

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

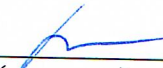
На тему: Жанр страшного рассказа в прозе В. Я. Брюсова

Исполнитель Ермихина Елизавета Сергеевна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат педагогических наук
(ученая степень, ученое звание)
Дорофеева Марина Георгиевна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И.о. заведующего кафедрой


(подпись)
кандидат педагогических наук
(ученая степень, ученое звание)
Виноградова Марина Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

25 июня 2026 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ПРОЗЫ	6
1.1. Жанры прозы	6
1.2. «Страшный рассказ» как разновидность малой прозы	15
Выводы по главе 1	20
ГЛАВА 2. ПОЭТИКА МАЛОЙ ПРОЗЫ В.Я. БРЮСОВА.....	23
2.1. Малая форма в прозе В.Я. Брюсова: от традиции к эксперименту....	23
2.2. Рецепция жанра «страшного рассказа» в творчестве В.Я. Брюсова..	30
Выводы по главе 2	47
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	50
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	Ошибка! Закладка не определена.

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая выпускная квалификационная работа посвящена исследованию жанра «страшного рассказа» в малой прозе Валерия Яковлевича Брюсова (1873-1924) – одного из крупнейших представителей русского символизма и организатора литературного движения рубежа XIX-XX веков.

Актуальность темы обусловлена рядом факторов. Малая проза Брюсова до сих пор остается значительно менее изученной, чем его поэтическое наследие: несмотря на несомненную художественную ценность, рассказы и новеллы писателя редко становятся предметом специального литературоведческого анализа. При этом и сам жанр «страшного рассказа» в русской литературе рубежа XIX-XX веков изучен недостаточно системно: он нередко рассматривается как периферийный, тогда как в действительности является органичной частью символистской художественной системы. Наконец, «литература ужасов» занимает одно из центральных мест в запросах современного читателя, этот спрос рождает предложение от авторов; литературоведение как наука осмысляет этот феномен: обращение к истокам традиции «страшного рассказа» в русской литературе выглядит особенно своевременным.

Степень научной разработанности темы. Творчество В.Я. Брюсова привлекало и привлекает внимание исследователей, однако основное внимание традиционно уделялось его поэзии и литературно-критической деятельности. Прозаическое наследие Брюсова изучалось преимущественно в общем контексте его творчества. Наиболее значимым вкладом в изучение брюсовской прозы служит вступительная статья С.С. Гречишкина и А.В. Лаврова к изданию «Повести и рассказы» (1987), в которой впервые системно охарактеризованы художественные принципы и источники малой прозы Брюсова. Жанр «страшного рассказа» как таковой рассматривался в работах по истории русской фантастики и литературы ужасов (Н. Ласкина, 2021). Тем не менее специального исследования, посвященного поэтике

«страшного рассказа» именно у Брюсова, в отечественном литературоведении не существует, что определяет **научную новизну** настоящей работы.

Объект исследования – прозаические произведения В.Я. Брюсова, представленные в сборнике «Земная ось. Рассказы и драматические сцены» (1907, 1910).

Предмет исследования – жанровая специфика «страшного рассказа» в указанном сборнике: его поэтика, художественные приемы, пространственно-временная организация и место в традиции русской и европейской «страшной» прозы.

Цель работы – выявить и описать жанровые особенности «страшного рассказа» в прозе В.Я. Брюсова.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- 1) рассмотреть научные подходы к понятиям «проза», «жанр», «малые формы прозы» в современном литературоведении;
- 2) описать историю и жанровые признаки «страшного рассказа» как литературной формы – от готической традиции XVIII века до русского символизма;
- 3) охарактеризовать место малой прозы в творчестве В. Я. Брюсова и специфику сборника «Земная ось» как художественного целого;
- 4) проанализировать поэтику мистического и «ужасного» в ключевых рассказах сборника («В зеркале», «Теперь, когда я проснулся...», «В башне», «Защита», «Мраморная головка», «Бемоль», «Первая любовь», «Республика Южного Креста», «Земля»);
- 5) исследовать поэтику пространства и времени в «страшных рассказах» Брюсова и ее роль в создании художественного эффекта «ужасного»
- 6) сделать выводы о специфике жанра «страшного рассказа» в малой прозе В. Я. Брюсова.

Методологической базой исследования послужили труды зарубежных и отечественных ученых по проблемам теории литературы, специфики прозы и малых прозаических жанров, истории и поэтике литературы – О. А. Ханзен-Леве, В. Шмида, Ц. Тодорова, М. М. Бахтина, Е. М. Мелетинского, Н. Д. Тмарченко, Б. В. Томашевского, В. Б. Шкловского и др., а также монографии и научные работы по творчеству В. Я. Брюсова таких исследователей, как А. В. Лавров, С. С. Гречишкин, З. Г. Минц, Д. Е. Максимов, С. В. Ломтев, О. И. Осипова и др.

В работе использовались следующие **методы** исследования: описательно-аналитический метод, структурно-типологический метод, сопоставительный анализ, а также нарратологический подход.

Материалом исследования послужили рассказы и драматическая сцена из сборника В.Я. Брюсова «Земная ось» (1907), включая авторское предисловие к сборнику, дающее ключ к пониманию художественного замысла.

Структура работы определяется логикой исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы. Первая глава посвящена аналитическому рассмотрению понятий «проза», «жанр» и «малые формы прозы»; особое внимание уделяется истории и жанровым признакам «страшного рассказа». Вторая глава содержит анализ малой прозы Брюсова: параграф 2.1 рассматривает особенности малой прозаической формы у автора; параграф 2.2 исследует рецепцию жанра «страшного рассказа» в творчестве В.Я. Брюсова. В заключении подводятся итоги исследования. Список литературы включает **61** источник.

ГЛАВА 1. ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ПРОЗЫ

1.1. Жанры прозы

Поэтика и теория литературы с античного времени делит литературные произведения на группы: корпус литературных художественных текстов традиционно включает прозаические, лирические и драматические произведения. В центре нашего внимания – тексты прозаические. Наиболее соответствующим понятию «проза» термином является термин «эпическое» (от названия одного из родов литературы – «эпоса»). Проза и эпос не одно и то же, но в контексте нашей ВКР мы будем использовать эти термины как синонимы: говоря, например, «эпические жанры», мы будем подразумевать жанры прозы.

Классификация литературных текстов, в основе которой лежит деление на роды, возникла в античности (Платон, Аристотель), была осмыслена в последующие века в европейской науке. При выявлении и анализе своеобразия каждой группы этих текстов необходимо остановиться на самой первой классификации художественных текстов – делении на роды.

Разделение всего словесного искусства на три рода – эпос, лирику и драму – восходит к античной традиции и остаётся неизменным со времен Платона и Аристотеля (IV в. до н.э.). Аристотель в «Поэтике» выделил три способа художественного подражания действительности: «...можно подражать (...) так, что [автор] или то ведет повествование [со стороны], то становится в нем кем-то иным подобно Гомеру; или [все время остаётся] самим собой и не меняется; или [выводит] всех подражаемых [в виде лиц] действующих и деятельных» [7, с. 648]. Три рода различаются прежде всего типом отношения субъекта высказывания к изображаемому.

Эпос (греч. *Epos* – рассказ, повествование) – повествовательный род литературы, характеризующийся изображением событий, независимых от личности повествователя. Эпическое произведение показывает события в

жизни героев в пространстве и времени, явления действительности в их причинно-следственных отношениях. В чистом эпосе повествователь не виден: он не выступает со своими переживаниями по поводу событий, оставаясь за спиной изображаемых персонажей [36, с. 440].

Лирика – род литературы, ориентированный на выражение внутреннего мира автора или лирического субъекта: его чувств, переживаний, размышлений. Если эпический автор рисует и описывает событие, а драматург показывает его стороны, связанные с действием, то лирик делится своими переживаниями по поводу происходящего [Там же, с. 648]. Гегель, развивая аристотелевскую триаду, определял лирику как субъективное начало в литературе, противопоставляя ее объективному эпосу и синтетической драме.

Драма (греч. *Drama* – действие) – один из родов литературы; в отличие от лирики и подобно эпосу воспроизводит прежде всего внешний для автора мир – поступки, взаимоотношения людей, конфликты; в отличие от эпоса имеет не повествовательную, а диалогическую форму. В «Поэтике» Аристотеля о драме сказано как о подражании действию путем действия, а не рассказа.

Возникает закономерный вопрос: равнозначны ли понятия «эпическое» и «прозаическое»? На первый взгляд, между ними можно поставить знак равенства, поскольку оба связаны с повествовательностью и противопоставлены поэзии. Тем не менее это отождествление не вполне точно.

Понятие «эпос» – родовое: оно характеризует тип художественного содержания и способ отношения к действительности (объективное повествование о событиях). Понятие «проза» – формальное: оно указывает на тип речевой организации текста, свободного от метрической упорядоченности. Эпические произведения могут быть написаны как прозой («Война и мир» Л.Н. Толстого), так и стихами («Илиада» Гомера, «Евгений Онегин» А.С. Пушкина). В свою очередь, проза не исчерпывается эпосом:

существуют прозаические произведения лирического характера («Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева). Следовательно, понятия «эпос» и «проза» пересекаются, но не совпадают. В контексте данной ВКР мы будем использовать их как синонимы, отдавая себе отчет в условности такого отождествления.

Прозаические произведения, или «проза», до сих пор находятся в объективе внимания ученых-литературоведов. Обратимся к различным словарям и проанализируем подходы к дефиниции этого понятия.

Литературоведческий словарь так трактует слово «проза»: «Слово *проза* происходит от латинского прилагательного *prosus* = вольный, свободный, движущийся прямо (от *prorsus* = прямо, вперёд). У Квинтилиана встречается выражение *oratio prosa*, у Сенеки – просто *prosa* для обозначения речи свободной, не связанной ритмическими повторениями» [57].

В Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой: «Проза – 1. Нестихотворная литература, в отличие от поэзии...» [30, с. 547].

В Большом толковом словаре русского языка проза трактуется как: «1. Разновидность художественной речи, лишенной ритмической организации; нестихотворная речь (противоп.: *поэ́зия*)» [13, с. 978].

В Большой советской энциклопедии: «Проза – 1) художественные и нехудожественные (научные, философские, публицистические, информационные) словесные произведения, в которых отсутствует наиболее общий признак поэтической речи (разбивка на стихи)» [11].

Определение «прозы» во всех словарях дается через родовые понятия, как «литература», «речь», «язык», «произведения». Следовательно, единого подхода к толкованию этого понятия нет, что свидетельствует о его сложности. В качестве базового мы принимаем следующее определение прозы: это «тип художественной речи, со-противопоставленный стиху» [41, с. 188].

В прозе существует своя классификация жанров, которая традиционно включает роман, роман-эпопею, повесть, рассказ, новеллу, художественный очерк, сказку, путешествие, мемуары, биографию.

Что же такое жанр? Проанализируем подходы к определению этого понятия.

В Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой «жанр» трактуется как «вид художественных произведений, характеризующийся теми или иными сюжетными и стилистическими признаками» [30]. Здесь акцент делается на формально-содержательных признаках, позволяющих отграничить один жанр от другого.

В Большом словаре иностранных слов понятие «жанр» определяется с учетом его французского происхождения (*genre* – «род, вид»): это «исторически сложившаяся, устойчивая разновидность художественного произведения» [12, с. 215]. Это определение подчеркивает два ключевых свойства жанра: его историческую природу и устойчивость как типологической формы.

В Словаре по культурологии жанр понимается как явление, обобщающее черты целой группы произведений: это «исторически сложившееся внутреннее подразделение во всех видах искусства; тип художественного произведения в единстве специфических свойств его формы и содержания», при этом «понятие жанра обобщает черты, свойственные обширной группе произведений какой-либо эпохи, нации или мирового искусства вообще» [19]. Это определение указывает на коммуникативную и историко-культурную функцию жанра.

Наконец, в рамках литературоведческого подхода, являющегося базовым для нашей работы, «жанры – это исторически сложившиеся разновидности литературных произведений» [41, с. 213].

И. И. Земцовский утверждал, что «жанр – это не только совокупность произведений данного типа, но и производство произведений определенного типа по определенным моделям на основе социально-творческих стимулов».

Наиболее полное определение жанра, которое мы можем принять в качестве базового (основного) в контексте нашей работы, звучит так: «Жанр – исторически сложившийся тип литературного произведения, закрепляющий в устойчивых способах организации художественной формы (языка, образной системы) устойчивый тип содержания или тип картины мира, воплощенной в конкретных образах реальности; жанры – художественные формулы, обеспечивающие сохранение языка художественного мышления, генетическую память искусства...» [37, с. 354].

Таким образом, подход к определению понятия «жанр» неоднозначен и исторически обусловлен. В разных словарях акцентируются разные грани понятия «жанр»: формально-стилистическая (Ожегов), историко-типологическая (словарь иностранных слов), культурно-функциональная (культурологический словарь) и литературоведческая (Тамарченко). Совокупность этих подходов позволяет рассматривать жанр как многомерную категорию.

Историческое развитие жанровой системы в прозе берет начало в античной литературе. Аристотель в «Поэтике» выделял эпос как фундаментальную форму, подчеркивая его нарративную природу. В средневековый период происходит трансформация жанров под влиянием религиозных и дидактических задач. Эпоха Возрождения ознаменовалась расцветом романа и повести. В XX-XXI веках жанровая система претерпевает существенные изменения под воздействием модернистских и постмодернистских тенденций, стирая жесткие границы между жанрами.

Классификация прозаических жанров опирается на три основных критерия:

- тематический (группировка по общности сюжетов и проблематики);
- структурный (учет композиционных особенностей, объёма);
- функциональный (роль жанра в коммуникативном процессе).

Эти критерии взаимодополняют друг друга, формируя многомерную систему жанровой идентификации.

Эту роль в композиции в прозе как средстве преодоления автоматизма восприятия раскрывает В.Б. Шкловский: «Эти повторения (как и в стихах) создают плодovitую медленность, глубокую пахоту прозы. Вот так эпизоды прозы как бы повторяются. Как будто человек возвращается обратно по ступеням своей жизни. И вот так повторяемость эпизодов сближает так называемый сюжет с так называемыми рифмами» [47, с. 5].

Характеристика жанров прозы предстает в их традиционном обозначении как повествовательных форм: «ряда литератур, обозначенной тем или иным традиционным термином: эпопея, роман, повесть, новелла» [41, с. 266].

Роман оставался главной формой русской прозы на протяжении всего XX века. Структура повествования предлагает широкий взгляд на реальность. Этому способствует многослойное построение текста. Оно позволяет показать одну и ту же историю сразу с нескольких сторон, не сводя ее к единственной точке зрения.

Роман XXI века при этом заметно изменился. Повествовательная часть стала сложнее. Субъективная точка зрения автора теперь куда сильнее влияет на сюжет, чем прежде.

Повесть занимает промежуточное положение между романом и рассказом. Она соединяет в себе черты обоих жанров. От рассказа ей достается та особая близость к читателю, которая свойственна короткой форме. От романа – более глубокая проработка персонажей и динамичное развитие сюжета. Именно это сочетание и выделяет повесть среди других жанровых форм.

За последние два столетия многое изменилось в самом понятии жанра. Особенно заметно это стало в XX-XXI веках. Такие формы, как антироманы, прозаические эссе и циклы прозаических текстов, во многом помогли переосмыслить традиционные представления о литературном жанре. Среди главных новшеств, которые они привнесли, – отказ от привычных сюжетных

схем. Не менее важным оказалось и куда более активное использование метатекстуальных приемов.

В данной работе основное внимание будет уделено коротким формам прозаической литературы, которые являются предметом исследования. За последние несколько столетий развитие короткого рассказа, новеллы, очерка и эссе как форм прозаической литературы привело к формированию четко выраженного набора жанровых характеристик для всех этих форм короткой прозаической литературы к концу XIX и началу XX веков.

Рассказ как жанровая форма имеет особенно богатую историю в русской литературе. Его расцвет в XIX веке связан с именами Пушкина, Гоголя, Тургенева, Чехова. Именно Антон Павлович Чехов разработал специфическую поэтику рассказа, основанную на принципе «подводного течения»: главное не высказывается прямо, но угадывается в деталях, в паузах, в том, что осталось за текстом. Этот принцип оказал огромное влияние на мировую литературу малой формы и был воспринят в том числе символистами – хотя и переработан в совершенно ином направлении.

Существенно, что рассказ и новелла, несмотря на кажущееся сходство (оба жанра предполагают малый объем и сосредоточенность на одном событии), принципиально различаются по художественной установке. Борис Томашевский подчеркивал, что новелла «строится на занимательности, на неожиданных поворотах сюжета, на развязке, которая все расставляет по местам» [43, с. 186]. Рассказ, напротив, может обходиться вовсе без сюжетной занимательности: его задача – создать определенное настроение, показать внутренний мир персонажа, зафиксировать момент. Эта жанровая двойственность создавала благоприятную почву для экспериментов: писатель мог работать в «пространстве между» рассказом и новеллой, используя признаки обоих жанров.

Говоря о рассказе как жанровой форме, необходимо подробнее остановиться на его поэтических принципах, поскольку именно они будут существенны для анализа брюсовской прозы. Рассказ – это «малый

эпический жанр, повествующий об одном или немногих событиях из жизни героя, как правило, без развернутой характеристики персонажей и обстоятельств» [40, с. 509]. Ключевые черты рассказа – единство действия, строгое ограничение числа персонажей, концентрированность времени и пространства, отсутствие разветвленной фабулы.

В русской литературной традиции рассказ достиг наивысшего развития в творчестве Антона Павловича Чехова. Чехов – мастер «малой формы». Чеховский рассказ емкий, глубокий, многоплановый. Если ранние, юмористические рассказы писателя еще строятся на внешней интриге, на основе бытового случая, то т.н. зрелые, поздние произведения реализуют принцип «подводного течения», когда герой вслух произносит одно, как бы малозначительное, а внутри в тот же момент проживает иные эмоции, часто переход от счастья к горю и т.п. Чехов включает паузы в речь героя, оговорки; состояние, невыразимое вербально, угадывается в деталях.

«Краткость – сестра таланта» – этот чеховский афоризм объясняет не только «технологию» создания текста малого объема, но и содержит важнейший художественный принцип изменившейся к концу XIX века прозы: в рассказе не должно ничего лишнего, а любая деталь должна быть не только бытовой, но и дополнительно функционально нагруженной. Символисты, включая Брюсова, учли в своем творчестве достижения Чехова – этот принцип функциональной нагруженности детали, однако перенаправили его в другое русло: если у русского классика деталь «рассказывала» о характере и судьбе героя, приоткрывала его внутренний мир, то, например, у Брюсова художественная деталь свидетельствовала о психологическом состоянии персонажа в момент встречи, столкновения с чем-то необъяснимым, фантастическим, иррациональным.

Принципиально важно для нашего исследования и понятие «единства впечатления», разработанное Эдгаром По применительно к рассказу. В предисловии к антологии «Сказки гротеска и арабески» (1840) и в эссе о новеллистике Готорна (1847) По сформулировал требование к идеальному

рассказу: он должен создавать одно господствующее впечатление, которому подчинены все элементы текста – сюжет, образы, стиль, ритм. Эта концепция, в сущности, является теоретическим обоснованием жанра «страшного рассказа»: ведь именно «ужасное», «страшное» – наиболее интенсивное из возможных впечатлений, то, которое наиболее полно захватывает читательское сознание.

В.И. Гусев подчеркивал, что рассказ «требуется абсолютной точности в каждом слове и каждой фразе, поскольку здесь нет возможности для самоповторов и вариаций» [16, с. 67]. Это требование «абсолютной точности» Брюсов выполнял с особой тщательностью. Его рассказы отличаются выверенностью стиля. В них нет «лишних» слов и образов, а все элементы строго подчинены единому художественному замыслу. Именно эта формальная строгость – во многом результат его поэтической выучки – и отличает «страшные рассказы» Брюсова от современников, писавших бульварную «ужасную» литературу.

В этом промежуточном состоянии и находятся рассказы Брюсова. С одной стороны, они интересны как новеллы, нередко построенные на эффекте пуанта – так, например, устроен финал «Теперь, когда я проснулся...». С другой стороны, их главная цель иная: создание особой атмосферы и настроения, как это свойственно классическому рассказу. Именно эта двойственность и придает прозе Брюсова ее особую выразительность.

Здесь также важно подчеркнуть значимость рамочной конструкции в истории короткой прозы. Начиная с «Декамерона» Боккаччо в XIV веке, обрамленное повествование играло ключевую роль в развитии жанра: рассказ внутри рассказа добавлял новые смысловые уровни и создавал дистанцию между читателем и описываемыми событиями. В XIX веке рамочный нарратив широко использовался в «таинственных повестях» Тургенева, в готических рассказах Эдгара По и в немецкой романтической прозе (Гофман, Тик). Брюсов продолжил эту традицию, существенно усложнив ее: его рамки

(дневник психиатра, дневник сумасшедшего, газетная статья) не просто дистанцируют читателя от события, а вводят дополнительный уровень интерпретации – интерпретации, заведомо ненадежной.

Рассказ как жанр обладает богатой исторической традицией и внутренней полифонией, и эта гибкость позволила Брюсову создать на его базе принципиально новую художественную форму: символистский «страшный рассказ», органично сочетающий жанровые признаки новеллы, психологического этюда, документальной прозы и лирической миниатюры.

1.2. «Страшный рассказ» как разновидность малой прозы

Малые прозаические формы характеризуются тем, что в них заключено много смысла при «экономном» расходовании языковых средств. Их структурная специфика проявляется в единстве действия, ограниченном круге персонажей и тщательно выверенной детализации. Компрессия повествования позволяет достигать высокой степени художественного обобщения.

Эта специфика малых форм подчеркивается В. И. Гусевым в теоретическом анализе прозы: «Малая проза (т.е. проза малых форм, мы тут говорим для краткости), и это надо заведомо знать, всегда стоит перед более жесткими требованиями, чем средние и более крупные формы» [16, с. 45].

Рассказ как жанр малой прозы характеризуется фокусом на внутреннем мире героя и лирической интонацией, где сюжет часто уступает место психологическому анализу. Рассказ отличается от новеллы отсутствием острой сюжетной завязки. Новелла строится на единстве действия и неожиданной развязке – «пуанте». Как писал И.В. Гете, «новелла – сестра драмы», подчеркивая ее динамичность и концентрацию на кульминационном моменте.

Эссе представляет собой рефлексивную малую форму, балансирующую между лирикой и публицистикой. Притча строится на

аллегорической структуре с моральной дидактикой. Очерк в русской литературе XIX века синтезировал фактографическую точность с художественной образностью.

В ряду малых прозаических форм особое место занимает «страшный рассказ» – жанровая разновидность, целенаправленно создающая атмосферу ужаса, тревоги и сверхъестественного. Вопрос о его жанровой природе по сей день остается дискуссионным: одни исследователи рассматривают его как самостоятельный жанр, другие – как тематическую разновидность новеллы или рассказа. Тем не менее этот тип текста обладает устойчивым набором поэтических признаков, выделяющих его в отдельную жанровую форму [35].

Традиция «страшного рассказа» восходит к устному народному творчеству. В письменной европейской литературе жанровые признаки этой формы оформились в эпоху Просвещения и раннего романтизма – прежде всего в традиции готического романа: «произведения, основанные на приятном, эстетизированном ощущении ужаса читателя, романтический «черный роман» в прозе с элементами сверхъестественных «ужасов», таинственных приключений, фантастики и мистики» [56]. Готика закрепила в культуре традиционные топосы: вампиры, призраки, проклятые семейства, таинственные замки.

Готическая традиция в европейской литературе имеет четкое начало: им принято считать роман Горація Уолпола «Замок Отранто» (1764). Уолпол соединил средневековый антураж с атмосферой сверхъестественного ужаса и создал жанровую матрицу, которой следовали последующие готические авторы на протяжении полувека. Анна Рэдклиф (1764-1823) развила готический роман в направлении атмосферного «террора»: ее произведения («Тайны Удольфо», 1794; «Итальянец», 1797) создают нагнетание тревоги и предчувствия без необходимости явного сверхъестественного – загадка всегда получает рациональное объяснение. Мэтью Льюис в романе «Монах» (1796), напротив, открыто вводил демонологию и физический ужас. Мэри

Шелли («Франкенштейн», 1818) и Джон Полидори («Вампир», 1819) перенесли готику в пространство научного эксперимента и мифа.

Страной, особенно разработавшей в литературе категорию «страшного», стала Германия. В первую очередь это творчество Эрнста Теодора Амадея Гофмана (1776-1822). Гофман создал принципиально новый тип «ужасного»: у него страшное связано не с тайнами замков и живущих в них призраках, а с повседневной городской жизнью, с бытовыми вещами, со случайными встречами. Так, например, одним из первых в европейской литературе образцов психологического «страшного рассказа» является рассказ «Песочный человек» (1816). В нем ужас порождается не сверхъестественным персонажем или явлением, а маниакальной фиксацией героя. Зигмунд Фрейд впоследствии сделал «Песочного человека» отправной точкой своего знаменитого эссе об «Unheimliche» (жутком, «зловеще-привычном», 1919). В. Брюсов и другие русские символисты взяли у Гофмана главную идею: источник страха находится внутри человека. В русской литературе традиция «страшного» формировалась по своим законам. Ее корни лежат в фольклоре – в быличках, рассказах о нечистой силе и святочных историях. Писательским опытом в этом жанре стал А. А. Перовский (Антоний Погорельский) с повестью «Лафертовская маковница» (1825) и сборником «Двойник» (1828). Николай Гоголь в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и «Петербургских повестях» создал особый русский вариант жанра «страшного», где соединялись народные сюжеты и гротеск. В этих рассказах страх перед нечистой силой переплетался с ужасом бюрократии и обывательской пошлостью. Во второй половине XIX века Иван Тургенев разработал жанр «таинственных повестей», в которых сверхъестественное остается загадкой без точных разгадок. В таких произведениях, как «Призраки», «Клара Милич» и «Странная история», он строил атмосферу тревоги, избегая логичных объяснений. Именно на основе тургеневской традиции неразрешенных тайн сформировался русский предок символистских страшных рассказов.

Основное развитие этого жанра в России связано с символизмом и эпохой Серебряного века. «В текстах символистов, эстетов и экспрессионистов ужасы – один из способов выразить кризисное мировосприятие» [22]. Русские символисты – Валерий Брюсов, Федор Сологуб, Андрей Белый, Леонид Андреев, Алексей Ремизов – восприняли традицию Эдгара По через посредство Шарля Бодлера и обогатили ее философской и мистической проблематикой.

В словаре «Поэтика» (статья «Фантастическое») Н.Д. Тмарченко, анализируя подходы к включению сверхъестественного, таинственного в ткань художественного текста, так пишет о литературе начала двадцатого века: «В авантюрно-философской фантастике XX в. «невозможное» вообще изначально дано как нечто существующее «на самом деле», а, стало быть, безусловное: здесь перед читателем предстает образ уже тотально «пересозданной» действительности, «мир без границ возможного» [41, с. 279].

Сравнение подходов к «страшному» у разных авторов Серебряного века позволяет точнее определить специфику брюсовского метода. Фёдор Сологуб в «Мелком бесе» (1907) и рассказах создает «страшное» через образ «недотыкомки» – воплощения мирового зла, враждебного человеку. У Сологуба «ужасное» имеет трансцендентную природу: за бытовой пошлостью скрывается вселенская тьма. Леонид Андреев в рассказах «Красный смех» (1904), «Молчание» (1900), «Бездна» (1902) разрабатывает «страшное» в экспрессионистском ключе: ужас кричащий, нагнетенный. Брюсов по сравнению с обоими – более сдержан, более интеллектуален, более рефлексивен. Его «страшное» не кричит и не нашептывает – оно излагается с холодной точностью дневниковой записи или научного отчета, что делает его еще более пугающим.

Принципиальный вклад в формирование малой жанровой формы «страшного рассказа», как мы указали выше, внес Эдгар Аллан По (1809-1849). Именно По перенес поэтику ужаса из романной в новеллистическую

форму, подчинив весь текст единому господствующему впечатлению. В эссе о творчестве Натаниела Готорна (1847) По сформулировал ключевой принцип: «во всем произведении не должно быть ни одного слова, которое прямо или косвенно не вело бы к задуманной цели» [34, с. 147]. Этот принцип «единства впечатления» стал структурообразующим для всей последующей традиции «страшного рассказа».

Жанровые признаки «страшного рассказа» можно систематизировать следующим образом (на основе работ Тодорова, Ласкиной, Лавкрафта). Ключевым признаком выступает концентрация на одном доминирующем эффекте – страхе, тревоге, ужасе. Не менее важна и опора на иррациональный или необъяснимый элемент, при этом степень его реализации варьируется. Существенную роль играет психологизм: «страшный рассказ» проникает в сознание героя, показывает, как страх разрушает личность. К этому добавляется атмосферность как самостоятельный художественный прием – мрачный пейзаж, замкнутое пространство, ночное время суток. Финал приобретает особое значение: рассказ часто стремится к яркой и иногда неожиданной развязке [42; 22; 23].

В западной литературе жанр «страшного рассказа» обычно рассматривали как часть более широкой категории – фантастики. Цветан Тодоров в книге «Введение в фантастическую литературу» (1970) предложил четкую типологию, описывая фантастику как состояние неопределенности – «колебание, переживаемое существом, которое знает лишь законы природы, когда оно сталкивается с событием, по видимости сверхъестественным» [42, с. 25]. Рассказы Брюсова хорошо подходят под эту схему: герои из «В зеркале» и «Теперь, когда я проснулся...» постоянно оказываются в том самом состоянии, которое Тодоров назвал «колебанием» — им трудно понять, происходит ли перед ними галлюцинация или реальность, болезнь или что-то мистическое. Важным для понимания жанра остается исследование Говарда Филлипса Лавкрафта «Сверхъестественный ужас в литературе» (1927). Лавкрафт разграничил два источника литературного

страха: страх физической опасности и «космический ужас» – ужас перед чем-то абсолютно чуждым и непостижимым, перед «незримыми мирами тьмы» [23, с. 8]. Брюсов, в отличие от самого Лавкрафта, не разрабатывал тему внешнего «космического» ужаса; его «ужасное» – психологическое и цивилизационное. Тем не менее типологическая близость очевидна: оба писателя создавали художественное пространство, в котором привычные координаты реальности неустойчивы.

С точки зрения жанровой истории новеллы – ближайшей родственницы «страшного рассказа» – существенны наблюдения Е.М. Мелетинского в «Исторической поэтике новеллы» (1990). Мелетинский показал, что новелла исторически тяготеет к изображению исключительного, из ряда вон выходящего события, «нарушающего нормативный порядок» [26, с. 3]. Именно эта установка на исключительность роднит новеллу со «страшным рассказом»: ужасное – это всегда нарушение нормы, вторжение иного в привычный порядок вещей. У Брюсова это нарушение происходит не во внешнем мире, а в сознании героя, что делает его вдвойне неустрашимым.

Таким образом, «страшный рассказ» – это жанровая разновидность малой прозы, объединяющая формальные признаки рассказа (лаконизм, единство действия, психологическая концентрация) с особой содержательной установкой на создание атмосферы ужаса, тревоги и встречи с иррациональным. Именно в этом контексте следует рассматривать малую прозу В.Я. Брюсова, прежде всего сборник «Земная ось».

Выводы по главе 1

В результате проведенной работы можно констатировать:

1. Жанровая система прозы складывается еще в античную эпоху, начинает осмысляться в трудах Аристотеля, далее проходит через изменения в эпоху Средневековья, достигая развития во время Возрождения, затем продолжает меняться в экспериментах XX и XXI веков. Современная наука о

литературе предлагает классифицировать жанры прозы по темам, структуре и функциям.

2. В русской прозе XX и XXI веков главные прозаические жанры (роман, повесть и экспериментальные формы) сохраняют связь с эпической традицией, но при этом адаптируются к изменениям в обществе и культуре. Роман сочетает большой охват событий с фрагментарностью и личной точкой зрения. Повесть соединяет широкие эпические темы с психологическим анализом. Анти-роман и эссеистика пытаются раздвинуть жанровые границы, вводя элементы метатекста.

3. Малые формы прозы – рассказ, новелла и очерк – характеризуются компрессией смысла и лаконичностью: новелла фокусируется на единстве действия и неожиданной развязке; очерк синтезирует фактографию с художественной образностью.

4. Среди малых прозаических форм особого внимания заслуживает «страшный рассказ» – жанровая разновидность, концентрирующая в малом объеме атмосферу ужаса, иррационального и сверхъестественного. Его генезис связан с европейской готической традицией и новеллистикой романтизма, а в русской литературе – с рецепцией творчества Эдгара По в среде символистов. Именно это жанровое образование составляет предмет анализа во второй главе настоящей работы – на материале сборника малой прозы В.Я. Брюсова «Земная ось».

5. История жанра «страшного рассказа» в России неотделима от истории рецепции западной литературной традиции. Символисты в этом смысле не были пассивными реципиентами: они творчески перерабатывали западные образцы, насыщая их собственным философским содержанием. Именно эта творческая переработка, а не простое подражание, составляет главный вклад Серебряного века в историю жанра.

6. Более предпочтительными малые по объему произведения были в тех случаях, когда писателю хотелось привнести в своё творение присутствие мистики. Сверхъестественное при этом могло быть обозначено как

абстракция или условность, что способствует более глубокому раскрытию реальности. Мистика испокон веков считалась приемлемой в жанре святочного рассказа, приуроченному к зимним новогодним праздникам. Популярные писатели этого направления – Ч. Диккенс и Н. С. Лесков.

Итак, рассмотрение жанровой специфики прозы позволяет установить теоретические координаты для дальнейшего анализа. «Страшный рассказ» укоренен в большой европейской традиции и обладает устойчивым набором художественных признаков; в русской литературе он прошел путь от фольклорной «чертовщины» к утонченной символистской прозе. Именно это символистское переосмысление жанра в творчестве В.Я. Брюсова и станет предметом детального рассмотрения во второй главе.

ГЛАВА 2. ПОЭТИКА МАЛОЙ ПРОЗЫ В.Я. БРЮСОВА

2.1. Малая форма в прозе В.Я. Брюсова: от традиции к эксперименту

Валерий Яковлевич Брюсов (1873-1924) – одна из ключевых фигур русского символизма, человек, усилиями которого это литературное направление приобрело в России организационный и идеологический облик. Он стоял у истоков издательства «Скорпион», редактировал журнал «Весы» (1904-1909), ставший главным органом русского символизма. Именно Брюсов в 1890-е – начале 1900-х годов провозгласил ключевые принципы нового искусства: «Где нет тайности в чувстве, нет искусства. Для кого все в мире просто, понятно, постижимо, тот не может быть художником» [4, с. 3]. Это программное убеждение стало сквозным для всего брюсовского творчества – и поэтического, и прозаического.

Брюсов был воспитан в традициях позитивизма и вольнодумия 1860-х годов. Однако мировоззрение молодого поэта формировалось в полемике с этим наследием: область мистики представлялась ему «еще не познанной человеком частью бытия» [61]. Отсюда – парадокс брюсовского типа творческой личности: рационализм и тяга к иррациональному, научное мышление и мистическая интуиция, поклонение «технике» стиха и стремление к тайне.

В сознании современников и позднейших читателей Брюсов – прежде всего поэт. Его прозаическое наследие воспринималось, как правило, в тени поэтических достижений и оценивалось с неизменной поправкой на «поэтический» характер источника. Тем не менее брюсовская проза «малых форм» представляет собой «достаточно разнообразное, яркое и во многих отношениях интересное явление русской литературы начала столетия» [3, с. 5]. В ней сочетаются стилизованные под старинную хронику исторические новеллы, психологические этюды, социальная фантастика, отвлеченная символика и тщательно выписанный быт.

Прозаический путь Брюсова начался задолго до «Земной оси». Его ранние рассказы, относящиеся к 1890-м годам, несут на себе явственный отпечаток ученичества. Уже в начале 1900-х годов в его прозе обозначаются черты устойчивой художественной системы: интерес к психопатологическому, к пограничным состояниям сознания, к иррациональному началу в человеке – черты, напрямую связанные с символистской картиной мира.

Сборник «Земная ось. Рассказы и драматические сцены» вышел в 1907 году в издательстве «Скорпион» с иллюстрациями итальянского художника Альберто Мартини. В 1910 году последовало второе, дополненное издание. Состав первого издания включал: «В подземной тюрьме» (1901-1905), «В зеркале» (1902-1906), «Теперь, когда я проснулся...» (1902), «В башне» (1902-1907), «Бемоль» (1903), «Мраморная головка» (1903), «Первая любовь» (1904), «Защита» (1904), «Республика Южного Креста» (1904-1905), «Сестры» (1906), а также драматическую сцену «Земля» (1904). Таким образом, «Земная ось» охватывает произведения, написанные на протяжении почти десяти лет – с 1901 по 1907 год.

Сам Брюсов четко осознавал экспериментальный характер собранных в книге текстов и специально оговорил это в авторском предисловии, указав на осознанную «заемность» входящих в книгу произведений: «Я сознаю, что в таких рассказах, как «Республика Южного Креста» или «Теперь, когда я проснулся...», слишком сильно сказывается влияние Эдгара По...» [1]. Показательно, что Брюсов не скрывал этих источников, а сознательно декларировал их, превращая каждый рассказ в жанровый и стилистический эксперимент.

Сборник «Земная ось» в этом отношении представляет собой «последовательно проведенный эксперимент: все входящие в него рассказы сознательно ориентированы на конкретные образцы «западного» повествовательного искусства» [3, с. 7]. Программная книжность художественной культуры Брюсова в полной мере сказалась в его

новеллистике. Установка на стилизацию, на воспроизведение «чужого слова» в той или иной степени проявилась во всех рассказах «Земной оси» и прямо обозначена в их подзаголовках: «Из архива психиатра» («В зеркале»), «Дневник сумасшедшего» («Теперь, когда я проснулся...»), «Статья в специальном № «Северо-Европейского Вечернего Вестника»» («Республика Южного Креста»). Каждый такой подзаголовок – это жанровая маска, дополнительный нарративный уровень, создающий эффект документальной достоверности.

Жанровая природа произведений «Земной оси» неоднородна. Исследователи [25; 15; 17] относят их к разным жанровым разновидностям: новелла, рассказ, психологический этюд, антиутопия, фантастический рассказ. Тем не менее все они объединены рядом общих черт, позволяющих говорить о единстве художественной системы.

Прежде всего обращает на себя внимание малый объем и концентрация повествования. Каждый рассказ сборника подчинен принципу «единства впечатления», унаследованному у Эдгара По: текст строится так, чтобы произвести одно господствующее аффективное воздействие и подчиняет этому воздействию все элементы – сюжет, образы, язык, ритм прозы.

Существенной чертой является и нарративная изоппречность. Брюсов последовательно использует рамочный нарратив: история рассказывается не напрямую, но через дневник, через газетную статью, через архивный документ. Читатель никогда не получает окончательного ответа на вопрос: что произошло «на самом деле»? Эта принципиальная неразрешимость и составляет художественную сердцевину брюсовской прозы.

Малая проза занимала в творчестве Брюсова особое место – место художественной лаборатории. Если в поэзии он добивался совершенства формы, разрабатывал технику стихосложения, то в малой прозе осваивал разные повествовательные стратегии и жанровые модели. Брюсов считал область мистики и непознанного законной территорией художника: «Цель символизма – рядом сопоставленных образов как бы загнипотизировать

читателя, вызвать в нем известное настроение» [5]. Именно «страшный рассказ» оказывается идеальной формой реализации этой задачи.

Показательно, что именно в жанре малой прозы Брюсов создал несколько текстов, значительно опередивших свое время. «Республика Южного Креста» (1904-1905) предвосхитила жанр антиутопии в европейской литературе. «Теперь, когда я проснулся...» и «В зеркале» – образцы психологического хоррора, нисколько не устаревшего до сих пор. Именно поэтому эти тексты неоднократно переиздавались в антологиях русской и мировой фантастики и литературы ужасов.

Малая прозаическая форма в творчестве Брюсова – это прежде всего форма концентрированного художественного опыта. Краткость здесь не ограничение, а принцип: максимальное содержание в минимальном объеме, единство впечатления как высшая художественная задача. Именно поэтому брюсовская малая проза, несмотря на весь свой «экспериментальный» характер, производит столь цельное и сильное воздействие на читателя.

Чтобы понять место брюсовской малой прозы в истории русской литературы, необходимо рассмотреть ее в контексте символистской прозы в целом. Символистское движение в России формировалось прежде всего как поэтическое: имена Брюсова, Бальмонта, Блока, Белого ассоциировались в первую очередь со стихами. Тем не менее проза занимала в символистском проекте отнюдь не второстепенное место. Символисты полагали, что граница между поэзией и прозой не абсолютна: высокая проза должна обладать ритмом, музыкальностью, суггестивностью, характерными для стиха. Именно поэтому «проза поэтов» – Брюсова, Белого, Сологуба – принципиально отличается от прозы писателей-реалистов.

В символистской прозе можно выделить несколько художественных стратегий. Федор Сологуб разрабатывал тему мечты и реальности, создавая произведения, в которых граница между бытовым и трансцендентным принципиально размыта. Андрей Белый экспериментировал с нарративной формой, ритмической организацией прозы, превращая роман в инструмент

философского познания. Леонид Андреев работал в области экспрессионистской психологической прозы, исследуя предельные состояния человеческого духа. Брюсов в этом ряду занимал особое место: его подход был наиболее «конструктивным» и рефлексивным – он строил прозу как художественный эксперимент с четко осознанными целями.

Теоретическое осмысление символистской прозы в науке связано прежде всего с именами З.Г. Минц и О.А. Ханзен-Леве. Минц в «Поэтике русского символизма» (2004) показала, что символизм как художественная система строился на принципе «неомифологизма»: реальные события воспринимались как знаки иной, трансцендентной реальности, что непосредственно определяло структуру символистского текста [27, с. 59]. Именно этот принцип объясняет, почему у Брюсова зеркало – не просто предмет быта, а портал в иной мир, почему сновидение – не физиологический процесс, а равноправная реальность: оба образа функционируют как «знаки» чего-то непостижимого.

О.А. Ханзен-Леве в фундаментальном исследовании «Русский символизм» (1999) выявил систему устойчивых мотивов раннего символизма, среди которых особое место занимают мотивы двойника, зеркала, маски и распада личности [46, с. 213-240]. Брюсовские «страшные рассказы» представляют собой своеобразную «нарративизацию» этих мотивов: то, что у Бальмонта или раннего Брюсова-поэта существовало как лирический образ, в прозе «Земной оси» получило сюжетное развертывание и психологическую конкретизацию. Именно поэтому малая проза сборника может рассматриваться как своеобразный «нарративный словарь» символизма.

Рецепция творчества Эдгара По в России рубежа XIX-XX веков – отдельная страница истории литературы. По был переведен на русский язык еще в середине XIX века, но широкое признание в культурной среде получил именно в эпоху символизма. Решающую роль в этом сыграло посредничество Шарля Бодлера, чьи переводы и предисловия сформировали образ По как

пророка современного искусства. Русские символисты восприняли По прежде всего как певца ужасного и прекрасного в их нераздельном единстве, как создателя «единства впечатления» в малой форме, как исследователя болезненных глубин человеческой психики.

Рецепция По в русской культуре изучена в работах Ю.В. Ковалева («Эдгар Аллан По: новеллист и поэт», 1984) и Э.Ф. Осиповой («Загадки Эдгара По», 2004). Ковалев показал, что русские читатели воспринимали По прежде всего через призму его «аналитических» новелл и рассказов ужасов, тогда как философская и юмористическая сторона его творчества оставалась в тени [20, с. 18]. Осипова исследовала механизм влияния По на русских символистов и установила, что именно принцип «единства впечатления» и интерес к патологической психологии стали главными точками притяжения для Брюсова и его современников [31, с. 91].

Место Брюсова в литературном процессе рубежа веков детально проанализировано Д.Е. Максимовым в монографии «Брюсов: Поэзия и позиция» (1969). Максимов охарактеризовал брюсовский «рационализм» как сознательную художественную стратегию: поэт «конструировал» свои произведения с холодной расчетливостью, подчиняя интуицию технике [25, с. 47]. Именно этот «конструктивизм» определяет особое качество брюсовских «страшных рассказов»: их ужасное не стихийно и не случайно – оно спроектировано, выстроено с почти архитектурной точностью. Показательно, что сам Брюсов в предисловии к «Земной оси» перечислял источники каждого рассказа с академической педантичностью – как архитектор, называющий образцы, которым следовал.

Брюсов в своей рецепции По был наиболее последовательным и осознанным. В предисловии к «Земной оси» он прямо назвал американского писателя источником нескольких своих рассказов. Однако это «влияние» не было простым подражанием: Брюсов перерабатывал поэтику По сквозь призму собственного символистского мировоззрения. У По «ужасное» часто связано с физическим распадом, с материальным гротеском (живые

погребения, гниение, физические ужасы). У Брюсова «ужасное» нематериально: оно живет в сознании, в восприятии, в галлюцинации. Это смещение – от физического к психическому – делает брюсовскую трактовку жанра более «современной» в художественном смысле.

«Земная ось» как художественное целое обладает внутренней логикой. Принято считать, что объединяющим фактором сборника служит «единство настроения и сходный структурный узор» [3, с. 7]. Действительно, при всем разнообразии тематики, стилистики и жанровых форм все произведения объединены общим мироощущением: ощущением двойственности бытия, хрупкости разума, неустрашимости иррационального.

Структура сборника также не случайна. Он открывается «В подземной тюрьме» историей о физическом заточении как метафоре экзистенциального тупика и «В зеркале» – историей о психологическом заточении в собственном безумии. Два первых рассказа задают координаты всей книги: пространство и психика как два плана, в которых разворачивается «ужасное». Сборник завершается «Сестрами» и драматической сценой «Земля» – произведениями, выходящими в масштаб цивилизационной катастрофы. «Земная ось» движется от камерного и интимного к глобальному и апокалиптическому.

Рассказ «В подземной тюрьме» (1901-1905) – историческая новелла, стилизованная под итальянскую прозу эпохи Ренессанса, хотя, по признанию самого Брюсова, она «более напоминает стильные подделки Анатоля Франса, чем подлинные итальянские новеллы» [1]. Заключенный в подземной тюрьме осознает, что его сокамерник мертв, и постепенно утрачивает ощущение реальности. «Ужасное» здесь не сверхъестественное, а ситуативное: крайняя изоляция, темнота, присутствие мертвеца как постоянного безмолвного свидетеля. Рассказ близок экзистенциальной прозе: его тема – не страх перед смертью, а страх перед абсолютным одиночеством.

Рассказ «Сестры» (1906) выполнен «в манере Стефана Малларме» (по признанию Брюсова) и представляет собой лирическую прозу о любви,

ревности и фатальности. В художественной системе «Земной оси» «Сестры» занимают особое место: это единственный рассказ сборника, в котором «ужасное» воплощается не через психопатологию, а через природу страсти как разрушительной силы. Любвная одержимость, ревность, смерть как финальный аккорд страсти – все это обнаруживает общий с «ужасным» корень: человек оказывается беззащитен перед силами, которые он сам же породил.

Все разнообразие рассказов «Земной оси» подчинено единой теме – теме человека на пороге, теме встречи с тем, что превосходит его разум и волю. В этом разнообразии и состоит главная художественная ценность сборника: Брюсов показывает, что «ужасное» не локализовано в каком-либо одном пространстве, времени или типе личности – оно универсально и неустранимо.

2.2. Рецепция жанра «страшного рассказа» в творчестве В.Я. Брюсова

Центральной темой малой прозы Брюсова является встреча человека с тем, что выходит за пределы рационального объяснения, – с иррациональным, ужасным, непостижимым. Эта встреча принимает в разных рассказах разные формы: столкновение с собственным безумием, с загадочной властью вещи или пространства, с массовым психозом, разрушающим целую цивилизацию. Во всех случаях структурообразующим является мотив утраты контроля – над собственным сознанием, над реальностью, над собственной волей.

У Брюсова «ужасное» имеет принципиально символистскую природу. Оно не сводится к внешним атрибутам жанра – мрачным декорациям или сверхъестественным существам. «Ужасное» у Брюсова – это прежде всего ужас перед бездной внутри человека, перед темными, атавистическими силами, которые таятся в глубинах психики. Его «страшные рассказы» – это психологические трагедии, облеченные в форму страшных историй.

Брюсов неоднократно подчеркивал, что область мистики для него не сверхъестественна в устаревшем смысле слова, но представляет собой «еще не познанную человеком часть бытия» [61]. Именно поэтому в его рассказах внешнее «страшное» всегда допускает рациональную интерпретацию, а внутреннее психологическое – мистическое измерение.

Рассказ «В зеркале» (1902-1906)

Этот рассказ выстроен вокруг темы двойничества и раздвоения личности. Повествование ведется от лица молодой женщины, чья патологическая одержимость зеркалами постепенно переходит в настоящее безумие. Формально это дневниковая запись из «архива психиатра» – нарративный прием, создающий одновременно эффект документальности и эффект ненадежного рассказчика.

Героиня с детства одержима зеркалами. В ее восприятии каждое зеркало – это отдельная вселенная, населенная собственными существами, которые лишь принимают ее облик, но сохраняют свою особую личность: «В моем маленьком ручном зеркальце жила наивная девочка с ясными глазами, напоминавшими мне о моей ранней юности. В круглом будуарном таилась женщина, изведавшая все разнообразные сладости ласк, бесстыдная, свободная, красивая, смелая» [1, с. 33] *¹. Каждое зеркало – это возможная версия «я», каждый двойник – воплощение подавленного или нереализованного аспекта личности.

Психологический перелом наступает, когда героиня приобретает на распродаже большое трюмо. Это зеркало обладает «необычайной ясностью изображений», и двойник в нем чувствует себя хозяином, а не гостем. Постепенно героиня начинает сознавать, что отражение ведет против нее борьбу, стремясь занять ее место в реальном мире: «Мне надо посмотреть в него еще раз, чтобы убедиться, что там – самозванка, мой враг, игравший мою роль в течение нескольких месяцев». Рассказ завершается психическим

*Здесь и далее тексты В.Я. Брюсова цитируются по этому изданию

коллапсом героини, которая уже не способна разграничить реальный мир и зазеркальный.

С точки зрения поэтики «страшного рассказа», «В зеркале» демонстрирует несколько ключевых приемов. Прежде всего это принцип амбивалентности: на протяжении всего текста читатель не знает, что перед ним – описание реальных сверхъестественных явлений или история болезни. Важную роль играет и зеркало как художественный символ: в символистской традиции зеркало – граница двух миров, «посюстороннего» и «потустороннего». У Брюсова зеркало превращается в пространство подлинного ужаса – именно потому, что этот ужас порожден не внешней силой, а внутренним распадом личности. Дополнительное смысловое измерение создает и нарративная рамка («из архива психиатра»).

В художественном отношении рассказ обнаруживает прямую связь с символистской концепцией двоемирия. Оригинальные новеллы Брюсова «построены на принципе двоемирия» [3, с. 5] – убежденностью в том, что за видимой реальностью скрывается иная, более глубокая. Если для большинства символистов этот «иной мир» был источником высшего знания и красоты, то у Брюсова он становится источником ужаса: сквозь поверхность зеркала на героиню смотрит не трансцендентное, а темная сторона ее собственной личности.

Особую роль в рассказе играет образ зеркала как пространства множественных «я». Героиня сознает, что у нее есть бесчисленные двойники и любит некоторых из них, ненавидит, боится. Этот рассказ – художественная попытка исследовать тему, которая позже стала важной в психоанализе через понятия «нарциссизма» и «расщепленного эго». Брюсов почти интуитивно ощущает то, что потом изучат Фрейд и Юнг, что придает произведению особую ценность как отражению духа рубежа XIX и XX веков.

Рассказ неоднократно включали в разные антологии, в том числе «Strange and Fantastic Stories» (1946), «Russian Tales of the Fantastic» (1994) и

сборники российских ужасов 1980-2000-х, что говорит о его устойчивом художественном влиянии.

Рассказ «Теперь, когда я проснулся...» (1902)

Рассказ с подзаголовком «Дневник сумасшедшего» можно назвать одним из самых откровенных образцов «страшного рассказа» в сборнике. В нём рассказывается о герое, который осознает свою патологическую склонность к насилию и находит способ выразить ее без видимых последствий – через управляемые сновидения. Форма дневника позволяет читателю заглянуть в мысли маньяка и почувствовать близкий ужас. Сам герой – обычный человек с образованием и привычной жизнью, но под этой внешностью скрывается страшная тайна. Брюсов постепенно раскрывает ее через размышления персонажа: в своем изначальном состоянии человек стремится только к одному – мучить себе подобных. Культура, по сути, запрещает это первобытное желание. Эта идея и есть главная мысль рассказа. Культура здесь оказывается лишь тонкой оболочкой, под которой скрывается дикая, звериная природа человека, и именно во сне она вырывается наружу.

Само построение рассказа держится на противопоставлении сна и яви – это крайне важный прием для символистской поэтики в целом. Сон выступает как отдельный мир со своими законами: герой превращает этот мир в личный ад, где сам же становится тираном.

Переломный момент наступает тогда, когда грань между сновидением и реальностью начинает размываться. Герой влюбляется, женится. В брачную ночь он уже не может понять, кто перед ним – жена или очередной призрак из его кошмаров. Финал остается открытым, ничем не разрешенным, и именно эта неопределенность рождает ощущение тревоги и ужаса.

Если разбирать рассказ дальше, стоит отметить его принципиальное отличие от классического хоррора. Там источник страха – нечто внешнее, сверхъестественное. У Брюсова же ужас идет изнутри самого героя, и пугает здесь не то, что творится вокруг, а то, что таится в человеческой психике. Недаром рассказ «выполнен в духе так называемых «страшных рассказов» Э.

По» [3, с. 8], сходство здесь неслучайно: обоих писателей интересует именно тьма человеческого сознания, а не тьма внешнего мира. С точки зрения нарративной техники рассказ демонстрирует то, что литературоведение обозначит позднее как «ненадежный рассказчик»: герой-повествователь сообщает о себе только то, что считает нужным, его самооценка явно искажена, и читатель должен постоянно делать поправку на это искажение. Именно это создает дополнительное интеллектуальное напряжение, делающее рассказ Брюсова образцом жанра.

Показательно, что в момент написания (1902) в европейской культуре только начинали складываться концепции бессознательного. Зигмунд Фрейд опубликовал «Толкование сновидений» в 1900 году; психоанализ как культурный феномен еще только входил в сознание образованного общества. Брюсов, используя скорее художественный, чем научный подход, обнаруживает ту же глубину, что и Фрейд – бессознательные желания, которые разрушают цивилизованную личность. Поэтому этот рассказ воспринимается не только как произведение искусства, но и как культурно-исторический источник. Его неоднократно включали в сборники хоррора, такие как «Шаги в бреду» (2011) и «Полночь, XIX век» (2005), что говорит о его стабильном месте в жанровой традиции.

Рассказы «В башне» (1902-1907) и «Защита» (1904)

В рассказе «В башне» развивается тема добровольного заточения. Замкнутое пространство становится здесь местом мистического переживания. Герой уходит от мира в башню. Постепенно он начинает воспринимать ее уже не просто как укрытие, а как живое существо – одновременно враждебное и притягательное.

Грань между реальностью и иллюзией размывается. В какой-то момент уже сама башня словно захватывает сознание героя. Этот текст можно назвать одним из самых показательных примеров символистской тематики у Брюсова: замкнутое пространство выступает здесь как «иной мир», способный поглотить человека целиком.

Сама по себе тема «поглощающего» пространства восходит к готической традиции. Замок, подземелье, башня издавна были у писателей местами страха, где иррациональное вдруг обретало реальность. Брюсов, впрочем, переосмысляет эту традицию по-своему. Он переносит акцент на внутренние переживания героя: страшна не сама башня, а то, что начинает происходить в сознании человека, сознательно выбравшего изоляцию. Именно этот сдвиг от внешнего к внутреннему можно считать отличительной чертой прозы Брюсова.

В «Защите» разрабатывается уже другой поворот той же темы – навязчивая идея, постепенно перерастающая в одержимость. Герой рассказа мало-помалу теряет способность отличать реальную опасность от вымышленной: его сознание рождает образ врага, которого на самом деле не существует, и вся дальнейшая жизнь героя выстраивается вокруг борьбы с этим призрачным противником. С точки зрения психологизма Брюсова, «Защита» особенно выразительна: ужас здесь кроется не в самом событии, а в процессе медленного и необратимого разрушения разума.

В обоих рассказах проявляется важный художественный принцип всей книги «Земная ось»: ужас начинается внутри, постепенно нарастая и достигая переломного момента. Это ощущение неизбежности и постепенности создает особый характер «ужаса» у Брюсова.

Рассказы «Мраморная головка» (1903) и «Бемоль» (1903)

Рассказ «Мраморная головка» погружает в историю таинственного артефакта, который был случайно куплен на аукционе. Скульптура ввела героя «в некоторый транс своим сходством с одной замужней женщиной, которую он когда-то любил, бросил и забыл». Любопытно, что здесь «страшное» не сводится ни к сверхъестественному, ни к безумию, но рождается из встречи с прошлым через материальный объект. Воспоминание, вдруг воплотившееся в мраморе, разрушает привычный порядок жизни: «...целая вселенная чувств, мечтаний, мыслей, которая погребена была в моей душе, словно какая-то Атлантида, – пробудилась, воскресла, ожила».

«Бемоль» – рассказ, в котором «ужасное» связано с музыкой как пространством, где иррациональное наиболее уязвимо. Герой становится одержим звуком, отдельной нотой, которая начинает преследовать его, обретает почти демоническую природу. Музыка в символистском мировоззрении – высшее из искусств, ближайшее к тайне бытия; именно поэтому она может стать и наиболее опасным для разума переживанием. В «Бемоле» Брюсов разрабатывает символистскую концепцию «музыки как гипноза» [5, с. 48]: звук как сила, способная «загипнотизировать» и разрушить.

Оба рассказа демонстрируют: у Брюсова «страшное» может быть порождено не только психопатологией и не только столкновением с иным миром, но и самой природой художественного переживания – встречей с красотой, которая слишком интенсивна для человеческой психики. Эта идея – ужаса перед высоким – присутствует во всей брюсовской прозе и делает ее явлением принципиально иного порядка, чем бульварный «страшный рассказ».

Рассказ «Республика Южного Креста» (1904-1905)

Это произведение стоит несколько особняком в ряду «страшных рассказов» «Земной оси»: если рассмотренные выше рассказы разрабатывают тему индивидуального безумия, то «Республика Южного Креста» исследует безумие коллективное, охватывающее целую цивилизацию. Рассказ с подзаголовком «Статья в специальном № «Северо-Европейского Вечернего Вестника»» – это антиутопия в форме газетного репортажа, описывающая гибель футуристического государства от эпидемии психической болезни.

Действие происходит в «Звездном городе» – фантастической Антарктической республике, технически совершенной и социально устроенной. Этот идеальный, герметично закрытый город охватывает эпидемия загадочной болезни, получившей название «мания противоречия»: больной начинает делать противоположное тому, что хочет, говорить обратное тому, что думает: «заболевший вместо «да» говорит «нет»; желая

сказать ласковые слова, осыпает собеседника бранью... намереваясь идти влево, поворачивает вправо». С развитием болезни противоречия захватывают всю телесную и духовную жизнь больного; многие кончают жизнь самоубийством.

Картина распада цивилизации нарисована Брюсовым с нарочитой «документальностью» и холодностью газетного репортажа. Именно это сочетание – ужасающего содержания и нейтрального, псевдо-журналистского тона – создает особый эффект: «Две няньки в городском детском саду, в припадке «противоречия», перерезали горло сорока одному ребенку – это чудовищное сообщение подается в том же регистре, что и статистика заболеваний. Этот прием работает как художественное отстранение: именно за счет нейтрального тона ужас проникает в читателя глубже, чем мог бы проникнуть при эмоциональном повествовании.

Финальные страницы рассказа рисуют тотальное крушение городской цивилизации: «Какие-то темные, атавистические чувства оживали в душах этих городских обитателей, и полунагие, немые, нечесанные, они плясали хороводами пляски своих отдаленных пращуров, современников пещерных медведей. Этот образ особенно значим: под тонкой пленкой цивилизации таится первобытный хаос, и достаточно одного толчка, чтобы он вырвался наружу.

Брюсов написал «Республику Южного Креста» в 1904-1905 годах – в годы первой русской революции. Современники не могли не чувствовать аллегорического измерения этого текста: болезнь противоречия, охватывающая идеальный город, читалась как метафора социального безумия, охватившего страну. Рассказ поражает своим пророческим звучанием.

Жанровое своеобразие «Республики Южного Креста» состоит в синтезе нескольких художественных форм: фантастического рассказа, антиутопии, «страшного рассказа» в духе Эдгара По и газетного репортажа. Эта жанровая гибридность – принципиальная установка Брюсова, стремившегося в каждом

произведении «Земной оси» освоить новый угол зрения, новую нарративную маску.

Драматическая сцена «Земля» (1904)

Сборник «Земная ось» включает не только рассказы, но и драматическую сцену «Земля», занимающую особое место в художественной системе книги. Александр Блок назвал «Землю» произведением «предельно высокого» уровня [3, с. 11], и это определение точно улавливает масштаб авторского замысла. «Земля» – это видение конца человечества: действие разворачивается в далеком будущем, когда люди живут в подземных городах, не видя солнца, а природа снаружи давно мертва. Катастрофа разворачивается изнутри – из конфликта между теми, кто хочет вырваться наружу, и теми, кто убежден, что за стенами – смерть.

С точки зрения жанровой принадлежности «Земля» сочетает черты антиутопии, трагедии и «страшного рассказа», перенесенного в драматическую форму. «Ужасное» здесь имеет апокалиптический, цивилизационный масштаб: под землей, в герметичном городе будущего, повторяется та же ситуация, что и в «Республике Южного Креста» – герметично замкнутая цивилизация, неспособная вырваться за собственные границы, разрушается изнутри. Драматическая форма позволяет Брюсову показать конфликт «через действие» – в прямом споре персонажей, не прибегая к посредничеству нарратора.

Пространство «Земли» – предельно замкнутое: подземный город, лишенный неба, солнца, природы. Это – доведенный до апокалиптического предела хронотоп замкнутости, который мы наблюдали во всех «страшных рассказах» «Земной оси». Время в «Земле» – время последних дней, «последних мучеников» цивилизации. Финал открыт и трагичен: те, кто вырвались на поверхность, погибают – но они хотя бы видят небо.

Рассказ «Первая любовь» (1904)

Рассказ «Первая любовь» занимает в структуре «Земной оси» особое место: он единственный из рассказов сборника написан в форме

воспоминания взрослого человека о детском переживании. Герой вспоминает свое первое любовное увлечение – странное, болезненное, охватившее его в детстве. Это чувство описывается не как светлое и радостное, а как темное, почти пугающее: маленький герой не понимает, что с ним происходит, и эта непонятность сама по себе является источником тревоги.

С точки зрения поэтики «страшного рассказа», «Первая любовь» демонстрирует, что у Брюсова источником «ужасного» может быть и детская психика – особенно уязвимая, не защищенная рациональным пониманием. Ребенок воспринимает мир непосредственно, без защитного слоя взрослого опыта, и именно поэтому первое соприкосновение с темными силами жизни оказывается для него особенно травматичным. Воспоминание взрослого о детском переживании также создает характерную брюсовскую дистанцию: рассказчик смотрит на свое прошлое «со стороны», но это «со стороны» не делает пережитое менее пугающим – напротив, понимание того, что произошло, приходит с опозданием и только усиливает ощущение неотвратимости.

Наконец, необходимо остановиться на рецепции «Земной оси» и «страшных рассказов» Брюсова в критике и последующей литературной традиции.

В момент выхода сборника в 1907 году он получил неоднозначные оценки критики. Александр Блок в своей рецензии высоко оценил «Землю» и отметил мастерство Брюсова-прозаика. Нина Петровская во втором издании 1910 года также дала высокую оценку переработанной версии сборника. В целом критика воспринимала брюсовскую прозу прежде всего как «прозу поэта» – что, с одной стороны, подчеркивало ее художественную утонченность, с другой – несколько принижало её самостоятельный статус.

В советский период проза Брюсова изучалась в значительно меньшей степени, чем поэзия. Тем не менее отдельные рассказы «Земной оси» регулярно переиздавались в антологиях фантастики и мистики. В постсоветский период интерес к брюсовской прозе заметно вырос: «Земная

ось» неоднократно переиздавалась, рассказы вошли в многочисленные антологии русской литературы ужасов и фантастики. Это свидетельствует о том, что «страшные рассказы» Брюсова сохраняют свою художественную силу и за пределами символистского контекста, в котором они были созданы.

Показателен в этом контексте вопрос о связи брюсовской «страшной прозы» с современной литературой хоррора. Очевидно, что прямых «наследников» Брюсова в современном русском хорроре назвать затруднительно – традиция была прервана в советский период. Тем не менее художественные открытия Брюсова – психологический хоррор, ненадежный рассказчик, псевдо-документальность, принципиальная нераскрытость финала – предвосхитили многие черты современной литературы ужасов, которые в западной традиции связываются с именами Лавкрафта, Кинга и их последователей. В этом смысле Брюсов – не просто писатель Серебряного века, но один из предтеч мирового психологического хоррора, чье значение еще не получило должной оценки.

Обобщая наблюдения над отдельными произведениями, можно выделить систему художественных приемов, характерных для «страшных рассказов» Брюсова.

Первый из них – принцип ненадежного рассказчика. Во всех ключевых рассказах «Земной оси» повествование ведется от первого лица или через посредничество субъективного документа. Рассказчик всегда так или иначе ненадежен: он болен, он одержим, он видит только часть картины. Читатель должен самостоятельно конструировать «реальность», и эта работа сама по себе становится источником тревоги.

Второй прием – принцип двойственности. Брюсов никогда не дает окончательного ответа на вопрос о природе происходящего. Сверхъестественные явления у Брюсова всегда можно объяснить с точки зрения психологии, и наоборот – психологические состояния часто допускают мистическое толкование. Эта двойственность создает тревожное,

неразрешенное пространство, которое становится настоящим источником художественного страха.

Третий прием – концентрация на атмосфере. Как поэт, Брюсов уделял большое внимание деталям, ритму фраз и образам. В его «страшных рассказах» ужас возникает не из конкретных событий, а через создание определенной атмосферы: за счет накопления деталей и повторяющихся образов. Благодаря этому рассказы Брюсова ближе к лирической прозе, чем к обычному приключенческому хоррору.

Четвертый прием – псевдодокументальность. Брюсов скрывает вымысел под видом документа – дневника, архивной записи или газетной статьи. Этот прием, пришедший из традиций готического романа, в его прозе работает особенно сильно: документальная форма создает впечатление, что описываемые события могли бы действительно случиться или уже произошли.

Художественные приемы «страшного рассказа» у Брюсова служат не самоцелью, а выражением определенного мироощущения. «Страшное» в «Земной оси» – это прежде всего страшное как философская категория. Брюсов, как истинный символист, убежден, что за видимым порядком вещей скрывается хаос, что за разумом – безумие, за культурой – варварство, за «я» – двойник. Эта убежденность находит свое художественное выражение именно в жанре «страшного рассказа» – единственном жанре, способном передать опыт встречи с тем, что не поддаётся рациональному осмыслению.

Нельзя обойти вниманием социальное измерение брюсовского «ужасного». Если в рассказах «В зеркале» и «Теперь, когда я проснулся...» ужас носит индивидуальный, интимный характер, то «Республика Южного Креста» переносит его на уровень цивилизации. Безумие здесь – не болезнь отдельной личности, но болезнь общественного организма. Эта идея – о хрупкости цивилизации и о первобытном хаосе, таящемся под ее поверхностью, – роднит Брюсова с другими апокалиптическими мыслителями рубежа веков.

Таким образом, мистическое и «ужасное» в рассказах В.Я. Брюсова – это не жанровый аксессуар и не дань моде, а органичное выражение символистского миропонимания. «Страшный рассказ» оказывается для Брюсова тем жанром, в котором наиболее полно реализуется его художественная философия: убежденность в двойственности бытия, в непознаваемости глубин человеческого «я», в хрупкости любого порядка перед лицом хаоса.

Анализ поэтики «страшных рассказов» Брюсова был бы неполным без рассмотрения пространственно-временной организации его текстов. Пространство и время – базовые категории любого нарратива, но в «страшном рассказе» они приобретают особую, дополнительную функцию: они сами становятся источниками тревоги и ужаса, активными участниками художественного действия, а не просто декорациями, на фоне которых разворачиваются события.

Рассматривая художественное пространство брюсовских «страшных рассказов», необходимо прежде всего зафиксировать устойчивую тенденцию к замкнутости. Почти все ключевые рассказы «Земной оси» разворачиваются в ограниченных, замкнутых пространствах: комнате, уставленной зеркалами («В зеркале»), сознании героя, осваивающего сновидение как отдельное пространство («Теперь, когда я проснулся...»), башне как добровольной тюрьме («В башне»), подземной камере («В подземной тюрьме»), герметичном городе под куполом («Республика Южного Креста»). Замкнутое пространство – принципиальный топос готической и «ужасной» литературы, восходящий к романному замку Горация Уолпола. У Брюсова замкнутость героя воспринимается иначе: она не навязана извне, как в случае с темницей, где героя запирают враги. Изоляция героя у Брюсова всегда так или иначе мотивирована изнутри. Либо это осознанный выбор, как в случае с башней или комнатой зеркал, либо следствие определенного психологического состояния. Герой сам, часто неосознанно, поддерживает эту изоляцию. Он

остается внутри своего «сновидения» – замкнутого пространства, которое сам же и создал.

В этом заключается ключевое отличие брюсовской прозы. Источник ужаса здесь укоренен внутри человека, а само замкнутое пространство формируется не внешними обстоятельствами, а сознанием героя. За этим стоит вполне определенный символистский взгляд на мир: внешняя реальность вторична по отношению к внутреннему миру духа, и именно он определяет то, что герой воспринимает как действительность. Стоит внутреннему миру оказаться во власти страха, и все окружающее пространство немедленно превращается в тюрьму.

Особый случай представляет рассказ «Республика Южного Креста». Здесь замкнутость охватывает уже не отдельного человека, а целый город. Город под куполом, отделенный от внешнего мира и закрытый звездным небом, представляет собой вполне законченную, герметичную систему. Именно эта герметичность и обеспечивает техническое совершенство города. Но она же становится причиной катастрофы: когда начинается эпидемия «противоречия», выбраться из-под купола оказывается уже невозможно. То, что прежде служило защитой от внешних опасностей, превращается в ловушку из-за угрозы, зародившейся внутри, и замкнутое пространство оборачивается пространством гибели.

Другой значимый для Брюсова образ – зеркало. Оно наделено, впрочем, прямо противоположным смыслом. В символистской культуре зеркало никогда не было просто бытовым предметом – это своего рода портал, граница между мирами. В рассказе «В зеркале» пространство зазеркалья буквально оживает и начинает соперничать с реальностью: героиня видит в зеркале «перекрещивающиеся миры, входящие друг в друга, колеблющиеся, исчезающие и появляющиеся вновь». Границ у этого пространства нет. Они зыбки, проницаемы, постоянно смещаются, и сама эта нестабильность рождает ужас – страх потерять ориентиры и уже не понимать, где именно находишься.

Не менее важна для «страшных рассказов» Брюсова и поэтика времени. Она проявляет себя сразу в нескольких аспектах.

Прежде всего, время у Брюсова часто оказывается ненадежным, подчеркнуто субъективным. В рассказах, построенных как дневники или архивные записи, его течение зависит не от объективных часов, а от силы переживаний героя. Так, в рассказе «Теперь, когда я проснулся...» герой постепенно теряет чувство времени: ночь и день сливаются для него в одно, и он уже не может понять, в какой момент находится. Эта потеря времени служит своеобразной метафорой утраты разума – сознание, оторвавшееся от времени, перестает справляться с реальностью.

Кроме того, особую роль играет сжатие времени в кризисные моменты повествования. Жанр «страшного рассказа» у Брюсова, как правило, разворачивается в пределах короткого промежутка, на который приходится психологическая или социальная катастрофа, и по мере приближения к кульминации время словно ускоряется, усиливая ощущение неотвратимости происходящего. Особенно хорошо это видно в «Республике Южного Креста»: хотя действие охватывает несколько месяцев, события развиваются со все нарастающей скоростью, статистика заболеваний стремительно растет, а сама смена событий ускоряется от эпизода к эпизоду.

Наконец, для брюсовских «страшных рассказов» характерен открытый финал – отсутствие какой-либо четкой развязки. Большинство из них либо обрывается в момент, когда герой окончательно теряет рассудок, оставляя читателя в неведении относительно дальнейшей судьбы персонажа, либо завершается масштабной катастрофой, после которой само понятие «конец» теряет смысл. Так, в «Республике Южного Креста» повествование прерывается статистическими сводками, которые лишь подчеркивают масштаб произошедшей катастрофы. Эта открытость – принципиальная черта «страшного рассказа» в брюсовской трактовке: ужас не имеет конца, он продолжается за пределами текста, в воображении читателя.

Отдельного рассмотрения требует хронотоп сновидения в рассказе «Теперь, когда я проснулся...». Михаил Бахтин ввел понятие «хронотопа» как пространственно-временного единства, определяющего художественную картину мира произведения [9]. Хронотоп сновидения у Брюсова амбивалентен: с одной стороны, сон подчинен воле героя (это «осознанное сновидение»), с другой – в нем действуют свои законы, отличные от законов яви. Граница между этими двумя хронотопами – сновидческим и реальным – постепенно размывается, и это размывание является художественным образом разрушения психики.

Необходимо также рассмотреть роль читателя в художественной системе брюсовского «страшного рассказа». В теории литературы существует понятие «имплицитного читателя» (В. Изер) – образа, запрограммированного самим текстом, предполагаемого способа чтения. В «страшных рассказах» Брюсова этот «имплицитный читатель» оказывается фигурой активной, соучаствующей. Ему не дают готовой интерпретации. Он вынужден сам, шаг за шагом, конструировать «реальность» из противоречивых свидетельств ненадежного рассказчика. Именно эта активная позиция и отличает брюсовский хоррор от массового «страшного чтения», где читатель остается всего лишь пассивным потребителем пугающих образов.

Читатель брюсовских «страшных рассказов» поставлен в ситуацию глубокой неопределенности. В рассказе «В зеркале» герой не может понять, перед ним настоящий медицинский случай или мистический опыт. В «Теперь, когда я проснулся...» трудно определить, где заканчивается управляемый сон и начинается реальная жизнь. В «Республике Южного Креста» остается сомнение, является ли «мания противоречия» диагнозом или метафорой. Такая неопределенность – не ошибка автора, а сознательный прием: тревога появляется из-за невозможности точно ответить, что именно произошло, и именно это создает основу для чувства страха в рассказах. Замкнутое пространство у Брюсова служит еще и способом вовлечь читателя.

Он вместе с героем оказывается словно «заперт» в тексте: нет выхода, а финал не завершает историю, а лишь прерывает ее. Это вызывает ощущение «ловушки», из которой нет выхода, подобное тому, как персонажи ощущают ограниченность пространства вокруг себя. Таким образом, пространственная поэтика рассказов Брюсова «заражает» читателя тем самым переживанием, которое испытывает герой.

Не менее значимо для понимания читательского воздействия брюсовской прозы и время. Псевдодокументальная форма (дневник, газетная статья, архивная запись) создает ощущение прошедшего времени – событие уже произошло, исход уже определен, и мы лишь узнаем о нем задним числом. Это ощущение ретроспективности усиливает тревогу: если бы события разворачивались «в реальном времени», читатель сохранял бы хотя бы иллюзию возможности вмешаться. Псевдодокументальный нарратив лишает его и этой иллюзии – все уже случилось, герой уже сошел с ума, город уже погиб. Единственное, что остается читателю, – осмыслить произошедшее. Но это осмысление невозможно: документ заканчивается, не давая ответа.

Нарративная структура брюсовских «страшных рассказов» может быть описана в терминах нарратологии Жерара Женетта. В «Фигурах» (1972) Женетт разработал концепцию «нарративных уровней» – различения между историей (что произошло), дискурсом (как рассказано) и нарратией (кто и когда рассказывает) [18, с. 66]. Для Брюсова именно уровень наррации является ключевым художественным инструментом: в «Дневнике сумасшедшего» рассказчик-нарратор ненадежен; в «газетной статье» о Республике Южного Креста нарратор притворяется нейтральным журналистом, хотя его версия событий заведомо неполна. Эта игра с нарративными уровнями создает структурное напряжение, которое само по себе является источником тревоги.

Концепция «Unheimliche», или «жуткого», которую З. Фрейд разработал в эссе 1919 года, помогает по-новому взглянуть на «страшное» в

произведениях Брюсова. Фрейд связывал «жуткое» с чем-то одновременно знакомым и чуждым – тем, что было вытеснено, но потом вернулось: «жуткое – это то, что должно было оставаться тайным, скрытым, но вышло на свет» [45, с. 269]. В рассказе «В зеркале» именно так проявляется зеркальный двойник: это вытесненное «я» героини, которое возвращается в пугающем образе. В «Теперь, когда я проснулся...» внутренние темные влечения героя – это древние подавленные импульсы, которые пробиваются через культурные барьеры. Фрейдовская идея помогает понять, почему ужас у Брюсова так глубоко воздействует на читателя: он вызывает не только страх перед чем-то опасным, но и ощущение внутреннего дискомфорта от столкновения с запретным и вытесненным. Благодаря этому поэтика времени и пространства в его «страшных рассказах» естественно вписывается в общую художественную структуру сборника. Замкнутое пространство, нестабильное время, открытый финал – все это элементы единой стратегии «ужасного», направленной не на описание внешних событий, но на создание состояния тревоги, неопределенности и неустрашимой угрозы в сознании читателя. Именно эта функциональность пространственно-временных категорий отличает брюсовский «страшный рассказ» от массовой литературы ужасов и роднит его с высокой символистской прозой.

Выводы по главе 2

Таким образом, в результате работы над содержанием 2 главы мы установили:

1. Малая прозаическая форма занимает в творчестве В.Я. Брюсова место художественной лаборатории. Сборник «Земная ось» (1907) – последовательный эксперимент с разными повествовательными моделями: каждый из вошедших в него текстов ориентирован на конкретный образец – прежде всего на традицию «страшного рассказа» Эдгара По – и при этом существенно трансформирует ее в соответствии с символистской поэтикой.

2. Жанровое своеобразие брюсовской малой прозы определяется рядом устойчивых черт: концентрированностью и единством впечатления, нарративной изощренностью (широким использованием псевдодокументальных рамок – дневника, архивной записи, газетной статьи), особым психологизмом, сосредоточенным на пограничных состояниях сознания, и двойственностью, не допускающей окончательного разграничения реального и ирреального.

3. Анализ рассказов подтвердил, что автор развивает жанр «страшного рассказа». В рассказе «В зеркале» тема раздвоения личности раскрывается через образ зеркала, которое отделяет два мира. В рассказе «Теперь, когда я проснулся...» перед нами разворачивается маниакальная одержимость, показанная глазами ненадежного рассказчика, у которого границы между сном и реальностью стираются практически полностью. «В башне» и «Защита» строят страх иначе – на замкнутом пространстве и навязчивых мыслях, преследующих героя. В «Мраморной головке» и «Бемоле» источником ужаса становится уже сам процесс восприятия. Это прием, во многом характерный именно для Брюсова. «Республика Южного Креста», в свою очередь, переносит страх в масштаб целой цивилизации, показывая ее падение под натиском массового безумия. При всем различии сюжетов источник страха во всех этих произведениях один и тот же. Это внутренние конфликты личности или общества, а не какая-либо внешняя сверхъестественная сила: страх здесь связан с глубинами человеческой психики и хрупкостью общественных основ.

4. Для Брюсова жанр страшного рассказа стал, по сути, естественным способом выразить символистское видение мира – с его идеями двойственности бытия, принципиальной невозможности до конца познать самого себя и неизбежностью хаоса. Если посмотреть на то, как в этих рассказах устроены время и пространство, становится ясно: это не просто фон. Они играют самостоятельную, значимую роль. Замкнутые пространства – комнаты с зеркалами, башни, подземелья, город под куполом – раз за разом

отражают либо психологический, либо общественный тупик. Время же здесь нестабильно и подчеркнуто субъективно. Оно символизирует разрушение разума и постепенную потерю опоры в реальности. А открытые финалы указывают на то, что ощущение ужаса не заканчивается вместе с текстом – оно продолжает жить уже в воображении читателя.

5. Сборник в целом движется от частных, личных страхов к куда более масштабным. Раздвоение личности, маниакальные сновидения – с одной стороны. Социальные и почти апокалиптические страхи, связанные с безумием и распадом цивилизации, – с другой. Именно это движение и придает книге внутреннюю динамику, превращая ее из простого набора отдельных рассказов в цельную художественную концепцию. В конечном счете Брюсов показывает: ужас – не редкость и не исключение, а скорее обычное состояние, которое чаще всего остается незамеченным. Он проступает в каждом зеркале, в каждом сне, в любом замкнутом пространстве и в любой цивилизации, уверенной в собственной непогрешимости.

6. Художественные находки Брюсова в жанре «страшного рассказа» следующие: психологический хоррор, ненадежный рассказчик, прием псевдодокументальности, открытый финал, образ замкнутого пространства как тупика – во многом предвосхитили черты, которые позже станут определяющими для мировой литературы ужасов XX века. Брюсовские «страшные рассказы» сохраняют свою художественную актуальность и по сей день: они не требуют поправки на эпоху, они говорят о вечном – о том, что таится в человеке под тонкой пленкой цивилизации, культуры и разума.

Перспективы дальнейшего изучения темы связаны с более детальным сравнительным анализом брюсовской «страшной прозы» в контексте европейского символизма и декаданса, с исследованием влияния Брюсова на последующую русскую литературу ужасов, а также с анализом рецепции «Земной оси» в современной читательской и критической культуре.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящая выпускная квалификационная работа была посвящена изучению жанра «страшного рассказа» в малой прозе В.Я. Брюсова на материале сборника «Земная ось» (1907). В ходе исследования мы сформулировали следующие выводы.

В первой главе работы была рассмотрена жанровая специфика прозы. Анализ показал, что понятия «эпос» и «проза» пересекаются, но не тождественны: «проза» обозначает тип речевой организации, свободный от метрической упорядоченности, тогда как «эпос» – тип художественного содержания, предполагающий объективное повествование о событиях. Вместе с тем в контексте настоящей работы эти понятия могут использоваться как синонимы, поскольку исследуемые тексты принадлежат к эпическому роду и написаны в форме прозы.

Жанровая система прозы – динамичная структура, прошедшая путь от античности до экспериментов XXI века. Классификация прозаических жанров строится на тематическом, структурном и функциональном критериях. Среди крупных форм ведущую роль сохраняет роман; среди малых – рассказ, новелла, очерк. Особое место в системе малых жанров занимает «страшный рассказ»: жанровая форма, синтезирующая признаки рассказа (лаконизм, концентрация, психологизм) с особой установкой на создание атмосферы ужаса, тревоги и встречи с иррациональным.

Традиция «страшного рассказа» восходит к готической литературе XVIII–XIX веков (Г. Уолпол, А. Рэдклиф, Э.Т.А. Гофман) и достигает художественного совершенства в новеллистике Эдгара По, разработавшего принцип «единства впечатления». В русской литературе «страшный рассказ» прошёл путь от фольклорно ориентированной прозы Гоголя через «таинственные повести» Тургенева к символистской литературе рубежа XIX–XX веков.

Во второй главе работы была исследована поэтика рассказов В.Я. Брюсова. Брюсов – один из ключевых организаторов русского символизма – выстроил в жанре малой прозы уникальную художественную систему. Опираясь прежде всего на традицию Эдгара По, он создал русский вариант «страшного рассказа», подчинив все художественные средства единой цели – передаче переживания иррационального.

Несмотря на то, что сам Брюсов в предисловии говорил о некоторой «заемности» своих рассказов, каждый текст в сборнике «Земная ось» воспринимается как вполне самостоятельное художественное целое. Объединяет их прежде всего общее ощущение двойственности бытия и постоянного присутствия хаоса. Анализ основных текстов – «В зеркале», «Теперь, когда я проснулся...», «В башне», «Мраморная головка», «Бемоль», «Первая любовь», «Защита», «Республика Южного Креста», а также драматической сцены «Земля» – показывает, что все они строятся на одном и том же наборе приёмов, характерных именно для брюсовского «страшного рассказа». Среди них – ненадежный рассказчик, идея двойственности реального и ирреального, повышенная атмосферность и псевдодокументальный стиль повествования. Все эти элементы работают вместе, превращая «ужас» из чисто жанрового приема в философскую категорию.

Анализ времени и пространства в этих рассказах показал, что замкнутые пространства – будь то комната зеркал, башня, подземная тюрьма или город под куполом – а вместе с ними и нестабильное, субъективное время не просто создают фон, а активно участвуют в формировании смысла текста. Немаловажную роль играет здесь и читатель. Так называемый «имплицитный читатель» вынужден сам, шаг за шагом, выстраивать «реальность» из противоречивого и заведомо ненадежного повествования. За чисто жанровыми приемами Брюсова скрывается достаточно глубокая мысль: человеческая уязвимость связана не с призраками и демонами, а с собственной психикой человека и угрозой разрушения цивилизации изнутри.

Именно эта способность использовать жанр как инструмент философского размышления и выводит «страшные рассказы» Брюсова на особое место в литературе. Они оказываются куда значительнее, чем просто любопытный эпизод в творчестве поэта.

В. Я. Брюсов занимает в истории русского «страшного рассказа» во многом уникальное место. Он создал психологически сложный и философски насыщенный вариант жанра. Этот вариант во многом предвосхитил черты современной литературы ужасов. Его «страшная проза» не была данью моде – она отражала тревоги своего времени, когда страх перед иррациональным воспринимался как серьезное экзистенциальное переживание.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I. Источники

1. Брюсов В.Я. Земная ось. Рассказы и драматические сцены. — М.: Скорпион, 1907. — 166 с.
2. Брюсов В.Я. Земная ось. Рассказы и драматические сцены. 2-е изд., доп. — М.: Скорпион, 1910. — 180 с.
3. Брюсов В.Я. Повести и рассказы / вступ. ст. и коммент. С.С. Гречишкина и А.В. Лаврова. — М.: Советская Россия, 1987. — 384 с.
4. Брюсов В.Я. Ключи тайн // Весы. — 1904. — № 1. — С. 3–21.
5. Брюсов В.Я. Русские символисты: сб. стихов / изд. В.А. Масловым. — М.: Тип. Лисснера и Романа, 1894. — 48 с.
6. Брюсов В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. — М.: Художественная литература, 1973–1975.

II. Научная и критическая литература

7. Аристотель. Поэтика / пер. с греч. М.Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 4. — М.: Мысль, 1984. — С. 645–680.
8. Ашукин Н.С. Валерий Брюсов. — М.: Художественная литература, 1929. — 262 с.
9. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 234–407.
10. Бодлер Ш. Эдгар По, его жизнь и творения // Бодлер Ш. Об искусстве. — М.: Искусство, 1986. — С. 120–162.
11. Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А.М. Прохоров. — М.: Советская энциклопедия, 1975.
12. Большой словарь иностранных слов. — М.: ЮНВЕС, 1999. — 784 с.
13. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С.А. Кузнецов. — СПб.: Норинт, 2000. — 1536 с.

14. Виноградов В.В. О теории художественной речи. — М.: Высшая школа, 1971. — 240 с.
15. Гиндин С.И. Проза Брюсова и её место в системе его творчества // Брюсовские чтения 1971 года. — Ереван: Айастан, 1973. — С. 91–115.
16. Гусев В.И. Искусство прозы. — М.: Институт мировой литературы им. А.М. Горького, 1993. — 213 с.
17. Долгополов Л.К. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX — начала XX века. — Л.: Советский писатель, 1985. — 352 с.
18. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. / пер. с фр. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — Т. 2. — 472 с.
19. Жанр // Культурология. Энциклопедический словарь / под ред. А.А. Радугина. — М.: Академический проект, 2009. — С. 135–137.
20. Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По: новеллист и поэт. — Л.: Художественная литература, 1984. — 294 с.
21. Колобаева Л.А. Русский символизм. — М.: Изд-во МГУ, 2000. — 296 с.
22. Ласкина Н. Литература ужасов: от готики до хоррора. — М.: Level One, 2021.
23. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе / пер. с англ. О. Мичковского. — М.: АСТ, 2001. — 96 с.
24. Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.И. Кожевникова и П.А. Николаева. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — 752 с.
25. Максимов Д.Е. Брюсов: Поэзия и позиция. — Л.: Советский писатель, 1969. — 240 с.
26. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. — М.: Наука, 1990. — 279 с.
27. Минц З.Г. Поэтика русского символизма. — СПб.: Искусство-СПБ, 2004. — 480 с.

28. Молодяков В.Э. Валерий Брюсов: Будь мрамором. — М.: Молодая гвардия, 2010. — 450 с. — (ЖЗЛ).
29. Нагибин Ю.М. Размышления о рассказе. — М.: Советский писатель, 1964. — 56 с.
30. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. — М.: Азъ, 1992. — 960 с.
31. Осипова Э.Ф. Загадки Эдгара По: исследования и комментарии. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. — 175 с.
32. Пайман А. История русского символизма / пер. с англ. В.В. Исакович. — М.: Республика, 1998. — 415 с.
33. Палиевский П.В. Литература и теория. — М.: Советская Россия, 1979. — 288 с.
34. По Э.А. Новеллистика Натаниела Готорна // По Э.А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. — М.: Пресса, 1993. — С. 144–162.
35. Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века / отв. ред. В.А. Келдыш. — М.: Наука, 2008. — 285 с.
36. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М.: Искусство, 1976. — 614 с.
37. Поэзия второй половины XX века: Хрестоматия-практикум к курсу «История русской литературы XX века» \ Сост. Т.Л. Рыбальченко. — Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004. — 378 с.
38. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — 358 с.
39. Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы / под ред. С.И. Тиминой. — СПб.: Logos, 2002. — 586 с.
40. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. — М.: Просвещение, 1974. — 509 с.
41. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тamarченко. — М.: Академия, 2004.

42. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. — 144 с.
43. Томашевский Б.В. Теория литературы. — М.: Аспект Пресс, 2002. — 334 с.
44. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. — Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. — 58 с.
45. Фрейд З. Жуткое / пер. с нем. Р. Додельцева // Фрейд З. Художник и фантазирование. — М.: Республика, 1995. — С. 265–281.
46. Ханзен-Леве О.А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм / пер. с нем. С. Бромерло. — СПб.: Академический проект, 1999. — 512 с.
47. Шкловский В.Б. О теории прозы. — М.: Советский писатель, 1983. — 384 с.
48. Шмид В. Нарратология / пер. с нем. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
49. Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. — Л.: Художественная литература, 1986. — 456 с.

III. Интернет-ресурсы

50. Брюсов В.Я. В башне // Викитека. — URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/В_башне_\(Брюсов\)](https://ru.wikisource.org/wiki/В_башне_(Брюсов)) (дата обращения: 15.03.2026).
51. Брюсов В.Я. В зеркале // Викитека. — URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/В_зеркале_\(Брюсов\)](https://ru.wikisource.org/wiki/В_зеркале_(Брюсов)) (дата обращения: 15.03.2026).
52. Брюсов В.Я. Земная ось (предисловие автора) // Библиотека Максима Мошкова. — URL: http://lib.ru/BRYUSOW/bryusov_zemosj.txt (дата обращения: 22.03.2026).

53. Брюсов В.Я. Республика Южного Креста // Викитека. — URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Республика_Южного_Креста_\(Брюсов\)/1911](https://ru.wikisource.org/wiki/Республика_Южного_Креста_(Брюсов)/1911) (дата обращения: 15.03.2026).
54. Брюсов В.Я. Теперь, когда я проснулся... // Викитека. — URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Теперь,_когда_я_проснулся... (дата обращения: 15.03.2026).
55. Брюсов В.Я. // Fantlab.ru. — URL: <https://fantlab.ru/autor35> (дата обращения: 18.03.2026).
56. Готическая литература // Энциклопедия «Кругосвет». — М., 2007. — URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/GOTICHESKAYA_LITERATURA.html (дата обращения: 12.03.2026).
57. Литературная энциклопедия / под ред. А.В. Луначарского и И.М. Нусинова. — М.: Изд-во Коммунистической академии, 1929–1939. — URL: https://gufo.me/dict/literary_encyclopedia (дата обращения: 10.03.2026).
58. Минц З.Г. О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов // Ruthenia.ru. — URL: <https://www.ruthenia.ru/document/387818.html> (дата обращения: 22.03.2026).
59. Молодяков В.Э. Валерий Брюсов // Хронос: всемирная история в Интернете. — URL: http://www.hrono.ru/biograf/bio_b/bryusov.html (дата обращения: 25.03.2026).
60. Некрасовка: Библиотека имени Н.А. Некрасова. Фантастический Брюсов. — URL: <https://nekrasovka.ru/articles/books/bryusov> (дата обращения: 18.03.2026).
61. Шапошников М. Брюсов пытался возглавить пролетарское искусство, как когда-то символизм: интервью // Горький медиа. — 2017. — URL: <https://gorky.media/intervyu/bryusov-pytalsya-vozglavit-proletarskoe-iskusstvo-kak-kogda-to-simvolizm/> (дата обращения: 20.03.2026).