорее подобраться к разгадке синтезируется с состоянием тревожности, которое возникает в результате постоянного напряжения, создаваемого прозаиком за счёт удлинения сцен и обращения к деталям (например, в романе «Итальянец» А. Рэдклифф подробно описывает пейзажи, которые видит главная героиня во время похищения, а также её эмоции и воспоминания). Однако ужас, вызванный произведением, – скорее, по Э. Бёрку (1979), «возвышенное», нежели «отвратительное», что зачастую наблюдается в хорроре. В кинематографе же феномен саспенса связан с возможностью вовлечь зрителя в экранное действие – эффект возникает, если зритель ассоциирует себя с героем. Ф. Трюффо (2021), говоря о режиссёрском мастерстве Хичкока, определил саспенс как «нарастание напряженного ожидания» (с. 36). В моменты наивысшего напряжения сюжетной линии зритель оказывается вовлеченным в происходящее на экране, будто он один из персонажей.

Нередко хоррор изобилует кровавыми сценами (например, у К. Баркера (2004) в рассказе «Голой мозг»: «Его рот открылся. Клыки вышли из кровоточащих десен, словно когти из лап кошки. Они показались на обеих челюстях, возникнув из двух рядов глубоких и ровных ямок. В каждом ряду их было не меньше двадцати. Они скрипнули, впиваясь в мясо на заливке жертвы. Густая сочная кровь наполнила горло Голого Мозга – он сделал огромный глоток, почувствовав самый жгучий вкус в этом мире. Вкус, дающий силу и мудрость» (с. 76)), которые, очевидно, заимствованы у фильмов категории «В», а также эпизодами жестоких убийств и сексуальной аморальности персонажей, что отсылает к готическому канону (сцена инцеста в «Монахе» М. Г. Льюиса) и неоготике (фрагмент расправы с телом героини в романе «Цементный сад» И. Макьюэна).

В-третьих, ключевой хоррор-мотив – мотив смерти. Если в традиционном обществе люди постоянно становились свидетелями её явлений в реальной жизни, то в индустриальном и постиндустриальном социуме смерть является чем-то ретушируемым, таким явлением, которое кажется обывателю скорее исключением, чем правилом. На смену реальным образам смерти пришли её экранные и художественные воплощения, создаваемые для усиления зрелищности и сильного эмоционального воздействия. Если взять за основу этические категории добра и зла, то смерть будет относиться ко второй: так, виновником смертей в хорроре могут выступать монстры, демоны, обезумевшие маньяки, зомби, являющиеся воплощением зла. Смерть становится неотъемлемой частью знакового антуража в хорроре, дополняя его жанровую специфику. Выделяясь как повторяющийся элемент внутри художественного текста, мотив смерти нередко обращён к самому человеку как к «продюценту» смерти не только для других, но и для самого себя, поскольку человеческие страсти, депрессия, фобии, душевные муки, детские травмы могут оказаться смертельными.

Наконец, ещё одна отличительная жанровая характеристика хоррора, которую, кстати говоря, называет и Н. Кэрролл (Carroll, 1990), – монструозность. На наш взгляд, применительно к предмету исследования наиболее точным является определение из «Большого толкового словаря русского языка Д. Н. Ушакова»: «Монструозный – являющийся монстром, чудовищно уродливый в физическом или нравственном смысле» (Ушаков, 2020, с. 516). Мы также понимаем рассматриваемую категорию широко: как присутствие у героя телесной деформации («Худеющий» С. Кинга) либо его появление на свет неестественным путём – в результате научного эксперимента, вируса, контакта с существами из другого мира и т.д. («Ребёнок Розмари» А. Левина), либо его нахождение в состоянии «пограничности» между жизнью и смертью («Тепло наших тел» А. Мариона), так и наличие у персонажа психических отклонений. Впрочем, несмотря на природу монстра, в хорроре он всегда представляет опасность и является носителем зла.

Е. В. Жаринов (2017) выделяет две разновидности «монструозного»: «зло вне нас» и «зло внутри нас». К первой исследователь относит образы Франкенштейна, вампира, оборотня. Вторую группу, по мнению Жаринова, составляют всевозможные убийцы и маньяки: «...подобные произведения отличаются наибольшим психологизмом». Яркий пример – образ Джека Торренса из романа С. Кинга «Сияние».

Разумеется, это не окончательный «набор» признаков хоррора. Более того, вслед за нашими предшественниками мы считаем, что главное в анализируемом жанре – эмоция ужаса, поэтому все семантические элементы должны «работать» на неё.

Элементы хоррора в сборнике рассказов Анны Старобинец

Как известно, хоррор – явление зарубежной культуры, однако его технологии активно используются и российскими прозаиками. Примерами могут служить серия книг «Insomnia», произведения Т. Матрюковой («Болотница», «Радио Морок»), Т. Королёвой (mash-up «Тимур и его команда и вампиры») и т.д. «Жанровый» писатель А. Иванов также обогащает свои тексты темами и образами литературы ужасов. Более того, не так давно он стал частью всемирной «вампирической вселенной» (правда, благодаря не столько роману «Пищевлок», сколько сериалу, вышедшему по его мотивам в 2021 г.).

Ярким явлением отечественного хоррора стало творчество Анны Старобинец. Писательницу неслучайно называют «русским Стивеном Кингом»: она настолько заостряет бытовые проблемы, что реальность начинает вызывать вселенский ужас, а элементы хоррора и фантастики дополняют абсурдность и алогичность происходящего. В этом отношении наиболее примечателен сборник «Икарова железа».

В первую очередь в рассказах А. Старобинец широко представлена категория «монструозного». Например, в «Поводыре» носителями зла являются пришельцы, принимающие человеческий облик. Под видом продюсеров популярного шоу они заманивают обычных людей предложениями о работе, а впоследствии порабащают

и превращают в зомбированную фокус-группу. Писательница включает подробное описание внешнего вида монстров, что усиливает ужас и отвращение: «Большой, покрытый шипами шар со стальным отливом вращался неуклюже, рывками. Каждый раз, оборачиваясь вокруг себя, он задевал длинным тонким шипом стеклянную столешницу, производя этот самый звук. Иногда он замирал в воздухе неподвижно и с мучительным клацаньем раскрывал игольчатую пасть. Иглы в пасти росли в три ряда кривыми пучками» (Старобинец, 2020а, с. 42). Характеристики инопланетного существа, с одной стороны, отсылают к научной фантастике (Г. Уэллс «Война миров»), а с другой – к популярным в западном маскульте образам Чужого и Оно.

Впрочем, если у западных прозаиков сверхъестественные существа вполне реальны и телесны, то у А. Старобинец наличие монстров-пришельцев всё-таки вызывает сомнение. Писательница вводит в повествование мотив галлюцинаций, который, как известно, появился в результате модификации готического мотива сновидения. Герой «Поводыря» принимает от будущих работодателей необычные сладости, после чего его сознание начинает прерываться потоками абсурдных видений. Тем не менее монструозность продюсеров неоспорима: они нарушают баланс между реальностями, перемещая людей в инобытие если не физически, то ментально: «Я в фокус-группе. Мое место – во втором ряду, третье справа. <...> Нам каждый день показывают какие-то кадры или даже целые сцены, а мы реагируем. Реакция фокус-группы чрезвычайно важна и для продюсера, и для директора» (Старобинец, 2020а, с. 44).

Другим примером «зла вне нас» может послужить образ города в рассказе «Сити». Здесь А. Старобинец любопытно синтезирует особенности утопии, антиутопии и хоррора. «Все хотят попасть в Сити», – так открывается повествование, создавая образ невероятного города с идеальной жизнью и счастливыми «ситизэнами». Однако уже в следующем пассаже автор показывает обратную сторону Города, развенчивая его величие: «Неоновые слова на фасаде напротив горят так ярко, что больно смотреть. Можно заслониться от них жалюзи, но это не помогает. <...> Жалюзи неисправны, невозможно задернуть их плотно. Через грязные стекла, через длинные щели на месте отломанных пластин жалюзи этот город сочится в комнату ядовитым жирным сиянием» (Старобинец, 2020а, с. 45). Город-монстр, подобно пришельцам из «Поводыря», поработает «прошедших проверку» людей, которые в конечном счёте обретают иллюзорное счастье, а проваливших испытание превращает в люмпенов. В Сити зло органично городу и возникает само по себе, будто изначально находится в нём. Сити у Анны Старобинец подобен Дерри у Стивена Кинга, который создал свою макровселенную из «злых» и «отравленных» городов. Крупные мегаполисы Кинг изображает как обезличенные пространства, где жители максимально равнодушны друг к другу. Подобное наблюдаем и в анализируемом рассказе.

Отметим, что Сити – не только главное зло, но и ключевой топос. Мы полагаем, что Сити можно рассматривать как ещё одну разновидность модификаций готического хронотопа. Так, на изолированность и неопределённость указывает отсутствие каких-либо географических координат и опознавательных маркеров. Это примечательно, ибо для художественной системы А. Старобинец, напротив, характерно наличие конкретных наименований, маркирующих «московский хронотоп» (её герои ходят за покупками в «Азбуку Вкуса», пытаются устроиться сценаристами на телеканал ТНТ и т.п.). Замкнутость проявляется в невозможности прибывших в Сити покинуть его спустя время: «Мне нужно уехать! – Я пытаюсь протиснуться мимо него. Он перестаёт улыбаться и загораживает проход. <...> У нас свободный город, – брезгливо говорит негр. – Уедешь, когда захочешь. <...> Если вы не хотите быть ситизэном, вы должны сами оплатить проезд. <...> У меня нет денег. И наличных тоже нет» (Старобинец, 2020а, с. 56). Сити сохраняет и традиционную для готических замков архитектуру: высоту и наличие подземных ходов, где прячутся гонимые. В Великом Городе таким местом является метро.

Зачастую в хоррорах одно из средств реализации «технологии страха» – существа из Преисподней (злой дух в «Бабуле» С. Кинга, дьявол в «Ребёнке Розмари» А. Левина и т.п.). А. Старобинец, напротив, делает подобные образы предметом насмешек. Например, сцена изгнания из героя демона описана весьма комично. «Внутри него живёт демон, – сказала она Саше на языке Сити. – Злой дух. Он пожирает твоего человека. Я могу прогнать злого духа. Я засмеялся. Но Саша не засмеялась, в её глазах был испуг. – Я прогону злого духа за деньги. – Старуха сложила пальцы в щепотку и потёрла большим об указательный и средний, потом повторила: – Деньги. Пойдём отсюда, – сказал я Саше, это разводка» (Старобинец, 2020а, с. 53). Процитированный фрагмент в очередной раз подчёркивает особенность хорроров российской писательницы: мир реальный куда страшнее мира потустороннего.

Продолжая разговор о монструозности в сборнике рассказов А. Старобинец, обратим внимание на рассказ «Икарова железа», где представлена традиционная для писательницы доведённая до абсурда бытовая ситуация. Героиня, стремясь избавить мужа от желания изменять ей, отправляет его на операцию по удалению особого органа. Однако процедура разрушает жизнь не только неверного мужчины, но и сына поссорившихся супругов. Здесь изображено нетипичное для «ужастиков» проявление «зла внутри нас». Главная героиня не страдает от психических расстройств и не имеет тяги к насилию. Её стремление «переделать» мужа связано с глубокой обидой и желанием спасти семью. Кстати, для отечественных модификаций готической литературы и хоррора характерно оправдание зла. Например, убийства Фёдора Сонова в «Шатунах» Ю. Мамлеева оправданы поиском истины.

Монструозное в рассматриваемом рассказе проявляется в образе не только отчаявшейся женщины, но и её супруга. Операция фактически превратила его в безэмоциональное существо. На аномальность состояния героя указывает и реакция его сына. Мальчика настолько напугали метаморфозы отца, что, не желая стать таким же, он покончил жизнь самоубийством. Впрочем, А. Старобинец снова не говорит о произошедшей трагедии напрямую, оставляя выбор финала за читателем: «В Зайцевой комнате с треском распахнулось окно;

коротко икнул колокольчик. Потом всё затихло. Дверь нельзя открывать, решил Игорь. Откроешь – он ещё убежит. Ведь вряд ли выпрыгнул. Скорее всего, притаился. Ждёт, что откроют. Сейчас опять завопит. Но Заяц больше не завопил...» (Старобинец, 2020а, с. 29).

Следующие тексты представляют собой примеры некоторых разновидностей хоррора, предложенных главным редактором журнала "Darker" и составителем томов известной антологии «Самая страшная книга» М. Парфёновым (2013). В зависимости от источника ужаса он выделяет кибер-хоррор; зоо-хоррор; социальный хоррор (ужас вселяют маргинальные представители общества); хроно-хоррор, где герои испытывают страх перед временем (популярные сюжеты: смертельные «дни сурка», убийцы времени, опасные путешествия через эпохи); техно-хоррор; боди-хоррор и т.д. Произведения А. Старобинец условно можно отнести к двум последним разновидностям.

Так, в рассказе «Паразит» разворачивается сюжет о Создателе и его Творении, отсылающий к «Франкенштейну» М. Шелли: в результате научного эксперимента мальчик Павлуша превращается в неизвестное существо. Инициаторы проекта «Божественная метаморфоза» надеялись получить ангела, но вакцина сделала из ребёнка огромное насекомое. «Я сдергиваю покрывало с Павлуши – над нами поднимается облако серой пыли с его крыльев, – живой... И вроде бы ничего не сломано. Он медленно сгибает в суставах четыре ноги и садится на корточки, руками закрывает лицо. Сейчас он похож на плачущего ребенка. Но он не умеет плакать, у него нет слезных желез» (Старобинец, 2020а, с. 86).

Монструозность персонажа очевидна, однако он является не воплощением зла, но его жертвой. Поэтому его образ вызывает не отвращение, а скорее глубокую печаль. «Хорошие у него тогда были глаза, голубые с синими искорками, и ресницы длинные, загнутые, как у девочки. <...> Жаль, что теперь у Павлуши нету ресниц, и искорок в глазах нет, глаза у него теперь такие тёмные, выпуклые» (Старобинец, 2020а, с. 88).

Отметим, что рассказ А. Старобинец, с одной стороны, – аллюзия к «Превращению» Ф. Кафки. Мальчик, подобно Грегору Замзе, одинок, как в человеческом теле, так и в теле насекомого. Более того, учёным и священнослужителям даже не приходит в голову посочувствовать несчастному ребёнку, утратившему не только человеческий облик, но и сознание. С другой – это переосмысление сюжета одного из самых чудовищных кинематографических боди-хорроров «Муха» Д. Кроненберга, в котором исследователь случайно заносит в свой организм ген мухи, после чего начинает превращаться в насекомое. На это указывает обилие подробных описаний внешности героя после трансформации; очевидно, что превратившийся Павлуша – текстовое воплощение визуального образа Андре Делаамбре. Кстати, писательница продолжит развивать этот сюжет в повести «Переходный возраст». Однако здесь мальчик, превратившийся в Королеву муравьёв, захватившую его сознание, становится настоящим монстром: «Сегодня мы осуществили План. <...> ...я сделал, мы сделали это. Она визжала и пыталась сбежать. Мы связали. Мы заклеили рот пластырем. Потом мы сделали, как ты велела. С отвращением. Без желания. Это было так неприятно» (Старобинец, 2020b, с. 92). Мальчик Максим – не только отвратительное существо, но и прямая угроза безопасности своей семьи. В конечном счёте поступки подростка приводят к гибели сестры и безумию матери.

В «Паразите» сознание ребёнка не поработано, однако писательница вновь прерывает повествование, оставляя выбор развязки за читателем: станет ли Павлуша носителем зла, воплощая демонические черты, или же он всё-таки «ангел», хоть не на физическом, но на духовном уровне.

Сюжет так называемого техно-хоррора «Споки» наиболее приближен к современности: незаметно для стороннего наблюдателя гаджеты и мобильные приложения искажают картину мира, необратимо меняя уязвимую психику детей. К слову, зло от информационных технологий – достаточно распространённый сюжет в литературе ужасов и кино-хоррорах рубежа XX-XXI вв. Достаточно вспомнить фильмы «Телемертвецы» (1987), «Ожидайте дальнейших инструкций» (2018), «Звонок» (2002) и т.п. В литературе – произведения С. Кинга «Всемогущий текст-процессор», «Мобильник». Подобно телефону из романа Кинга, планшет «Споки» превращает детей в агрессивных зомби. Мы полагаем, что в рассказе представлен переосмысленный мотив продажи души дьяволу. Автор сохраняет все три компонента сделки: подписание договора – покупка девочке Тасе планшета после специального тестирования и выявления уровня её интеллекта и интересов; последующие блага – всевозможные развивающие игры, которые сопровождают каждый шаг ребёнка от пробуждения до сна: «Игровая приставка "Споки". Больше, чем просто игры. Всегда рядом с тобой» (Старобинец, 2020а, с. 157); расплата за удовольствия – души девочки и её мамы.

В отличие от других рассказов сборника, в «Споки» наиболее ярко воплощена тема смерти. В этом значимую роль играет колыбельная песня, исполняемая «Споки» («Каждая фея обнимет сестёр, / Вместе они разведут костёр... / Вместе в котле приготовят еду, / Вместе веночки сплетут в саду, / Вместе купаться пойдут в пруду...» (Старобинец, 2020а, с. 170)), которая не столько успокаивает, сколько гипнотизирует и помещает ребёнка в состояние пограничности между реальностями, а в финале окончательно уничтожает в нём всё человеческое. Оговоримся, что в тексте немало фольклорных образов и мотивов, в конечном счёте указывающих на то, что перед нами не что иное, как своеобразный мир мёртвых, в который гаджеты превратили реальность.

Заключение

Итак, в результате исследования мы пришли к следующим выводам. Российские писатели под влиянием западного масскульта активно используют художественные особенности жанра хоррор. Наиболее примечательно

в этом контексте творчество Анны Старобинец, в котором, помимо глубокого социального подтекста, очевидны отсылки к популярным в «ужастиках» образам и мотивам (пришельцы, монстрообразные люди, мотивы безумия, превращения и т.п.). Установлено, что писательница опирается на опыт С. Кинга и других зарубежных хоррор-писателей. Кроме этого, в основу сюжетов её произведений положены популярные кинокартины. Однако принципиальное отличие текстов писательницы от хорроров западных прозаиков состоит в том, что она живописует не страх перед смертью, но ужас перед различными проявлениями человеческого бытия.

Перспективой дальнейшего исследования, на наш взгляд, может стать не только дальнейшее изучение творчества А. Старобинец на предмет связи с западной хоррор-культурой, но и осмысление бытования элементов прозы «ужасов» в текстах других авторов (Я. Вагнер «Вонгозеро», «Кто не спрягался», «Живые люди», Н. Измайлова «Убыр», В. Точинова «Пасть», «Логово», «Стая» и др.), а также выделение жанровой разновидности «русский хоррор» с её характерными признаками.

Источники | References

1. Арабов Ю. Н. Жанр как машина эмоции (Начальные главы большой книги). М.: ВГИК, 2020.
2. Артемьева О. Э. Эволюция эстетической модели жанра «хоррор» в американском кино: автореф. дисс. ... к. иск. М., 2010.
3. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979.
4. Вацуро В. Э. Готический роман в России. М.: НЛЮ, 2002.
5. Водолаженко Н. Т. Поэтика готической новеллистики Дж. Ш. ле Фаню (на примере цикла «В зеркале туманном»): автореф. дисс. ... к. филол. н. Великий Новгород, 2008.
6. Жаринов Е. В. История жанра романа «ужаса» в литературе Англии и Америки. 2017. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/zharinov-istoriya-zhanra-romana-uzhasa.htm>
7. Ковалькова Т. М. Готическая традиция в американской прозе: новеллистика Х. Ф. Лавкрафта: автореф. дисс. ... к. филол. н. Н. Новгород, 2001.
8. Комм Д. Формулы страха: введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012.
9. Лавкрафт Г. Сверхъестественный ужас в литературе. 2002. URL: http://lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverhestestvennyj_uzhas_v_literature.txt
10. Малкина В. Я. «Готический» роман: особенности жанра // Парадигмы. 2000. № 3.
11. Осьмухина О. Ю., Танасейчук А. Б. Специфика преломления готической традиции в романе Г. Леру «Призрак Оперы» // Вестник Волжского университета имени В. Н. Татищева. Филология. 2019. № 1-1 (28).
12. Парфёнов М. Хоррор, ужасы, ужастики... Мифы и правда запретного жанра // Библиотечное дело. 2013. № 18 (204).
13. Разумовская О. По. Лавкрафт. Кинг. Четыре лекции о литературе ужасов. М.: РИПОЛ классик; Панглосс, 2019.
14. Трюффо Ф. Хичкок / пер. с фр. М. Ямпольского, Н. Цыркун. М.: Скрипториум, 2021.
15. Carroll N. The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart. N. Y. - L.: Routledge, 1990.
16. Clasen M. Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories // Review of General Psychology. 2012. Vol. 16. No. 2.
17. Williams A. The Horror, the Horror: Recent Studies in Gothic Fiction // MFS Modern Fiction Studies. 2000. Vol. 46. No. 3.

Информация об авторах | Author information



Трушкина Алёна Петровна¹

¹ Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева, г. Саранск



Trushkina Aliona Petrovna¹

¹ National Research Ogarev Mordovia State University, Saransk

¹ trualena1998@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 19.12.2022; опубликовано (published): 31.01.2023.

Ключевые слова (keywords): А. Старобинец; сборник «Икарова железа»; хоррор; монструозное; готический хронопоп; A. Starobinets; collection “The Icarus Gland”; horror; the monstrous; Gothic chronotope.