

RU

Поэтика «готической» новеллы В. Брюсова

Осьмухина О. Ю., Трушкина А. П.

Аннотация. Статья посвящена анализу малой прозы В. Брюсова в сравнительно-сопоставительном аспекте с новеллистикой западных писателей XIX – начала XX века, чтобы продемонстрировать специфику брюсовской неоготической новеллы, а также указать её принципиальные отличия от зарубежной новеллистики этого же периода, разрабатывающей тематику «страшного» и «ужасного». Авторы статьи, опираясь на литературоведческую традицию, резюмируют ключевые свойства «готической» новеллы. Научная новизна состоит в том, что впервые, во-первых, выявляется специфика бытования «готических» мотивов и образов в текстах В. Брюсова; во-вторых, сопоставляется их воплощение с сюжетами западных современников – творцов «готического» канона. Исследование принято с целью выявить особенности преломления «готической» традиции в новеллистике В. Брюсова. В результате установлено, что русская «готическая» новелла обновляется благодаря, во-первых, ключевым мотивам сна/галлюцинации, безумия, двойничества/зеркальности; во-вторых, благодаря акцентуации на физиологичности явлений, вызывающих не страх, но отвращение; в-третьих, благодаря конструированию усадебного хронотопа, известного из классической словесности, но являющегося теперь не местом развития любовной интриги, а пространством, в котором укрыты насилие, тайны и грехи населяющих его персонажей.

EN

Poetics of the “gothic” short story by V. Brusov

O. Y. Osmukhina, A. P. Trushkina

Abstract. The article is devoted to the analysis of V. Brusov’s short prose in a comparative aspect with the short stories of Western writers of the 19th and early 20th century in order to demonstrate the specificity of Brusov’s neo-gothic short story, as well as to point out its fundamental differences from foreign short stories of the same period, developing the theme of the “terrible” and “horrible”. The authors of the article, relying on the literary tradition, summarize the key properties of the “gothic” novel. Scientific novelty consists in the fact that for the first time, firstly, the specificity of the existence of “gothic” motifs and images in the texts of V. Brusov is revealed; secondly, their embodiment is compared with the plots of Western contemporaries – the creators of the “gothic” canon. The study was undertaken to identify the peculiarities of the refraction of the “gothic” tradition in the short story by V. Brusov. As a result, it has been established that the Russian “gothic” novel is renewed thanks: firstly, to the key motifs of dream/hallucination, madness, duality/mirroring; secondly, the emphasis on the physiological nature of phenomena that cause not fear, but disgust; thirdly, the construction of the manor chronotope, known from classical literature, but which is now not a place for the development of love intrigue, but a space in which the violence, secrets and sins of the characters inhabiting it are hidden.

Введение

Творчество В. Я. Брюсова, безусловно, составляет значимую страницу в истории отечественной словесности. Дело даже не только и не столько в его стихотворных экспериментах, обширной переводческой практике (от У. Шекспира, И. В. Гёте, В. Гюго, Г. Гейне, М. Метерлинка, Э. Верхарна до Т. Ласкариса, А. де Рэнне, Г. Лапэра и Ж. Мореаса) или же в осмыслении опыта Э. По или Ш. Бодлера. В. Брюсов, помимо прочего, во многом развил и обновил «готическую» традицию русской прозы, причем это касается как новеллистики, так и романной формы. В связи с этим актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью осмыслить преломление «готической» традиции в брюсовской прозе, что позволит выявить особенности отечественного неоготического канона, формирующегося в первой трети XX века.

Задачами нашего исследования стали следующие: определить истоки «готической» традиции в творчестве В. Брюсова; проанализировать его новеллистику в контексте готики западной.

Материалом статьи послужили произведения В. Брюсова, продолжающие «готическую» традицию, а также программная статья Л. Н. Толстого о декадентских умонастроениях рубежа XX–XXI вв.:

- Брюсов В. Я. Избранные сочинения. М.: Худ. лит., 1980.
- Брюсов В. Я. Огненный ангел: роман, повести, рассказы. СПб.: Северо-Запад, 1993.
- Брюсов В. Я. Повести и рассказы. М.: Советская Россия, 1988.
- Толстой Л. Н. Конец века. 1905. <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/publicistika/koniec-veka.htm>.

Ключевыми методами нашего исследования явились, во-первых, метод целостного анализа художественного произведения, благодаря которому творчество В. Брюсова рассматривается в единстве его поэтики и проблематики; во-вторых, сравнительно-исторический метод, который позволил осмыслить новеллистику писателя в диахроническом аспекте.

Теоретическую базу статьи составили отечественные работы, посвященные изучению отдельных особенностей брюсовской новеллистики, прежде всего акцентирующие внимание на мотиве двойничества/зеркальности (Ильёв, 1993; Кобринский, 2000; Осипова, 2009) и теме отчуждения (Сунь, 2023); осмысляющие «готическую» традицию в русской прозе, в частности выявляющие её ключевые составляющие, и разграничивающие литературную готику и неоготику (Артамонов, 2010; Гончаров, Давутова, 2021; Глушкова, 2011; Ильченко, Маринина, 2023; Тамарченко, 2008); а также анализирующие «готический» хронотоп (Малкина, 2001; Чвертко, 2016).

Практическая значимость статьи состоит в том, что её материалы, результаты и общие выводы могут быть использованы в вузовских курсах теории литературы, истории русской литературы, спецкурсах, посвященных жанровой специфике «готической» словесности, русско-зарубежным литературным связям.

Обсуждение и результаты

Истоки «готической» традиции в творчестве В. Брюсова

Оговоримся, что причиной обращения русских прозаиков в начале XX столетия к феномену страшного, ужасного в первую очередь стала эсхатологическая атмосфера эпохи *Fin de siècle* – безвременья и хтонического ужаса, ощущение надвигающейся катастрофы (Осьмухина, Танасейчук, 2019). Не случайно Л. Н. Толстой (1905) в статье «Конец века» прозорливо отметил, что XX в. будет ознаменован упадническими и апокалиптическими умонастроениями. Для многих поэтов и писателей важнейшим средством воплощения апокалиптических настроений становится создание атмосферы страха и тотального ужаса, конструирование inferнального мира, способного поглотить человека.

Заметим, что прозаики начала XX столетия (В. Брюсов, Ф. Сологуб, М. Арцыбашев, Л. Андреев, Вс. Гаршин, А. Грин, А. Ремизов), вне зависимости от эстетических пристрастий, в разработке «готической» тематики следуют опыту предшественников (Э. По, Ч. Мэтьюрина, Э. Т. А. Гофмана и др.), обращавшихся к тайным сторонам человеческого сознания. В. Брюсов, с одной стороны, вслед за европейскими творцами «готического» канона отдаёт предпочтение новелле, где действие локально, а сюжет отличается краткостью и концентрированностью событийного ряда (Трушкина, 2024). С другой – обогащает «готический» нарратив мистическими и эзотерическими мотивами, что воплощалось в интересе к спиритизму и магии, связанном с появлением многочисленных кружков и оккультной литературы (достаточно вспомнить журнал «Ребус», книги Е. Блаватской, деятельность Общества психических исследований по изучению оккультных феноменов с научной точки зрения и т. п.). В этом контексте В. Брюсову принадлежит совершенно особое место – уже в романе «Огненный ангел» (1907) тема оккультизма явилась своеобразной трансформацией одного из ключевых «готических» сюжетов – нарушения границ двух миров.

Роман В. Брюсова – «самое яркое свидетельство возрождения интереса к готике на рубеже XIX–XX веков» (Тамарченко, 2008, с. 299). Ранее на преломление «готической» традиции в нем указывал А. А. Измайлов: «Это сколок с “Мельмота-Скитальца”, с гофмановского “Эликсира Сатаны”» (1910, с. 91). Во-первых, к «готическому» канону отсылает уже само двойное заглавие: «Огненный ангел, или Правдивая повесть, в которой рассказывается о дьяволе, не раз являвшемся в образе светлого духа одной девушке и соблазнившем ее на разные греховные поступки, о богопротивных занятиях магией, астрологией и некромантией, о суде над одной девушкой под председательством его преподобия архиепископа Трирского, а также о встречах и беседах с рыцарем и трижды доктором Агриппою из Неттестейма и доктором Фаустом, написанная очевидцем». Брюсов здесь со всей очевидностью следует европейской традиции фактически уточняющих, а нередко и раскрывающих фабулу романа заголовков: к примеру, «Итальянец, или Исповедальня кающихся, одетых в чёрное» А. Рэдклифф, «Полночный колокол, или Таинства Когенбургского замка» Ф. Лэтома и др. Подобная поэтика двойного заглавия, кстати, характерна не только для крупных жанровых форм, но и для «готической» новеллистики (достаточно вспомнить, например, «Приключение Уинтропа: Голос из восемнадцатого столетия» или «Amour Dure: Из дневника Спиридона Трепки» Вернон Ли). Во-вторых, к «готическому» канону отсылают рамочная композиция и тип наррации: текст представляет собой якобы древнюю книгу, которая воспроизводится «фиктивным автором» (Тамарченко, 2008, с. 299). В-третьих, значимую сюжетообразующую роль играют сны, предсказания, видения. Именно они помогают персонажам пересечь границу миров. Отсюда следует приём двойной мотивировки. Вспомним эпизод пребывания Рупрехта на шабаше: сон это или же герой действительно общался с представителями «того света». Напомним, что для «готического» романа характерно наличие элементов легенд о Фаусте («Мельмот-скиталец» Мэтьюрина). Некоторые исследователи (Ильёв, 1993; Малкина, 2001) небезосновательно полагают, что история героя «Огненного ангела» является

«одним из многих вариантов легенды фаустианского типа» (Ильёв, 1993, с. 4). Кстати, фаустовский сюжет лёг в основу другого произведения писателя, составляющего с «Огненным ангелом» единый контекст, – новеллы «Ночное путешествие», описывающей с использованием гётевских и дантовских аллюзий историю путешествия героя с дьяволом к невиданному миру. В-четвёртых, с литературной готикой текст сближает главный конфликт – столкновение светлых и тёмных начал, христианства и магии соответственно.

При создании женских образов романа В. Брюсов отклоняется от канонических формульных героинь, изображая демоническую и ангелоподобную женщин, что отсылает к романтической традиции готики, причем не столько европейской, сколько репрезентованной в творчестве Э. По. На наш взгляд, это совсем не случайно: на протяжении тридцати лет Брюсов, во-первых, изучал и переводил произведения американского писателя, о чём свидетельствует статья «Эдгар По» (1914). Во-вторых, интерпретация некоторых тем и мотивов произведений Э. По прослеживается в поэзии самого В. Брюсова. Так, в стихотворении «В склепе» появляется образ умершей возлюбленной, отсылающий к известным героиням Э. По: «Ты в гробнице распростёрта в миртовом венце. / Я целую лунный отблеск на твоём лице...» (Брюсов, 1980, с. 198). Наконец, влияние Э. По на собственную новеллистику отметил сам В. Брюсов в предисловии к первому изданию сборника рассказов «Земная ось», подчеркивая, что, равно как и Э. По («Чёрный кот», «Бес противоречия», «Сердце-обличитель», «Береника» и т. д.), он изображает события не с точки зрения объективности, но сквозь призму индивидуального сознания, исследует его тайные стороны, патологии личности и др.

Новеллистика В. Брюсова как образец русской неоготической прозы

Именно в новеллистике В. Брюсов выступает подлинным новатором, творцом русской неоготической прозы как своеобразного синтеза элементов романтизма и примет нового времени, воплотив идею «расчеловечивания» и мистический страх лишения собственной идентичности личностью, балансирующей на грани нормального состояния и безумия. Не случайны в связи с этим подзаголовки-уточнения в его рассказах, отсылающие к опыту западных предшественников (например, «Одержимость белизной. Рассказ врача» М. С. Форчун): «В зеркале. Из архива психиатра», «Теперь, когда я проснулся... Записки психопата». Во-первых, они задают установку на авторефлексивность: фигура рассказчика как непосредственного участника / очевидца событий и демонстрирует сам процесс рассказывания, и вносит элемент субъективности восприятия, создаёт зазор между, говоря словами М. М. Бахтина, «кругозором» читателя и миром рассказа. Во-вторых, здесь отчетливо маркируются пограничные, а нередко и психопатические состояния. В связи с этим возникает парадоксальная ситуация, основанная на игре с литературной условностью: с одной стороны, якобы реальный рассказчик имитирует подлинность происходящего; с другой – читатель не может быть уверен в том, что описываемые события случились в действительности, ибо речь идёт о героях, находящихся в состоянии сильного эмоционального возбуждения, сна/бреда или же испытывающих галлюцинации.

Так, в новелле «В зеркале. Из архива психиатра» повествование ведётся от лица главной героини, что создаёт иллюзию достоверности, своего рода «эго-документа»: читатель видит мир её глазами и постепенно погружается в мир её раздвоенного сознания. Здесь же переосмысливаются мотивы двойничества «Принцессы Брамбиллы», «Песочного человека» и «Пустого дома» Э. Т. А. Гофмана, а также «Вильяма Вильсона» и «Овального портрета» Э. По: зеркало, обдающее смотрящего в него мистическим холодом, способно персонифицировать отражение, которое, обретая плоть и кровь, вырывается наружу, стремясь подчинить волю «хозяина» и поменяться с ним местами. Героиня рассказа В. Брюсова оказывается один на один с собственным отражением, тем тёмным ужасом, который исходит из зазеркалья, и мотивы зеркальности и безумия нередко в новеллах символистов сопрягаются. Брюсовская героиня, чью «симптоматику шизофрении, связанную с раздвоением личности» (Кобринский, 2000, с. 57), прозаик умело воспроизводит, с детских лет чувствует мистическую власть зеркал, которыми буквально наводнена её комната: «Я привыкла целые часы, целые дни проводить среди перекрещивающихся миров, входящих один в другой, колеблющихся, исчезающих и возникающих вновь. <...> Эта вывернутая действительность, отделенная от нас гладкой поверхностью стекла, почему-то недоступная осязанию, влекла меня к себе, притягивала, как бездна, как тайна» (Брюсов, 1988, с. 148). Одно из зеркал как раз и становится для неё роковым: охваченная мистическим ужасом от инверсии себя / отражения, мира реального / зазеркалья, героиня едва не оказывается в абсолютной власти зеркала. В. Брюсов, однако, обновляет мотивику Э. По и Э. Т. А. Гофмана, «рационально» объясняя персонифицированное «раздвоение» героини и взаимозаменяемость реального и отраженного миров подзаголовком «Из архива психиатра» и в финале помещая героиню в психиатрическую лечебницу, что позволяет интерпретировать новеллу как неоготическую. С одной стороны, здесь появляется традиционный для готики «тёмный двойник» героини, обнажающий её порочность и греховность: «После этого началась моя жизнь как отражения. Странная, полусознательная, хотя тайносластная жизнь. Нас было много в этом зеркале, темных душ, дремлющих сознаний. Мы не могли говорить одна с другой, но чувствовали близость, любили друг друга» (Брюсов, 1988, с. 149). С другой – зеркало у Брюсова как принципиальный «механизм для онтологических и гносеологических представлений символистов» (Кобринский, 2000, с. 58) оказывается вполне осязаемым порождением действительности, которая вводит человека в заблуждение, приводит его к безумию и маркирует мнимость любого подобия. Зеркало в новелле функционально – оно играет роль полноправного персонажа, наравне с обезумевшей героиней, ибо более реально, нежели возникающее в нём отражение.

Зеркало становится ключевой деталью и в новелле «Менуэт», однако здесь в нём заключена не другая личность, но целый потусторонний мир. Юный герой оказывается в пространстве «старинного помещичьего

дома-дворца с потускневшими портретами, темной бронзой и особенно пугавшими меня громадными зеркалами» (Брюсов, 1993, с. 138), вполне соотносимого с классическим готическим замковым хронотопом и сопоставимого с мрачным особняком «Падения дома Ашеров» Э. По. Герой испытывает страх, сталкиваясь с необъяснимым, причем атмосфера страха создаётся посредством характерных «готических» деталей (отблеск луны на закрытых ставнях, часы бьют полночь, герой не может уснуть, испытывая ужас, и старается не смотреть в зеркала, ибо именно они становятся источником мистического страха и тайны; «очень красные» губы Капочки очевидно отсылают к «вампиурской» тематике). Однако состояние «странной» Капочки, попавшей во власть зазеркалья, вновь объясняется сугубо «научно»: расстройством нервной деятельности. Равно как и героиня «Зеркала», Капочка взаимодействует с миром зазеркалья, пространство которого теперь расширяется – это уже не только отражение, но «отраженное целое общество», для которого зеркало – портал, обеспечивающий взаимодействие, сообщение двух миров: «Два больших зеркала, одно против другого, казались двумя входами, открытыми в другой мир <...>. Капочка, подвигаясь уверенно, вышла на середину, в самый свет луны, и с кем-то раскланивалась, кого-то приветствовала. Она подошла к креслу, и мне показалось, что кресло двинулось при ее приближении, словно кто-то встал с него ей навстречу. Еще через минуту у нее в руках оказался цветок, поданный ей невидимой рукой. Все с закрытыми глазами, Капочка ходила по зале, обращая иногда лицо к своему незримому спутнику и улыбаясь. И когда я видел при ярком свете полной луны эту улыбку, я весь холодел от ужаса. <...> Наконец, Капочка подала кому-то руку для танца, и начался старинный менуэт, которому Капочка, конечно, никогда не училась. Мне, в безумном ужасе, уже казалось, что я слышу нежные звуки отдаленной музыки» (Брюсов, 1993, с. 139). Героиня попадает в инфернальный мир, убедительный и фантазмагорический одновременно, призрачные обитатели которого, не видимые рассказчику, кстати, вполне соотносимы с участниками-призраками «бала сказок» новеллы «Любопытно, если правда» Э. Гаскелл. Более того, рассказчик в брюсовском тексте, равно как и эсквайр Ричард у Э. Гаскелл, в лучших фольклорных традициях нарушает «запрет», и его вторжение в «запретную зону» потустороннего хотя и не ведёт к фатальным последствиям, но пугает его, вызывает тотальный ужас. Однако, как мы уже отметили, В. Брюсов «развенчивает» нагнетаемую атмосферу страха, ссылаясь на излишнюю впечатлительность рассказчика, и с точностью психиатра описывает болезненный лунатизм героини: перемещение на автоматизме, закрытые глаза, сонливость движений. Это рационально объясняется в финале: «А в тот день с тобой был припадок лунатизма, и только. Что ты слышишь не существующие голоса и видишь призраки, то это расстройство нервной деятельности. Нам случается наши внутренние чувства выносить вовне. Видят, когда раздражена сетчатая оболочка глаза. Если она раздражена изнутри, ты все равно будешь видеть, хотя бы перед тобой ничего не было. Все в мире просто и понятно» (Брюсов, 1993, с. 144). Инфернальный мир «готической» прозы оказывается лишь порождением болезненного воображения героини психопатического типа, становится «эмблемой» неразумной современной эпохи и шире – окончательно легитимизирует психопатический дискурс в русской литературе, намеченный еще в конце XIX в. (достаточно вспомнить сборник А. Амфитеатрова «Психопаты», «Психопатку» и «Галлюцината» Я. Полонского и др.).

Брюсов обращается и к традиционному для «готической» литературы мотиву сна, однако сны в его новеллах зачастую оказываются галлюцинациями наяву, более того, их возникновение вновь объясняется психическими отклонениями персонажей. Примечательно начало новеллы «Теперь, когда я проснулся»: «Конечно, меня с детства считали извращённым» (Брюсов, 1993, с. 141). Герой осознаёт свои «особенности» и удаляется в мир сновидений, чтобы «сделать что-нибудь дикое, злое и греховное» (Брюсов, 1993, с. 142). Можно утверждать, что в рассказе реализуются и двоемирие, и двойничество: в качестве иной реальности выступают сны, где персонаж ведёт себя как классический злодей с патологической тягой к насилию, в обычном же мире он старается жить по законам общества, хотя и признаёт иллюзорность закрепившихся норм. Однако «тёмное» alter ego всё же одерживает победу во внутреннем мире героя. Сначала это проявляется в способности к осознанным сновидениям, которую персонаж доводит до совершенства, добиваясь тем самым полной свободы действий, а затем – в реальном преступлении, воспринимаемом им в первые минуты как сон: «Тогда вдруг я понял, что этот раз всё, что свершилось, было не во сне» (Брюсов, 1993, с. 144). Тем самым ирреальность становится действительностью, и это вновь подтверждает уже традиционный тезис неоготики о том, что мир реальный куда страшнее мира потустороннего. Продолжая разговор о неоготической прозе, отметим, что в рассказе Брюсова атмосфера ужаса достигается не только оправданием чудовищных преступлений психическими отклонениями персонажа, но и описанием подробностей жестоких убийств и пыток: «Я видел, как она вся вздрогнула, вытянулась <...>. А по моей руке, державшей кинжал, потекла липкая и тепловатая кровь. Я стал медленно наносить удары, сорвал одеяло с лежавшей и колот её, обнажённую <...> я воткнул ей кинжал в шею <...> кровь заклокотала...» (1993, с. 147). Утрирование физиологических подробностей, психических отклонений, табуированных ранее, также свидетельствует об обновлении В. Брюсовым «готического» канона. Напомним, что ключевая черта неоготики – «перенос устоявшихся приёмов и стилевых особенностей классической “готической” прозы в современную цивилизацию» (Трушкина, 2023, с. 69), отсюда следует обновление канона источником ужаса и нарушения безопасности персонажей, и этот источник – наука. Причём Брюсов приводит к мысли о разрушительной силе науки постепенно. Так, в «Торжестве науки» герои восхищены деятельностью Теургического института, разработавшего особый способ воскрешения, который «придаёт новую энергию психическим центрам, бывшим ранее личностью, причём эти личности становятся чем-то материальным, получают весь внешний облик живого существа – человека» (Брюсов, 1993, с. 129).

Это открытие им позволяет поговорить с Гегелем, Нинон де Ланкло и даже Иудой. Однако истинное отношение главного героя к этому достижению проявляется лишь в финале новеллы: «Я почти не слушаю дальше. Я почти бегу из лаборатории. Скорее, скорее, на волю, к живым людям! <...> Я, по крайней мере, буду первым, кто подаст такое заявление. Убедительно прошу вас – меня научными способами не воскрешать!» (Брюсов, 1993, с. 134). В «Восстании машин» представлена гротескная картина общества, в котором технический прогресс уже выступает главным злодеем. Отчётливо звучит мысль о порабощении человека автоматизацией, что привело к настоящей катастрофе: «Теперь, по разным догадкам, стараются восстановить адски фантастическую сцену, разыгравшуюся в огромных подземных залах Станции: ливни внезапно вспыхнувших молний, целый потоп электрических разрядов, грохот, подобных миллиону громов, ударивших одновременно, сотни и тысячи людей, – инженеров, помощников, рядовых рабочих, – падающих обугленными, уничтоженными, разорванными в куски или кривляющимися в мучительно-невероятной пляске...» (Брюсов, 1993, с. 94). При этом причина такого странного «поведения» машин остаётся загадкой, что свидетельствует об их непредсказуемости, неизведанности, порождая истинный ужас. Как оказалось, машина – столь же неоднозначный, таинственный и сложный объект, как и человек, её создавший.

Тезис «Наука – орудие дьявола» воплощён в новелле «Студный бог». Однако здесь сюжетная коллизия дополняется мотивами проклятия, мести, а также введением таинственного предмета, кстати, характерного атрибута «антикварной» готики: во время археологических раскопок герой находит древний идол, после чего его жизнь превращается в настоящий ад, он перестаёт принадлежать себе и делает только то, что приказывает потревоженный мертвец. При этом персонаж винит во всём науку, которая толкает исследователей на жертвы во имя открытий.

Заключение

Итак, русская «готическая» новелла в творчестве В. Брюсова обрела ряд специфических особенностей, позволяющих говорить об обновлении традиции русской литературной готики и формировании неоготического канона. В результате исследования мы пришли к следующим выводам.

Во-первых, истоками «готической» традиции в творчестве В. Брюсова явилась не только сама эсхатологическая атмосфера эпохи *Fin de siècle* с её мировоззренческими противоречиями, пристальным интересом к магии, спиритизму и шире – феномену иррационального, но и западные образцы готики (проза Э. По, Э. Т. А. Гофмана, Э. Гаскелл, А. Рэдклифф, Ф. Лэтома, Вернон Ли и др.). Уже в «Огненном ангеле» используются двойное заглавие, мотивы сна, зеркальности, фаустовский сюжет, образы героинь, окружённых демоническим ореолом, конструирование атмосферы страшного.

Во-вторых, особенностями неоготического канона в новеллистике В. Брюсова стала обновлённая система мотивов: сон заменяется галлюцинациями («Теперь, когда я проснулся...»); безумие воспринимается как попытка бегства от чудовищной действительности или личного горя («В зеркале», «Теперь, когда я проснулся...»); акцентуация физиологичности, актов насилия и жестокости («Теперь, когда я проснулся...»); новый тип «готического» хронотопа – усадебный хронотоп, причем усадьба скрывает печальные тайны своих обитателей («Менуэт»); объяснение мистических событий сугубо рационально; скепсис по отношению к научно-техническому прогрессу («Восстание машин», «Студный бог»).

Перспективой исследования может стать, с одной стороны, анализ обширного пласта художественных произведений, относящихся к «готической» традиции последующих десятилетий, а с другой – исследование специфики воплощения «готического» компонента в современном контексте (от, к примеру, прозы А. Старобинец и др. до активно эксплуатирующих «готические» компоненты фэнтези 2000-2020-х годов).

Источники | References

1. Артамонов Г. А. На пересечении неоготики, готики и реализма // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. 2010. № 1.
2. Глушкова М. Н. Готика и неоготика в рассказе Иэна Макьюэна «Стереометрия» // Мировая литература в контексте культуры. 2011. № 6.
3. Гончаров А. С., Давутова А. А. Традиции готики, неоготики и литературы ужасов в творчестве Э. Блэквуда (на примере сборников «Венециго» и «Джон Сайленс») // Инновации. Наука. Образование. 2021. № 30.
4. Измайлов А. А. Помрачение божков и новые кумиры. М.: Типография И. Д. Сытина, 1910.
5. Ильёв С. П. Введение в комментарий: вступительная статья к роману В. Брюсова «Огненный ангел» // Брюсов В. Огненный ангел. М.: Высшая школа, 1993.
6. Ильченко Н. М., Маринина Ю. А. «Влюбленный дьявол» Ж. Казота и «Стихийный дух» Э. Т. А. Гофмана: символическая и психологическая трактовка мотива искушения // Научный диалог. 2023. Т. 12. № 4.
7. Кобринский А. А. Поэтика «ОБЭРИУ»: в 2 т. М.: МКЛ, 2000. Т. 1.
8. Малкина В. Я. Поэтика исторического романа: проблема инварианта и типология жанра; на материале русской литературы XIX – начала XX века: дисс. ... к. филол. н. М., 2001.
9. Осипова О. И. Жанровое своеобразие прозы В. Брюсова 1900-х годов: автореф. дисс. ... к. филол. н. Владивосток, 2009.

10. Осьмухина О. Ю., Танасейчук А. Б. Специфика преломления готической традиции в романе Г. Леру «Призрак Оперы» // Вестник Волжского университета имени В. Н. Татищева. 2019. № 1 (28).
11. Сунь С. Тема отчуждения в малой прозе В. Я. Брюсова // Вопросы гуманитарных наук. 2023. № 3 (126).
12. Тамарченко Н. Д. Готическая традиция в русской литературе. М.: РГГУ, 2008.
13. Трушкина А. П. «Готическая» традиция в отечественной прозе конца XX – начала XXI столетия: дисс. ... к. филол. н. Н. Новгород, 2024.
14. Трушкина А. П. Специфика русской готической новеллы первой трети XX столетия // Art Logos. 2023. № 4 (25).
15. Чвертко С. Ю. Особенности хронотопа в «страшных» новеллах Серебряного века // Вестник Костромского государственного университета. 2016. Т. 22. № 3.

Информация об авторах | Author information

RU**Осьмухина Ольга Юрьевна¹**, д. филол. н., проф.**Трушкина Алёна Петровна²**, к. филол. н.^{1,2} Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева, г. Саранск**EN****Olga Yurievna Osmukhina¹**, Dr**Aliona Petrovna Trushkina²**, PhD^{1,2} National Research Ogarev Mordovia State University, Saransk¹ osmukhina@inbox.ru, ² trualena1998@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 20.10.2024; опубликовано online (published online): 28.11.2024.

Ключевые слова (keywords): В. Брюсов; отечественная малая проза первой трети XX века; готика; неоготика; образ зеркала в новеллистике Брюсова; V. Brusov; Russian small prose of the first third of the 20th century; Gothic; Neo-Gothic; image of the mirror in Brusov's short story.