

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

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Поэтика мистического в творчестве А. К. Толстого

Исполнитель Хименез Васко Карлос
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель доктор педагогических наук, профессор
(ученая степень, ученое звание)

Целикова Елена Ивановна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой 
(подпись)

кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)

Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«3» июль 2021 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2021

Содержание

<u>ВВЕДЕНИЕ</u>	
Error! Bookmark not defined.	
<u>Глава I. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ФОРМУЛЫ И ИХ ПРИМЕНЕНИЕ В МИСТИЧЕСКОЙ И ВАМПИРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ</u>	8
<u>1.1. Внутренний мир художественного произведения</u>	8
<u>1.2. Формульная литература</u>	Error! Bookmark not defined.
<u>1.3. Развитие и основные характеристики мистической литературы</u>	20
<u>1.4. Стереотипы и прототипы в литературе про вампиров</u>	23
<u>Выводы</u>	29
<u>Глава II. ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОРМУЛ МИСТИЧЕСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ А. К. ТОЛСТОГО</u>	31
<u>2.1. Формулы мистического в поэтике повестей А. К. Толстого</u>	31
<u>2.2. Формулы вампирской литературы в поэтике повестей А. К. Толстого</u>	37
<u>2.3. Двойственная мотивировка как основа мистического сюжета в прозе А. К. Толстого</u>	42
<u>Выводы</u>	47
<u>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</u>	E rror! Bookmark not defined.
<u>Список литературы</u>	51

Введение

Классик русской литературы, один из крупнейших русских поэтов второй половины XIX века, блестящий драматург, переводчик, создатель великолепной любовной лирики. Алексей Константинович Толстой — классик отечественной «страшной литературы», его рассказы «Упырь» и «Семья вурдалака» считаются шедеврами русской мистики. В 1841 году состоялся литературный дебют Толстого — под псевдонимом Краснорогский опубликована мистическая повесть «Упырь», первое русское произведение на «вампируску» тему.

Из произведений Толстого к фантастике, помимо мистической прозы («Упырь», «Семья вурдалака», Встреча через триста лет», «Амена»), относятся многие поэтические произведения — поэма «Дракон», баллады и былины «Сказка про короля и про монаха», «Вихорь-конь», «Волки», «Князь Ростислав», «Садко», «Богатырь», «Поток-богатырь», «Змей Тугарин», драматическая поэма «Дон Жуан». [1] Фантастические элементы присутствуют и в некоторых других произведениях писателя. Исследовательский интерес к творчеству А. К. Толстого не угасает: поэзия Толстого исследована Вельским Л. П., который выделяет среди прочих мистические и фантастические мотивы в ней, духовную составляющую его лирики. Толстой, как мастер исторического романа, исследован Григорьевой Н. Г., Громовой П. С., Денисюк Н. Нестеровым М. Н

Духовность и идеология, а также мифологическое вдохновение А. К. Толстого как писателя исследовали Дмитриева М. А Захарова, В. Д. Иванова Т. В. Никульшина, Е. В.

Роль готической литературы в становлении Толстого-прозаика исследовала Полякова А. А.

Малая мистическая проза автора (повесть «Упырь» рассказы «Встреча через триста лет» и «Семья вурдалака») исследованы в основном как зачатки более поздних произведения оставляя без должного внимания её роль как первые подобные произведения русского писателя, первые русские версии литературы, на данную тематику.

Мистическая литература переживала пики и угасания читательского интереса. Казалось бы, современная жизнь наполнена вполне материальными чудесами и не способна побуждать читать "страшное", "запредельное". Но, как полагали братья Стругацкие, существует предел способности к удивлению ("Понедельник начинается в субботу"). Новые открытия уже не удивляют - разум может всё объяснить. Но именно в век "торжества разума" самыми популярными оказываются различные "Сумерки", "Байки из склепа", "Другие"... Чем можно объяснить эту тягу к мистическому? Видимо, человек понимает, что есть нечто в мире, что не поддается объяснению, нечто, что можно назвать сверхъестественным.

"Торжество разума" оказывается поколеблено присутствием тайны, иррациональной верой, что в «ночной тиши возможны чудеса" (А. К. Толстой. Портрет). Своеобразный закон маятника заставляет от рационализма переходить к иррационализму, от реального - к нереальному. В поэтике мистического этот закон находит воплощение в сюжетных ходах: например, всё сверхъестественное оказывается либо сном, либо опиумными грезами, либо старинным семейным преданием. Мистическая литература, с одной стороны, дает читателю простор для фантазий, с другой - сама порождает эти фантазии. Но сколько бы объяснений "необъяснимой" тяги к мистике мы не находили, мистические произведения всегда занимают лидирующее положение. Не иссякает читательский и исследовательский интерес и к мистическим повестям А.К.Толстого.

Сказанным объясняется **актуальность** данного исследования "**Поэтика мистического в творчестве А. К. Толстого**".

Цель работы – определить художественное воплощение мистического в произведениях А.К Толстого.

В работе решаются следующие **задачи**:

1. Изучить теоретические аспекты формульной литературы;
2. Изучить теоретические аспекты мистического в литературе
3. Выяснить особенности мистического в литературе и их влияние на поэтику мистического в творчестве А.К Толстого;
4. Определить особенности мистического А.К. Толстого
5. Исследовать стереотипы и прототипы вампиризма в малой прозе А.К. Толстого
6. Охарактеризовать авторский голос сквозь призму мистического.

Материалом для исследования послужили рассказы «Семья вурдалака» и «Встреча через 300 лет», а также повесть «Упырь»

Объектом исследования является поэтика мистического в литературе.

Предметом – специфика мистического в творчестве А.К Толстого.

Методы исследования: историко-генетический, историко-культурный, мифологический, типологический.

Новизна данной работы определяется следующим:

- Уточнены мифологические, фольклорные и литературные истоки мистического в творчестве А.К. Толстого;

- Охарактеризована специфика некоторых элементов жанра в творчестве автора;

На защиту выносятся **следующие положения:**

1. Творчество автора определяется влиянием как западноевропейской литературы, так и собственно славянского фольклора.
2. Ранняя мистическая проза Толстого представляет собой комплекс произведений, в котором формируются романтические принципы его творчества, а также находят свое отражение готическая литературная традиция (атмосфера тайны, ужаса; сверхъестественные события, потусторонние силы, пространственно-временные готические атрибуты - замок, лес, ночь и др.) и некоторые реалистические тенденции.
3. "Формулы" мистического в поэтике произведений А.К. Толстого ("оживший портрет", "семейная тайна", "таинственный манускрипт" с предсказаниями и др.), испытав западноевропейское влияние, всё же являются самобытными, наполненными "русским духом".
4. "Двойная мотивировка" - в произведениях А. К. Толстого оказывается наиболее традиционным элементом поэтики мистического и присутствует во всех анализируемых произведениях. Даже "достоверный рассказчик" маркиз д'Юрфе, заставляет усомниться в рассказанной им истории: читатель может, например, объяснить его "приключение" желанием "блеснуть", или тем, что он, как и все присутствующие, находился "в несколько возбуждённом состоянии, которое обычно ещё усиливают сумерки и тишина"; либо состоянием юного маркиза, в котором сон перемешался с рассказами жителей. Герцогиня де Грамон, выпав из кареты, по мнению командора и её отца, могла удариться головой, и её встреча с привидениями является всего лишь сном. Она не сомневается в реальности произошедшего, поскольку все еще чувствует прикосновение призрака на своей руке.

Рыбаренко выступает ненадежным рассказчиком по причине ментальной нестабильности, что заставляет рационального Руневского сомневаться в достоверности событий, произошедших в Италии, но интуиция подсказывает герою не отбрасывать полностью утверждения Рыбаренко.

Структура. Работа состоит из введения, основной части в виде двух глав, заключения и библиографического списка.

Глава I. Литературные формулы и их применение в мистической и вампирской литературе

1.1 Внутренний мир художественного произведения

Поскольку литература в известной нам форме существует на протяжении уже нескольких веков, вполне естественно, что в ней образовалось несколько сюжетно-образно-стилистических устоев, которые переходят из произведения в произведение, из течения в течение, образуя самые важные литературные прототипы и стереотипы, которые легли в основу литературного восприятия в культуре общества. [46] [33]

Любой современный автор в процессе написания своего произведения обязан в той или иной степени обратиться к прошлому; к уже написанному. В литературе всегда присутствуют отголоски мифологии, этнической культуры, устного народного творчества, истории и всего что определило личность автора, течения, тенденции. Если говорит о жанре, то всегда имеет огромную ценность история жанровой эволюции, произведения-инноваторы, которые больше всего повлияли на становление и развитие данного жанра. [43]

Такая ценность становится очевидной в относительно новом жанре - научной фантастике. В практически любом научно фантастическом произведении можно найти отсылки к Г. Уэллсу, А. Азимову, О.Хаксли и другим; а также найти продолжение идеи, возникших у этих авторов. [42] Можно взять в пример произведения, затрагивающие тему клонирования. Первое произведение затрагивающее тему клонирования была написана в 1932 году и это “О дивный новый мир Олдоса Хаксли” и хоть это произведение чаще всего классифицируют как дистопию, в нём множество характеристик научной фантастики. В книге действие происходит в альтернативной реальности, в котором человечество размножается уже не традиционным путём, а посредством клонирования и генетического предопределения физических и интеллектуальных качеств человека, и вследствие теряются традиционные

ценности и мораль, а также индивидуальность как концепт, имеющий настоящую ценность.

Позже произведения про клонирование приняли немножко другой оборот. Центром таких произведений стала этика клонирования и главным вопросом стал: является ли клон тем же человеком, что и оригинал? Этот вопрос возник в 70-ых годах прошлого века, как результат научных дебатов генетиков и биоэтиков Джошуа Ледерберга, Леона Касса и Джеймса Ватсона, и популяризации данной темы. Примерами более нравственнаправленных произведениями на тему клонирования можно считать *Where Late The sweet Birds Sang* by Kate Wilhelm (1976), *Cyteen* by C.J. Cherryh (1988), *Imperial Earth* by Arthur C. Clarke (1975), *The boys from Brazil* by Ira Levin (1976).

Нравственно- моральное составляющее тематики клонирования остаётся центральным до сих пор. Если брать в пример книгу израильского писателя Талья М. Кляйна “Двойной эффект” (2017) можно подчеркнуть, как главную проблематику сосуществование двух особей с одинаковым генетическим материалом, когнитивными качествами и воспоминаниями. Главным вопросом остаётся: кто же настоящий?

Наверняка самой важной концепцией в научной фантастике можно считать путешествие во времени, введённое в литературу Г. Уэллсом в его книге “машина времени”. Произведения на эту тематику должны всегда соответствовать следующим правилам: герой-путешественник , с важной целью путешествия, служащей как мотиватор-катализатор начала приключения , чаще всего это спасение близкого человека; прибор с помощью которого осуществляется путешествие (бывают редкие исключения при которых квантовая аномалия становится причиной временного скачка) и определённые научные законы временного перемещения , которые регулируют действия героя после временного перемещения и последствия от него.[31]

Если взять для анализа книгу Элана Мэстия “Все наши ложные “сегодня”” (2017) можно легко увидеть соблюдение этих правил. Главный герой Том Баррен использует машину времени с целью вернуть к жизни умершую возлюбленную, но из-за его вмешательства в временной континуум возникает альтернативная реальность.

Разумеется, не все стереотипы и прототипы остались в исходной форме без каких-либо изменений. Литература, как и все искусства, эволюционирует вместе с обществом и адаптируется под его нужды. Самым ярким примером будет развитие прототипа сыщика в детективных романах. Изначально следствие всегда вёл отстранённый и в интеллектуальном смысле совершенный сыщик. Для Шерлока Холмса и Эркюля Пуаро, явных представителей классического детективного прототипа, не существовало ничего кроме расследования. Для этих персонажей такие понятия как любовь или развлечения не существуют. У них нет истинных семейных уз, а все близкие знакомые в той или иной степени связаны с их родом деятельности. [45]

А если посмотреть на современный детективный жанр, то прототип сыщика уже совсем другой; он эволюционировал вместе с сознанием читателя. Частный детектив Корморан Страйк, из произведений Дж. К. Роулинг человечнее своих предшественников; у него есть личная жизнь, друзья, не связанные с детективной деятельностью, любовные отношения, интересы вне криминалистики; он ошибается и испытывает настоящие чувства. В произведениях Джоан Роулинг (под псевдонимом Роберт Гэлбрейт) читатель “проживает” дело вместе со Страйком и узнаёт все детали вместе с ним; читатель знает, что на уме у героя, а не на шаг позади как. произведениях А. Конана Дойла или Агаты Кристи.

Также в детективном творчестве расследование не обязательно ведёт детектив, даже если такой прототип присутствует [45]. К примеру, в творчестве канадского писателя Дэвида Морелла (Изящное искусство смерти, Инспектор

мёртвых, Властелин мёртвых) расследования ведёт настоящая историческая личность, романизованная версия британского писателя 19 века Томаса Дэ Квинси. Очень часто главным героем детективного романа может стать психиатр (Донатто Карризи - Дом теней; Жан-Кристофф Гранже - Пассажир), журналист (Neil Gordon - You´re a big girl now, Майкл Флинн - В стране слепых) или священник (Г.К. Честертон - Неведение отца Брауна, Донато Карризи - Потерянные девушки Рима). Это указывает на то, что хоть и существуют некие формулы, их можно разнообразить, интерпретировать, перевоплощать.

Согласно Д. Лихачёву, внутренний мир художественного произведения состоит из отдельных элементов отраженной действительности, которые соединяются друг с другом в некоей определенной системе, художественном единстве, то есть обладает художественной цельностью. Учёный утверждает, что мир художественного произведения является результатом одновременного верного отображения и активного преобразования действительности. Лихачёв подчёркивает обязательное наличие хронотопа, психологической и социальной среды, собственной нравственности. [15]

1.2 Формульная литература

Для лучшего понимания внутреннего мира произведения и того, что такое литературная формула стоит обратиться к системе литературных формул Дж. Кавелти. По мнению Кавелти, литературная формула представляет собой структуру повествовательных или драматургических конвенций, использованных в очень большом числе произведений. Это значит, что литературная формула — это не что иное как состоявшиеся прототипы и стереотипы, сюжетные ходы, которые стали стандартом в писательской деятельности. [14]

Кавелти рассматривает литературные формулы следующим образом:

Во-первых, это традиционный способ описания неких конкретных предметов или людей. При расширительном подходе любой культурно обусловленный стереотип, часто встречающийся в литературе можно считать формулой. Важно лишь отметить, что в данном случае речь идет о традиционных конструктах, обусловленных конкретной культурой определенного времени, которые вне этого специфического контекста могут иметь другой смысл. [14]

Опираясь на данное определение формулой можно считать, например, образ безумного учёного, часто встречающийся в научной фантастике, или книга-гримуар, обладающая демонической силой, из мистических произведениях про ведьм. В литературе про ведьм можно заметить множество других такого вида литературных формул: магический шар для предсказания будущего, летающая метла, волшебная палочка или магический посох, котёл для зелий и сам образ ведьмы -нездоровый цвет кожи, безумный смех и бородавка на носу. Многие такие стереотипы можно встретить в сказках, от “Волшебника изумрудного города” и “Ведьм” Роальда Далья до “Гарри Поттера”, в произведениях жанра фэнтези, которые в современности очень распространены (Диана Уинн Джонс – «Ходящий замок», Дебора Харкнесс –

«Открытие ведьм», Урсулла Ле Гуин – «Волшебник Земноморья») и в жанре “хоррор” (Стивен Кинг – «Худеющий»). Стоит отметить что литературные формулы, связанные с ведьмами, как и прочие литературные формулы, давно уже вышли за рамки самой литературы. Их можно встретить, как и в кинематографе (серия фильмов «Шрек», фильм «Колдунья» 2005 года и т.д.) и сериалах («Сверхъестественное», «Сабрина - маленькая ведьма», «Зачарованные») так и в видеоиграх (Флеммет и ведьмы из диких земель Коркари в серии игр Dragon Age, Ведьмы с кривоуховых топий в серии игр Ведьмак и т.д.)

Во-вторых, термин «формула» часто относят к типам сюжетов. Такие общие сюжетные схемы не обязательно привязаны к конкретной культуре и определенному периоду времени. Напротив, они представляют собой фабульные типы, которые популярны если и не везде, то по крайней мере во многих культурах на протяжении длительного времени. По существу, их можно рассматривать как пример того, что некоторые исследователи называют архетипами, или образцами, распространенными в различных культурах. [14]

Популярные образцы повествования являются воплощением архетипических сюжетных форм, обусловленным конкретным культурным материалом. [14] Как пример можно взять архетипичные сюжетные формы в жанре антиутопия [44]:

- 1) Протагонист живёт внутри системы и через его повседневность читатель знакомится с устоями этой системы.
- 2) Девиация протагониста от заданных устоев системы.
- 3) Протагонист прячется от представительства системы
- 4) Протагониста ловят на нарушении устоев дистопической системы
- 5) Наказание или изгнание протагониста, его перевоспитание

б) Протагонист снова в строю или изгнан

Для доказательства верности данных формул возьмём две произведения в жанре “антиутопия” и проверим насколько они совпадают.

“1984” Джорджа Оруэлла:

1) Уинстон Смит в своём дневнике рассказывает про свою жизнь в дистопической версии Лондона

2) Уинстон Смит знакомится с Джулией и у них завязывается роман (в их государстве запрещены случайные связи)

3) Уинстон и Джулия находят убежище в старом магазине

4) Уинстона и Джулию выдаёт тайный агент и их арестовывают.

5) пытки и перевоспитание

6) Уинстон и Джулия выходят на “свободу” и чувствуют безразличие друг к другу. Уинстон Смит размышляет о своём обожании по отношению к старшему брату

“Синий билет” Софи Макинтош:

1) Калла рассказывает о своей жизни обладательницы синего билета

2) Калла испытывает желание забеременеть (что обладательницам синего билета запрещено) и удаляет противозачаточный имплант.

3) Калле удаётся забеременеть, и она прячет свою беременность от Доктора А (представителя правительства) и всех вокруг.

4) Доктор А. узнаёт о беременности. Каллу изгоняют из города и обрекают на преследования.

5) Преследователи ловят Каллу и отнимают у неё новорождённого.

б) Каллу посадили в автобус, в город, продолжить жить как будто ничего не случилось.

Хотя проанализированные произведения очень разные, и выдуманные реальности и протагонисты непохожи между собой, схемы нарративов очень схожи, так как они написаны по схожим литературным формулам.

Смешивая уже существующие традиционные понятия литературных формул, Кавелти даёт окончательное определение, формулы — это способы, с помощью которых конкретные культурные темы и стереотипы воплощаются в более универсальных повествовательных архетипах. Формула — это комбинация, или синтез, ряда специфических культурных штампов и более универсальных повествовательных форм или архетипов. [14]

Формулы в трактовке Кавелти - средство обобщения свойств больших групп произведений путем выделения определенных комбинаций культурного материала и архетипических моделей повествования. [14]

Определение литературной формулы во многом совпадает с традиционным литературным понятием жанра, поскольку оба понятия могут быть использованы для обозначения одного явления. Стоит учесть, что формульный образец существует длительный период времени, прежде чем его создатели и читающая публика начинают осмысливать его как жанр. [14]

По словарю Ушакова, жанр - род произведений в пределах какого-н. искусства, отличающийся особыми, только ему свойственными сюжетными, стилистическими признаками. [28]

Кавелти рассматривает жанры не как обобщенное описание ряда конкретных произведений, но как набор художественных ограничений и возможностей. Он считает, что формулу и жанр легче всего осмыслить, не трактуя их как обозначения двух различных явлений, а рассматривая как две фазы или два аспекта целостного процесса литературного анализа. [14]

Такой подход, согласно Кавелти, позволяет выделить два способа оценивать конкретные произведения [14]:

1. Исследовать, как произведение использует (или не использует) заложенные в жанре возможности и соответственно достигает (или не достигает) максимального возможного художественного эффекта для данного типа конструкции.

2. Исследовать, как произведение отклоняется от обычных жанровых стандартов, дабы подчеркнуть уникальность авторского голоса. Ведь несмотря на существование формул, литература не однообразна и все произведения одного жанра не одинаковы.

Кавелти утверждает, что поскольку понятие жанра включает в себя эстетический подход к литературным структурам, оно может быть осмыслено либо исходя из конкретных формул определенной культуры, либо в отношении к более широким, более универсальным литературным архетипам. [14]

Для лучшего понимания данных методов оценки можно, к примеру, применить их к творчеству британского писателя и сценариста Джулиана Феллоуза. Этот автор известен своими историческими романами о жизни британской аристократии. Его произведения “Белгравия”, “Снобы” и «Тени прошлого» с одной стороны являются отличными примерами современного исторического романа, но с другой очень сильно преобразуют смысл и ориентацию жанра.

Историческая проза — условное обозначение для разнородных по структуре и композиции романов, повестей, рассказов, в которых повествуется об исторических событиях более или менее отдалённого времени, а действующими лицами (главными или второстепенными) могут выступать исторические личности. [43], [44]

Исторический роман построен на историческом сюжете, и воспроизводит в художественной форме определённый период истории. Феллоуз прекрасно использует возможности, заложенные в жанре. В его творчестве до мелких подробностей описана каждая традиция британской голубокровной элиты, от роскошных балов и чаепитий, до ритуала охоты и азартных игр.

Исторический роман характеризуется тем, что историческая правда в нём сочетается с художественной, исторический факт — с художественным вымыслом, настоящие исторические лица — с вымышленными. [43], [44] Благодаря вымышленным героям читатель может почувствовать себя ближе к эпохе, познакомиться с “живым” представителем эпохи и через его глаза оценить события. У Джулиана Феллоуза исторические события отходят на второй план, автор больше акцентирует внимание на повседневную жизнь своих персонажей, на их личные проблемы.

Отходя от стандартов классического исторического романа, Джулиан Феллоуз включает в свои произведения несколько исторических лиц, как например королевскую чету, но по большей мере они являются частью антуража, а не центральными лицами событий.

Кавелти определяет Формульную литературу как вид литературного творчества и считает, что поэтому ее можно анализировать и оценивать, как и любой другой вид литературы. Чтобы оценивать формульную литературу в ее собственной системе измерений, Кавелти предлагает проанализировать эстетические следствия двух её основных характеристик: высокой степени стандартизации и ответу потребностям читателей отдохнуть и уйти от действительности. [14]

Стандартизация конструкции в литературе даёт общую почву писателю и читателю и делают коммуникацию возможной. Хорошо усвоив основные черты данной формулы, литератор, посвятивший себя такого рода литературе, не должен так долго и мучительно вынашивать художественные решения, как

это делает романист, работающий вне формульных рамок. Агата Кристи с 1920 по 1976 написала более 60 детективных романов, следуя принципам детективной прозы, но от этого её романы не кажутся менее интересными и некоторые разгадки преступления не становятся менее неожиданными.

Литературным формулам обучают в университетах всего мира на курсах “писательское мастерство”. В Лондонском университете даже проводится конкурс по их использованию при создании различных произведений. Книгу победителя публикуют.

Кавелти считает, что в этом типе литературы конкретное произведение и формула соотносятся примерно так же, как вариация и тема или авторское исполнение и текст. [14] Чтобы вызвать интерес и высокую оценку аудитории, индивидуальная версия формулы должна обладать некоторыми уникальными и неповторимыми свойствами, но они должны в конечном счете способствовать более полному воплощению устоявшейся формы.

По теории Кавелти может возникнуть представление, что формульная литература ужасно однообразна и ничем не сможет удивить, но такое утверждение будет неверным. Формулы скорее выполняют для автора вспомогательную функцию инструмента. Сюжет построенный по формуле может быть оригинальным. Также возможна смешение формул различных жанров и сюжетов для создания совершенно нового произведения.

Кавелти понимает, что у каждой формулы есть границы, которые определяют и ограничивают возможность использовать уникальные элементы, не угрожая разрушением самой формулы. Поэтому он называет два художественных приема, которыми в той или иной степени должны владеть хорошие формульные писатели: умение дать «новую жизнь» стереотипам и способность по-новому изменять сюжет и среду действия, не выходя за границы формулы. Хороший писатель должен уметь обновлять стереотипы и

добавлять новые элементы, показать новые грани или выразительно соотнести их с другими стереотипами. [14]

В книге Стюарта Тёртона “Семь смертей Эвелины Хардкасл” можно заметить подобное явление. Первично это хорошо продуманный детективный роман, хотя и не соответствует всем характеристикам жанра. Детективный сюжет объединяется с научно фантастическим и даже с мистическим, и книга принимает другие оттенки. Автор использует так названный приём “дня сурка” - повторение событий одного и того же дня до разрешения конфликта.

Этот приём сам по себе не новый и был использован во многих книгах, фильмах, сериалах, видеоиграх и комиксах и используется до сих пор [46], но Тёртон внёс в него несколько изменений, которые делают сюжет ещё любопытнее. Во-первых, дал ограничение: 7 дней на решение задачи иначе цикл закончится, главный герой потеряет память и начнётся новый цикл; и во-вторых: переселение души в новое тело каждый день цикла. Эти изменения превратили по сути обычное формульное произведение в многоформульную, которая может очень эффектно заинтриговать читателя.

По очевидным причинам современная литература постоянно сталкивается с проблемой сложности оживления стереотипа, не потеряв интерес читателей. Кавелти предлагает два непростых решения: придать стереотипному характеру противоположные стереотипу черты, и добавить к стереотипному набору некоторых значимых черт, усложняющих характер персонажа. [14]

1.3 Развитие и основные характеристики мистической литературы

Мистика – один из самых интригующих литературных жанров, имеющий свои истоки в XVIII в. и сохраняющий популярность до сих пор. Мистическая литература характеризуется необъяснимыми явлениями, влиянием потустороннего мира и существами, обладающие нечеловеческими способностями. Главная тема идеи и сюжета - смерть, объединение реального мира с потусторонним (двоемирие). [50]

Первичной определяющей характеристикой мистической литературы стоит назвать присутствие сверхъестественных существ, заимствованных из мифологии разных народов, как например вампиры, зомби, оборотни, призраки и демоны, хотя автор может и придумать новую мифологию и бестиарий сверхъестественных существ, как в произведениях Лавкрафта. Эти существа чаще всего в той или иной степени являются пришельцами с другого мира, реальности, вселенной. [50], [51]

Для мистической литературы обязательны: непредсказуемость в каждой сцене - страшное событие должно случаться не тогда, когда его все ждут, а тогда, когда читатели вместе с героем потеряют бдительность; непонимание – откуда это явление, как с ним бороться, где искать помощи; тайны и загадки, не поддающиеся логическому объяснению, но вписанные в контекст реальности; неожиданные повороты сюжета и нестандартные развязки; логика – несмотря на мистичность – событий и образов героев, поскольку история разворачивается в реальном мире, в привычной действительности. [50],[51]

Мистическую литературу часто называют литературой ужасов и определяют, как жанр художественной литературы, имеющий целью вызвать у читателя чувство страха.

Очень часто страшные мистические истории появлялись из-за чрезмерной жестокости реальных исторических личностей, которых можно было назвать монстрами, хотя и в переносном смысле. [52]

В XVIII веке жанр ужасов определил очертания классической готической литературы. Первым произведением данного жанра признан роман Хораса Уолпола «Замок Отранто», где сверхъестественное преодолевает законы реализма. По сей день на создание фильмов и книг вдохновляют такие произведения, как «Франкенштейн» Мэри Шелли, «Легенда о Сонной Лощине» Вашингтона Ирвинга, психологические новеллы Эдгара По и Амброза Бирса.[51]

Большее влияние на жанр мистики как ни удивительно оказала реальность. Известно, что множество чудовищ из литературы основаны на реальных личностях, которые выделились своей жестокостью как Влад Цепеш, ставший вдохновением для Дракулы, или барон Жиль де Рэ - прототип синей бороды. [52]

Сильное влияние на готическую литературу оказали ещё и, так называемые, «кошмары визионеров» автобиографические эссе, повествующие о потустороннем опыте писателя при употреблении наркотических препаратов, самыми типичными представителями которой являются «Исповедь англичанина любителя опиума» и “*Suspiria de Profundis*” Томаса Де Квинси, а также «Искусственный рай» Шарля Бодлера. [51]

Подобные произведения характеризуются описанием сверхъестественных видений, вызванных опиумом или другими наркотическими средствами. Мистика в них отражена в условной вере автора в магические свойства самого принимаемого вещества и реальность вызванных им видений. Произведения Де Квинси существенно повлияли на мистическую литературу и даже на киножанр ужасов; образ сестёр богородиц скорби *Mater Lachrymarum* - богородицы слёз, *Mater Suspiriorum* - богородицы вздохов и *Mater Tenebrarum* - богородицы

мрака, стали прообразом литературной моровой девы и даже вдохновили трилогию фильмов “Суспирия” итальянского режиссёра Дарио Ардженто.

В 19 веке (1860-е годы) в Великобритании окончательно формируется то, что уже можно назвать непосредственно литературой ужасов, самыми известными представителями которой являются «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886) Роберта Стивенсона, «Портрет Дориана Грея» (1890) Оскара Уайльда, «Человек-невидимка» (1897) Герберта Уэллса и «Дракула» Брэма Стокера.

1.4 Стереотипы и прототипы в литературе про вампиров

Среди мистической литературы выделяется литература о вампирах. Главным сложившимся прототипом в этом жанре - сам вампир, сверхъестественное существо с гуманоидным обликом, жаждущий человеческой крови.

Образ вампира достаточно устоявшийся в поп-культуре и существует множество вариации и метаморфоз, но его истоки указывают на прототип, созданный Брэмом Стокером в романе «Дракула» ещё в 1897 году. «Дракула» Брэма Стокера стал наиболее полным описанием вампира в литературе до XX столетия. [41], [48]

Основные положения о вампирах, которые до сих пор остаются более-менее неизменными, как раз были определены этим романом. Для многих имя графа Дракулы — синоним слова «вампир». Его герой стал прототипом для многих вурдалаков в литературе, и не только.

На самого Брэма Стокера оказала ключевое влияние книга «Кармила» Джозефа Шеридана Ле Фаню, рассказывающая о любви вампирши к смертной девушке. [48] Кармила, главный персонаж, явилась прообразом для бесчисленного количества женщин-вампириш и особенно для устойчивых стереотипов вампириш нетрадиционной сексуальной ориентации и общей пансексуальности вампиров. Она ведет ночной образ жизни, обладает мистической красотой, способна изменять свою форму (чёрный кот) и проходить сквозь стены. Спать она вынуждена в гробу. Жертвы Кармиллы исключительно женского пола. [36]

Описания Кармиллы и Люси в «Дракуле» схожи и стали прототипами для последующих появлений в сюжетах на тему вампиров одиноких жертв и соблазнительниц — женщин высоких, стройных, апатичных, с большими

глазами, чувственными губами и мягким голосом. Обе женщины также страдают сомнамбулизмом. [41]

Описание внешности традиционного литературного вампира, основываясь на Графе Дракулы, будет следующим: романтические и привлекательные элегантные особы, очень часто знатного происхождения, чаще всего с европейскими корнями. Подобное описание противоречит самим фольклорным рассказам о вампирах Восточной Европы, которые описывают вампира как ходячий труп, хотя в “Дракуле” и других произведениях на тему вампиров, запах крови, ярость или другая причина могут составить вампира принять другую, более ужасную, форму. [22]

С тех пор как в 1958 году вышел фильм «Дракула», вампиры почти всегда изображаются с клыками. Иногда вампир может скрывать клыки, до тех пор, пока не собирается кусать. [2]

Вампиры не отбрасывают тени и не имеют отражения. В современных произведениях можно встретить идею, что вампиры не могут быть сфотографированы или сняты на видео. Эта идея впервые появилась у Стокера, который развил её из предположения, что зеркала отражают душу человека — то, чего у вампира нет. [39]

В литературе, кинематографе и других формах искусства вампиры характеризуются некоторыми сверхъестественными способностями, помогающими им терроризировать людей, а также слабостями, которые позволяют людям их одолеть. [2]

Среди мистических способностей вампира самими типичными являются трансфигурация, как в людей, так и в животных, левитация, управление природой (например, вызов тумана) и управление сознанием, но также часто в литературе встречаются и такие как сверхсила, сверхскорость и регенерация. [39],[41]

Если говорить о слабостях самыми типичными будут непереносимость солнечного света, чеснока и символов христианской веры. Иногда вампиры неуязвимы для всего выше перечисленного или могут выработать иммунитет к ним. Так в книге Терри Пратчетта «Carpe Jugulum. Хватай за горло!» глава одного вампирского семейства начал закалять себя и своих близких: подкладывал им в подушки чеснок и махал перед лицами распятием. В конце концов эти методы перестали быть для них смертоносными. [39], [41]

Вампир также может быть уничтожен серебряной или освящённой пулей, деревянным колом в сердце, через обезглавливание или кремацию. Также слабостями можно считать и стереотипы, что вампир должен возвращаться в гроб или «родную землю» до рассвета, чтобы отдохнуть в безопасности и что вампир не может войти в дом без приглашения. [39], [41]

Вампирскую литературу, кроме самого вампира, характеризует замок, убежище чудовища и его атмосфера. Этот образ возник благодаря замку Брэн, построенному примерно 800 лет назад в Трансильвании. В этом замке часто останавливался Влад Цепеш. Считается, что в этом замке происходило множество жестоких пыток. Замок обычно описывается как мрачный и таинственный. [49]

В книге «Готический роман в России» Вацуро подробно останавливается на мотиве мрачных замков и подземелий. Замок изображается как «лабиринт, недоступный полному осмотру, с многочисленными коридорами, подземными переходами, темными лестницами и потайными дверьми»; он может стать местом заключения или ложным «убежищем» для героев. [4]

Одним из самых долгоживущих прототипов персонажа в вампирской литературе стал эксперт охотник на вампиров, заклятый враг чудовища. В «Дракуле» Стокера эту роль играет Абрахам Ван Хельсинг — прямая параллель с героем Ле Фаню, экспертом по вампирам бароном Ворденбургом: оба персонажа исследовали вампиров и сражались против них. Персонаж Ван

Хельсинга стал настолько популярен, что о нём существует не меньше книг, фильмов, сериалов, игр и мультфильмов, чем о самом Дракуле. [49]

В отличие от многочисленных и противоречивых верований о вампирах в традиционном фольклоре, в западной литературе образ вампира стал более или менее цельным. Этот образ сохраняет некоторые фольклорные черты, но отбрасывает другие. [37] Этот новый образец вампира распространился в современном кино и массовой культуре, хотя некоторые отдельные работы таких писателей, как Джордж Мартин, Ричард Матесон или Анджей Сапковский могут отличаться от этой нормы.

В начале 2000-х в литературе отношение к вампирам резко приняло оборот на 180 градусов. В пример этому можно привести серию книг «Вампирские хроники» Энн Райс, «Сумерки» Стефани Майер и трилогию «Дневники вампира» Л. Дж. Смит, которые сейчас наиболее популярны в жанре современных историй о вампирах. Вампиры изображаются скорее приверженцами сочувствия, нежели монстрами, или злодеями.

Также вампиры начали играть ключевую роль в детских и подростковых фантастических книгах. В подобных произведениях вампир чаще играет позитивную роль ментора. Для современных писателей фантастов концепция вампира-злодея устарела. Вампир предстаёт как персонаж на пути искупления. В книге Нила Геймана *The Graveyard Book* (ошибочно переведённое на русский как История с кладбищем) опекуном мальчика Бода (на русском Никт), главного героя, является вампир Сайлас. Этот персонаж владеет в основном теми же характеристиками что и классический вампир Стокера если говорить о способностях и слабостях, но характер персонажа совершенно противоположный. Сайлас описывается как личность, которую Бод уважает, его главный морально-поведенческий пример, человек, который о нём беспокоится и заботится.

В книге Алекса Марлоу “Последний бессмертный” вампир Джонатан Харкер и его дочь Эвелин рискуют собой для спасения человечества. Эти вампиры доверенные союзники главного героя, а не его враги. В подростковой литературе существует и феномен вампир- главный герой, как в серии книг Даррена Шена “цирк уродов”

В серии книг Анджея Сапковского «Ведьмак» вампиры бывают разных видов. Существуют низшие вампиры (Экимма, Брукса, Катакан и т.д.) и высшие. Высшие вампиры разумные существа, способные принимать человеческий облик, не обладающие большинством классических свойств и слабостей классического литературного вампира, так как на них не оказывает никакого эффекта чеснок, серебро, освященные предметы, осиновые колья и солнечный свет и они могут обойтись без крови. Низшие вампиры, в свою очередь, обычные монстры без интеллекта, а кровь является для них жизненно важным элементом.

Говоря о вампиризме, стоит упомянуть новую тенденцию, возникшую в 20 веке - вампиризм как заболевание. Началась такая тенденция с романа “Я-Легенда” Ричарда Меттиссона, где вампиризм показан не как состояние, которое передаётся через укус, а как эпидемию. Один за одним люди превращаются в монстров. Среди них есть человек, у которого иммунитет к этому странному заболеванию. Каждую ночь его осаждают кровопийцы, и он вынужден бороться за свою жизнь с этой ненасытной ордой.

Идея Меттиссона была продолжена в трилогии Штамм Знаменитого режиссёра Гильермо дель Торо и писателя Чака Хогана. Вампиризм по версии дель Торо и Хогана является эпидемией, которая быстро распространяется по Нью-Йорку. В людей проникают паразиты, которые завладевают хозяевами и меняют не только пищевые привычки, но и внешний вид. Чем дольше зараза сидит в теле, тем меньше её жертва похожа на человека.

Конечно, хотя и возникли новые роли для вампиров в художественных произведениях, это не значит, что вампир-чудовище или вампир-злодей как явление в литературе исчезли. Существует множество произведений, где присутствует та или иная вариация классического вурдалака, как «Жребий Салема» Стивена Кинга или «Холодный город» Холли Блэк.

Прототип Вампир-монстр сохраняет популярность. Единственным ключевым изменением в данном прототипе будет акцентирование внимания на кровожадность вампиров, большая гротескность при описании действия существа и конечного вида его жертв. В «хорроре» постепенно теряются намёк и сомнения. Ему больше свойственна прямолинейность при наррации о сверхъестественных явлениях. Это объясняется привычностью для читателя подобных явлений в массовой культуре. Новизна темы вампиризма исчерпывает себя и для поддержания интереса любителей страшных историй, писателям становится необходимым сделать свои творения более кровожадными дабы удовлетворить нужды современного, менее чувствительного, читателя.

Выводы

Для лучшего понимания внутреннего мира произведения можно опираться на систему литературных формул Дж. Кавелти. Кавелти даёт окончательное определение, формулы — это способы, с помощью которых конкретные культурные темы и стереотипы воплощаются в более универсальных повествовательных архетипах. Формула — это комбинация, или синтез, ряда специфических культурных штампов и более универсальных повествовательных форм или архетипов.

Понятия литературной формулы и жанра могут быть использованы для обозначения одного явления, что позволяет оценивать отдельные произведения, рассматривая как произведение использует заложенные в жанре возможности и достигает максимального возможного художественного эффекта и рассматривать, как произведение отклоняется от обычных жанровых стандартов.

Поскольку формульная литература вид литературного творчества можно проанализировать эстетические следствия двух её основных характеристик: высокой степени стандартизации и отводу потребностям читателей отдохнуть и уйти от действительности.

У каждой формулы существуют границы, которые писателю необходимо учесть, владея умением дать «новую жизнь» стереотипам и способностью по-новому изменять сюжет и среду действия, не выходя за эти границы.

Мистика — один из самых интригующих литературных жанров, имеет свои устоявшиеся сюжетно-стилистические формулы. Мистическую литературу характеризует наличие сверхъестественных существ из мифологии или придуманных автором, необъяснимые явления, влияние потустороннего, непредсказуемость, неожиданные повороты сюжета и нестандартные развязки, объединение реального мира с потусторонним (двоемирие).

Среди мистической литературы выделяется литература о вампирах, главным сложившимся прототипом в которой буде сам вампир. Цельный образ Носферату возник благодаря роману “Дракула” Брэма Стокера, который стал наиболее полным описанием вампира в литературе до XX столетия. Основные положения о вампирах, которые до сих пор остаются более-менее неизменными, как раз были определены этим романом, хотя и описание в нём не соответствует фольклорным рассказам о вампирах. Стокер систематизировал основные способности и слабости вампиров, хоть вследствие они и были дополнены.

В современной литературе и, следственно, в массовой культуре прототипы и стереотипы про вампиров перенесли резкую трансфигурацию для поддержания интереса со стороны потребителей. Мистическая литература про вампиров приняла романтический характер, что привело к изменению формул её написания. А также подобные существа вошли в детскую и подростковую литературу уже в основном не в роли врагов, а в качестве компаньонов протагониста. Разумеется, возникновение этих новых ролей не затмило классический образ, который всё ещё распространён в жанре хоррор, хотя тоже не без модификации.

ГЛАВА 2. ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОРМУЛ МИСТИЧЕСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ А. К. ТОЛСТОГО

§1. Формулы мистического в поэтике повестей А. К. Толстого

Согласно книге У. Джеймса «Многообразие религиозного опыта» слово «мистика» происходит от древнегреческого глагола «мыин», который означал «закрывать глаза и рот», связанный с обетом хранить молчание, будучи посвященным в мистерии. В Греции классического периода любая тайна, недоступная для посторонних, называлась «мистикой». [47]

Сюжет в произведениях А. К. Толстого строится вокруг подобной тайны, вокруг мистерии, вне перцептивной досягаемости героев, чья “рациональность” изначально не позволяет признать реальность сверхъестественных событий. Скептицизм играет большую роль для автора при разработке персонажей. [9], [10] Персонажи-слушатели, будь это отец де Грамон или Руневский, услышав впервые историю от персонажа-рассказчика, ассоциируют потусторонний опыт, испытанный рассказчиком, как следствие временного помутнения рассудка, в результате удара головой, случайного употребления наркотических веществ или других причин, но только не принимают всерьез, хотя бы изначально. Руневский впоследствии начинает верить рассказу Рыбаренко, но только самостоятельно испытав контакт с потусторонними силами, а отец герцогини де Грамон и командор, хотя бы частично отбрасывают сомнения после прочтения послания от короля Карла VII.

В произведениях Толстого преобладает сомнение как фактор возникновения мистического эффекта. Алексей Константинович писал в рамках формул мистической и вампирской литературы, которые пользовались популярностью в период его жизни. Сюжетные мотивы, лежащие в основе повести «Упырь» и рассказов “Встреча через триста лет” и “Семья вурдалака”, были широко распространены в западной литературе конца XVIII – начала XIX века, особенно в романтической прозе. [21]

Готический сюжет романа “тайн и ужасов” строится по простой циклической схеме. [7]

1. Автор задаёт ситуацию равновесия миров - объективно-реального и сверхъестественного.
2. Нарушение равновесия (причины могут варьировать)
3. Возвращение рациональной картины мира.

В “Семье вурдалака” катализатором событий и, разумеется, нарушителем равновесия является вампирское проклятие (или эпидемия, смотря как интерпретировать). Во “Встрече через 300 лет” таким катализатором выступает появление призраков. В обоих рассказах к равновесию возвращает христианская символика, а конкретнее крест (причём один и тот же), который помогает героям спастись от злых сил. В “Упыре” в качестве нарушителя равновесия выступает семейное предание о преступлении Марфы против своего супруга и о родовом проклятии, которое оно повлекло за собой, а победа над проклятием была одержана благодаря женитьбе на “портрете”, факт которой олицетворяет исполнения желания покойной.

Проклятие является одним из главных сюжетных катализаторов в мистической литературе. [8] Оно встречается у Алексея Константиновича в “Упыре” и “Встрече через 300 лет”. Стоит уточнить, что это классический христианский вид проклятия - божественная кара за противохристианские злодеяния. Объект проклятия обречен на своеобразное бессмертие, полное страдания, без возможности испытать радости жизни, так как за совершенные зверства уже лишился души. [40], [47] Отсутствие души отображается в нескольких малых деталях, как например отсутствие тени. Оба рассказа и вставная баллада в повести строятся по циклической схеме: [7]

1. путешествие
2. случайное попадание в inferнальное пространство
3. возвращение обратно, в объективно-реальный мир

Во «Встречи через триста лет» данная схема отображается следующим образом:

1. путешествие герцогини де Грамон к своему отцу
2. гроза, героиня падает из кареты и попадает в замок Обербуа
3. героиня изгоняет призраков с помощью креста, след сверхъестественного исчезает.

В «Семье вурдалака» формулы употребляются подобным образом, но присутствует элемент возвращения; цикл повторяется и усиливается:

1. путешествие де Юрфе в Молдавию
2. остановка в сербской деревне, знакомство с семьей вурдалака, таинственные события, связанные с превращением, Горчи.
3. отъезд из деревни
4. путь обратно
5. спустя несколько месяцев, де Юрфе возвращается в ту же деревню и переживает продолжение вурдалакской истории.
6. побег из деревни, спасение от вампиров

Вставная баллада в повести «Упырь» (рассказ Рыбаренко) повторяет уже хорошо освоенные автором формулы с некоторыми изменениями:

1. путешествие Рыбаренко, Владимира и Антонио в Италии
2. 1. знакомство с аббатом, история о вилле де Урджино, решение ночевать на этой вилле, которое служит катализатором дальнейших событий.
2. 2. ночь, проведенная на вилле, видения друзей.
2.3 просыпание, обсуждение видений
3. герои узнают, что находятся в другом доме и дальнейшие события.

Особое соотношение двух миров задается благодаря разной реализации сверхъестественного элемента. В первый план выходит проблема интерпретации увиденного. В связи с этим важную роль играют мотив сна, болезни, галлюцинации, опьянения и т.д.

Согласно Виноградовой Л.Н., «в настоящее время, для всех, кто занимается вопросами народной демонологии, становится очевидным, что нельзя признать удовлетворительной исторически сложившуюся научную терминологию, с помощью которой можно было бы достаточно точно и непротиворечиво определить важнейший элемент демонологической системы — сам персонаж нечистой силы». [5]

Мистика невозможна без существ из потустороннего мира. У А. К. Толстого эту роль выполняют славянские вампиры (упыри и вурдалаки) и привидения, очень типичные для жанра. В случае с привидениями они представлены как результат уже упомянутого проклятия и часто дается намек, что, когда не находятся в объективно-реальном плане мироздания, они пребывают в аду. «««- Ах», - сказала она, - мне немного времени остается с вами говорить; я скоро должна возвратиться туда, откуда пришла; а там так жарко!» - говорит Прасковья Андреевна при первой встрече с Руневским. Привидений А. К. Толстого отличает корпоральная форма, возможность прикасаться к живому, не являющаяся частой характеристикой внутри жанра. Как Прасковья Андреевна, так и де Обербуа могут прикоснуться к живым. Прасковья прикасается к Руневскому, а Обербуа к де Грамон.

Анализ сюжетных структур позволяет обнаружить много формул мистики. [3] В «Семье вурдалака» речь идет о мотиве вампиризма, монастыря и пророчеств. Во «Встрече через триста лет» присутствует мотив двойничества, продажи души дьяволу и старинного манускрипта (послание Карла VII), обладающего разъяснительной функцией. В «Упыре» эти формулы объединены и доведены до совершенства. Ранняя диалогия рассказов выступает для автора как подготовка почвы для написания, более усложнённого, полного произведения, в котором уже близкие автору формулы перерабатываются им для достижения катарсиса в своем мистическом творчестве. [7], [18]

Во “Встрече через триста лет” и в «Упыре» автор использует формулу найденного манускрипта. В “Упыре” это книга со страшной балладой, предсказавшая Даше смерть от упыря, позже сожженная бригадиршей Сугробиной.

«Над Марфой проклятие мужа гремит,
Он проклял её, умирая:
«Чтоб сгнула ты и чтоб сгинул твой род,
Сто раз я тебя проклинаяю!
Пусть вечно иссякнет меж вами любовь,
Пусть бабушка внучкину высосет кровь!

И род твой проклятье моё да гнетёт,
И места ему да не станет
Дотоль, пока замуж портрет не пойдёт,
Невеста из гроба не встанет,
И, череп разбивши, не ляжет в крови
Последняя жертва преступной любви!» [25]

А.К. Толстой также использует в своей повести готический мотив портрета как сюжетообразующий элемент. Портрет Прасковьи Андреевны – не деталь интерьера, а важный предмет, который является завязкой мистических событий. Готический мотив оживающей картины присутствует еще в загородном доме Пьетро д`Урджина - это «женщина-фреска» с «нечеловеческим взглядом».

Оживление неодушевленного или, по крайней мере, иллюзия подобного оживления для создания эффекта ужаса является одним из самых распространенных техник для поддержания эффекта пересечения двух миров. [30] Подобная техника не столько откровенно показывает, сколько намекает на возможное присутствие нечистой силы, но одновременно может быть отражателем внутреннего мира персонажа, его волнений и переживаний,

перцепция персонажа может быть интерпретирована как истинно правильная или нет. Автор ограничивается намеками и оставляет выбор во что верить читателю.

Похожий эпизод с оживающими фигурами присутствует, когда Рыбаренко с друзьями осматривают виллу дона Пьетро: «мне показалось, что фигуры на потолке шевелятся и что фантастические формы их отделяются от потолка и, сливаясь с темнотою, исчезают в глубине залы».

Поскольку в готическом романе всегда присутствует тайна и высшие силы, отсюда вырастает и суггестивная поэтика готического романа; которая выступает как психологический фактор, провоцирующий проявление читательского воображения. Суггестивность повествования достигается аудиовизуальным описанием ночного антуража и декоративным планом зданий.

[29]

§2. Формулы вампирской литературы в поэтике повестей А. К. Толстого

Хотя вампиры не являются единственными чудовищами в произведениях Толстого (они делят эту роль с привидениями), им в основном дается сюжетообразующая роль (за исключением «Встречи через триста лет»). Если говорить о самых вампирах в произведениях А.К. Толстого, то необходимо выделить как главную характеристику, так и русификацию явления вампиризма и приоритезацию исконно-славянских корней феномена:

“– Упырей, – отвечал очень хладнокровно незнакомец. – Вы их, Бог знает почему, называете вампирами, но я могу вас уверить, что им настоящее русское название: упырь; а так как они происхождения чисто славянского, хотя встречаются во всей Европе и даже в Азии, то и неосновательно придерживаться имени, исковерканного венгерскими монахами, которые вздумали было все переворачивать на латинский лад и из упыря сделали вампира. Вампир, вампир! – повторил он с презрением, – это все равно, что если бы мы, русские, говорили вместо привидения – фантом или ревенант!” [25]

“Здесь надо будет вам сказать, милостивые государыни, что вурдалаки, как называются у славянских народов вампиры, не что иное в представлении местных жителей, как мертвецы, вышедшие из могил, чтобы сосать кровь живых людей. У них вообще те же повадки, что у всех прочих вампиров, но есть и особенность, делающая их ещё более опасными. Вурдалаки, милостивые государыни, сосут предпочтительно кровь у самых близких своих родственников и лучших своих друзей, а те, когда умрут, тоже становятся вампирами, так что со слов очевидцев даже говорят, будто в Боснии и Герцеговине население целых деревень превращалось в вурдалаков.” [24]

Термин “вампир” Толстой определяет, как второсортный и его персонажи будут предпочитать вместо него использовать “упырь” и “вурдалак”, русские названия для этих существ, которые кажутся им более подходящими.

В семье “Вурдалака” у этих существ несколько характеристик, выделяющие их от стокерского вампира.

Во-первых, физическое описание вурдалаков больше соответствует народно-мифологическим языческим поверьям, которые гласят, что вурдалак - это оживший труп, который жаждет крови своих близких родственников превыше всего.

“ Это был высокий старик с белыми усами, с лицом бледным и строгим; двигался он с трудом, опираясь на палку. (...) Подойдя к нам, старик остановился и обвёл свою семью взглядом как будто не видящих глаз — до того они были у него тусклые и впалые.” [24]

“Зденку я обвил руками с такой силой, что от этого движения крестик, который я вам показывал и который перед моим отъездом мне дала герцогиня де Грамон, остриём вонзился мне в грудь. Острая боль, которую я ощутил в этот миг, явилась для меня как бы лучом света, пронизавшего все вокруг. Я посмотрел на Зденку, и мне стало ясно, что черты её, всё ещё, правда, прекрасные, искажены смертной мукой, что глаза её не видят и что её улыбка — лишь судорога агонии на лице трупа. В тот же миг я почувствовал в комнате тлетворный запах — как из непритворенного склепа.” [24]

Также вурдалаков, нельзя называть по имени. Семья Горчи в произведении считает, что, если назвать его напрямую, это может его притянуть. Это поверье настолько сильно в Георгии, что он бьёт сына каждый раз, когда он спрашивает, где дедушка?

“Я забыл вам сказать, милостивые государыни, что когда сербы подозревают в ком-нибудь вампира, то избегают называть его по имени или упоминать о нём прямо, ибо думают, что так его можно вызвать из могилы. Вот почему Георгий, когда говорил об отце, уже некоторое время называл его не иначе, как «старик».” [24]

Хотя образ Вурдалака Толстого и выделяется от западноевропейского, существует несколько сходств с литературным вампиром. Эти сходства больше всего можно найти в слабостях этих существ; считается, что вурдалака можно убить осиновым колом в сердце и у них присутствует страх перед христианскими символами. Так Горча отказывается произнести молитву и Зденка предстаёт перед Дэ Юрфе “во всей красе” после прикосновения креста. Разумеется, как и вампир, вурдалак нуждается в крови для пропитания.

В повести “Упырь” одноимённые существа также жаждут насытиться кровью, особенно близких. По словам Рыбаренко, Сугробина и Теляев недавно умерли, но в отличие от вурдалаков они не представляют явных черт трупного разложения. Отличительной их чертой, опять-таки, согласно Рыбаренко, является щёлканье языком.

“Но вы спрашиваете, каким образом узнавать упырей? Заметьте только, как они, встречаясь друг с другом, щелкают языком. Это по-настоящему не щелканье, а звук, похожий на тот, который производят губами, когда сосут апельсин. Это их условный знак, и так они друг друга узнают и приветствуют.” [25]

Демонология “Упыря” и французских повестей Толстого опирается на несколько источников: украинские повести Гоголя и, указанная самим Толстым, книга аббата Огюстена Кальме “Рассуждения о явлении ангелов, демонов и духов и о приведениях и вампирах в Венгрии, Богемии, Моравии и Силезии” [13]

Ещё один образ из повести “Упырь” весьма важен и интересен. Это существо, которое распоряжается балом-шабашем в итальянском “чертовом доме”, который “построен на том самом месте, где некогда находился языческий храм, посвященный Гекате и ламиям”, а потом руководит жертвоприношением в доме бригадирши Сугробиной. “...Заметил я одного человека в домино и маске, который ни на кого не обращал внимания, но которому все давали место. [...] к нам подлетел красивый попугай и, сев ко мне

на плечо, проговорил гнусливым голосом: "Дуррак, дуррак! Ты не знаешь, кто этот человек? Это наш настоящий хозяин..." [...] человек в домино и маске подошел к Венере и, вынув из-под полы большой бич, начал немилосердно ее хлестать [...] из-под черной маски сверкнули на меня невыразимым блеском маленькие белые глаза, и взгляд этот меня пронзил как электрический удар. В одну секунду все боги, богини и нимфы исчезли». [25]

Домино и маска – принадлежности Арлекина. У этого персонажа много эзотерической символики. Арлекин – образ некой метафизической маски. [12]

В повести Толстого он предстаёт повелителем всякой нежити. У Толстого этот персонаж безымянный, что не случайно, и идет от русского народного взгляда на замаскировавшегося – "он кувыркается, носится безымянным пугалом». [34]

В Творчестве А.К Толстого не малую роль играет прототип замка, где проживает гость из другого мира. Во «Встрече через 300 лет» эту роль играет Замок Обербуа, чье описание соответствует стандарту прототипа.

«Это было обширное здание сурового облика и в значительной части разрушенное. В лучах луны я могла заметить, что стены поросли мохом и покрыты плющом, ветки которого гирляндами свисали кое-где с высоких башен, живописно раскачиваясь и темными очертаниями выделяясь на серебристо-синем фоне ночного неба». [23]

В повести "Упырь" А. К. Толстого не присутствует прототип замка, характерный для мистической вампирской литературы в своём классическом виде, но и нельзя сказать, что отсутствует его влияние. Образ готического замка отражён в загородной вилле Пьетро д'Урджина. В описании окружения виллы можно присутствуют явные черты мистического пейзажа: стоит на берегу озера, рядом с утесом, виднеются изгибы гор.

Вилла изнутри предстаёт как таинственный лабиринт, что можно видеть в описании путешествия Антонио на грифоне: «<...> мы долго ехали по разным коридорам, через длинные ряды комнат, спускались и подымались по лестницам <...>». [25]

Интерьер виллы также совпадает с характерным описанием готического замка: «<...> нашедши проход из-под крыши в верхний этаж, очутились в просторной зале, убранной по-старинному. <...> мебели обтянуты шелковой тканью, а пол составлен из разноцветного мрамора»; «Везде отсвечивали большие зеркала, мраморные столы, золоченные карнизы и дорогие материи». [25]

Кроме виллы, в повести автор описывает еще одно место, с явными чертами вампирского замка и это построенная в итальянском стиле дача бригадирши Сугробиной, ранее принадлежащая тому же Пьетро д`Урджина. В доме Сугробиной присутствует мотив «таинственной комнаты», комнаты, где произошло преступление, и ее владелец трагически погиб.

§3. Двойственная мотивировка как основа мистического сюжета в прозе А. К. Толстого

Согласно книге У. Джеймса суть мистического мироощущения сводится к предугадыванию иного бытия, спрятанного за привычным человеку миром, так и возникает представление о двойственности мира или двоemiрии. [47]

Джеймс утверждает, что Неизреченность как признак мистического опыта связана прежде всего с тем, что сам этот опыт не имеет конкретных аналогов в земной жизни. [47] В «Упыре» данное явление отражается в переживаемых тремя приятелями “снах” якобы под воздействием опиума: полёт на грифоне, визит к древнегреческим богам, встреча с контрабандистом - события, которые сами герои до конца не понимают произошли ли на самом деле или нет.

То же самое происходит и с Рунёвским после выстрела. Увиденное им на даче Сугробиной можно отнести к горячке, но возникает сомнение после проявления укуса на шее Даши.

“Сказав эти слова, он побледнел, ибо в то же время заметил на шее у Даши маленький шрам, как будто от недавно зажившей ранки.

– Откуда у тебя этот шрам? – спросил он.

– Не знаю, мой милый. Я была больна и, верно, обо что-нибудь укололась. Я сама удивилась, когда увидела свою подушку всю в крови.

– А когда это было? Не помнишь ли ты?

– В ту самую ночь, когда скончалась бабушка. Несколько минут перед ее смертью. Это маленькое приключение было причиной, что я не могла с нею проститься: так я вдруг сделалась слаба!” [25]

Подобный феномен наблюдается и во «Встрече через триста лет». События ставятся под сомнение, тем, что героиня упала из кареты и потеряла сознание, хотя она сама не сомневается в реальности произошедшего.

“Я, в свою очередь, рассказала, что со мною случилось в замке Обербуа, но отец отнесся к моим словам так, как будто все это мне приснилось и

пригрезилось. Я выслушивала его шутки, но в глубине души была вполне уверена, что видела не сон, - к тому же я ощущала и сильную боль в руке, которую своей железной дланью сжал рыцарь Бертран.” [23]

И.Г. Ямпольский, специалист по творчеству Толстого, в своих работах писал, что «Толстой предстал как типичный романтик, но с определенными реалистическими тенденциями, проявившихся в эстетических взглядах писателя». [35] Русские романтики по-новому истолковали национальный фольклор и мифологию, изображая в своих произведениях миры грез, включая в них фантастические сущности, которые часто перекликались с национальными мифологическими верованиями. [32] И. Ямпольский утверждает, что «в основе произведений автора лежит особая художественная реальность, которая предполагает наличие двух миров - реального и сверхъестественного. [35] [20]

В начале XIX века русская художественная проза характеризовалась полисюжетными конструкциями, т.е. объёмными произведениями, подобно Декамерону, состоявшими из нескольких историй, соединёнными между собой общим рассказчиком(ами). [19] Очень популярным в этот период был приём «рассказа в рассказе». Творчество А. К. Толстого тоже оказалась под влиянием этой литературной формы.

В «Семье вурдалака» вставная баллада начинается 1815 году с повествования маркиза д'Юрфе о событиях 1759 года:

“— Ваши истории, господа, конечно, весьма необыкновенны, но я думаю, что им недостаёт одной существенной черты, а именно — подлинности, ибо — насколько я уловил — никто из вас своими глазами не видел те удивительные вещи, о которых повествовал, и не может словом дворянина подтвердить их истинность.” [24]

«Что до меня, господа, то мне известно лишь одно подобное приключение, но оно так странно и в то же время так страшно и так достоверно, что одно могло бы повергнуть в ужас людей даже самого скептического склада

ума. К моему несчастью, я был и свидетелем, и участником этого события, и, хотя вообще не люблю о нем вспоминать». [24]

Во “Встрече через триста лет” рассказчиком внутри истории выступает герцогиня де Грамон, которая уже в старости ведаёт внукам о своём сверхъестественном опыте в замке Обербуа будучи молодой.

“ Ну, что ж, дети мои, — проговорила бабушка, — вы не раз просили меня рассказать какую-нибудь старую историю о привидениях... Если есть охота, садитесь в кружок, а я вам расскажу один случай из времен моей молодости, от которого вас всех бросит в дрожь, едва только вы останетесь одни и ляжете в постели.” [23]

В повести «Упырь», нет единого рассказчика. Рассказ ведется изначально с точки зрения главного героя, Руневского, но не от его лица и в этом отношении повесть схожа с другими произведениями, но Толстой не вводит такого рассказчика, который наблюдает за событиями со стороны.

Двоемирие возникает в рассказах и повести Толстого из сомнения насчёт правдивости сверхъестественных рассказов. Руневский находит такое логическое оправдание произошедшему: «Он [Рыбаренко] был сумасшедший, бригадирша Сугробина добрая старушка, а Семен Семенович Теляев не что иное, как оригинал, который щелкал только потому, что заикался или что у него не доставало зубов». Человеку не свойственно верить в необъяснимое. [11]

Прямое и очевидное столкновению Руневского со сверхъестественным, происходит, когда к нему является призрак Прасковьи Андреевны, но он внушает себе, что это был всего лишь сон, вновь давая сверхъестественному рациональное объяснение. Но хотя Рунёвский и пытается всё рационализировать, интуиция подсказывает не игнорировать предостережение Рыбаренко. «Напрасно он сам себе повторял, что все слова этого человека не что иное, как бред расстроенного рассудка; что-то ему говорило, что Рыбаренко не совсем сумасшедший, что он, может быть, не без причины облакает здравый смысл своих речей в странные формы, которые для непосвященного должны

казаться дикими и несвязными, но коими он, Руневский, не должен пренебрегать»

Рыбаренко становится вторым рассказчиком, но предстаёт перед Руневским и читателем ненадежным из-за своего нервного поведения и странных суждений.

Еще один рассказчик появляется в лице лакея, который рассказывает Руневскому историю Прасковьи Андреевны. Лакей суеверен и рассуждает подобно Рыбаренко о реальности сверхъестественного. Лакей говорит о комнате Прасковьи Андреевны: «<...> куда лет шестьдесят никто крещеный не входил, там мудро ли другим хозяевам поселиться?»

Последним рассказчиком в «Упыре» становится Клеопатра Платоновна, которая рассказывает историю родового проклятия далеких предков Сугробиной и Даши, отчасти подтверждая видения Руневского и рассказ Рыбаренко. Она становится в истории как для героя, так и для читателя ключом к разгадке тайны повести, давая предпочтение мистической точке зрения. Владимир и Даша же придерживаются скептической точки зрения и объясняют все сомнения Руневского чередой совпадений.

Хотя позже в своём творчестве Толстой не обращался больше к темам вампиризма и привидений, принципы двоемирия и духовности не исчезают из его творчества. В рассказе «Амена», который является частью неоконченного романа «Стебеловский» центральную роль играет христианская вера, пересекающаяся с мистериями. [27], [6]

В романе «Князь Серебряный» выделяется религиозно-мистическая концепция государственной власти, на которое православие оказало ключевое влияние. [17] [26]

А.К. Толстой является создателем текстов, ранее не существовавших в русской литературе и в этом находится новизна его малой прозы. До Толстого мистические произведения начинались со встречи героя со сверхъестественным и продолжались тем, что герой постепенно начинал верить в то, что наука и рациональность не могут объяснить. [38], [16]

У Толстого Герой, который случайно вовлечен в тайну, решает для себя единственную проблему: он не хочет становиться мистиком и не становится им до конца, гонит от себя странные мысли и пытается разобраться в ситуации разумно. Поэтому история со снами, прошлым Даши и предсказаниями его совершенно не беспокоит. Герой знает все факты, сводит их вместе, видит всю картину целиком, но его мозг не готов принять такую картину мира, и потому герой решительно объявляет все произошедшее бредом. Он раз и навсегда объявляет, что мистике нет места в его жизни, и не говорит более о прошлом.

Выводы

Творчество Алексея Константиновича Толстого характеризуется западноевропейскими готико-романтическими мотивами, но с русифицированными изменениями. Автор в своих рассказах и повести совмещает классические формулы со славянской мифологией, которая преобладает при описании сверхъестественных существ.

Большую роль в мистическом творчестве автора играет суггестивность, которая достигается через принцип двоемирия, и равновесия миров объективно-реального и сверхъестественного и его нарушение как катализатор сюжетной-конфликтной завязки.

Среди мистической литературы с вампирами в роли антагонистов творчество Алексея Константиновича Толстого приоритезирует исконно-славянские корни вампиризма, давая предпочтение терминам “Упырь” и “Вурдалак” и их мифо-фольклорным характеристикам, которые отличают их от классического стокерского вампира. Несмотря на различия можно выделить несколько сходств с классическим литературным вампиром, особенно в слабостях этих существ.

Также прототип готического замка, характерный для литературы о вампирах и о призраках, использован Толстым. Во “Встрече через 300 лет” эту роль играет Замок Обербуа, чьё описание соответствует стандарту прототипа, а в “Упыре” А.К. Толстого не присутствует прототип замка, как таковой, но он отражён в загородной вилле Пьетро д`Урджина и даче бригадирши Сугробиной.

Толстой не ограничивается этим прототипом. Он использует множество других, в том числе прототипы манускрипта, пророчества, проклятия.

Мистическое творчество Толстого также характеризуют полисюжетные конструкции, представленные с помощью приёма «рассказа в рассказе». Выделяется повесть «Упырь» отсутствием единого рассказчика, что способствует возникновению сомнения насчёт правдивости

сверхъестественных рассказов. Это способствует тому, что двоемирие возникает в рассказах и повести Толстого благодаря разной реализации сверхъестественного элемента. В первый план выходит проблема интерпретации увиденного и важную роль играют мотив сна, болезни, галлюцинации, опьянения и т.д. Особое значение уделяется факторам, вызывающим такое состояние сознания.

Заключение

В результате исследования теории формул мистического с акцентом на прототипы вампиризма в творчестве Алексея Константиновича Толстого был сделан ряд следующих выводов.

Теоретический аспект исследования дает представление о понятии литературных формул, их использованию для оценивания и анализа внутреннего мира художественного произведения, рассмотрению стереотипных формул внутри специфичного жанра и их применению, модификации, инновации и эволюции. Теория позволяет провести параллели между произведениями одного жанра, проследить их соответствие формулам и вместе с этим отделить оригинальность как внутри, так и вне формульных рамок.

Выделяются самые распространённые прототипы и стереотипы в мистической литературе, с особым вниманием к литературе с тематикой «вампиризм», исследуется история возникновения и укрепления жанрообразующих схем внутри данной тематики. Особое внимание уделяется современным тенденциям представления подобной тематики и её вариациям в литературе и популярной культуре, их роль в становлении новых тематических ответвлений, способствующих дальнейшему развитию поэтики мистического в вампиризме. Показываются новые пути развития классического прототипа и его перенос в другие жанры.

Рассматривается творчество А.К. Толстого в рамках жанра и выделяются особенности его творчества вне формульных рамок, в том числе близость к этно-мифологическим образам и русификация явлений. Отдельно анализируются прототипы сверхъестественных существ, конкретно вампиров и привидений, имеющих ключевую роль в малой прозе автора в качестве антагонистов. Проводится сравнение с классическим литературным вампиром, вдохновленным Дракулой Брэма Стокера, выделяются исконно славянские мифологические образы, которые отличают чудовищ Толстого от западноевропейского варианта и их влияние на развитие сюжета.

Основываясь на методах, представленных в теоретической части исследования, становится возможным оценить особенности мистического творчества автора и проследить развитие авторской индивидуальности в использовании формул мистического и рассмотреть различные прототипы и стереотипы, использованные автором, которые вдохновлены частично западной литературой, но содержат большую долю авторской оригинальности, авторской народной идентичности.

Выделяется голос писателя, как автора первых русских произведений, затрагивающих тему вампиризма, первооткрывателя в русской литературе. Анализируется новизна произведений Толстого для своего периода и обновления, которые они внесли в формулы мистического для русской литературы.

Список литературы

1. Архиеп. Иоанн Сан-Францисский. Пророческий дух в русской поэзии (лирика Алексея Толстого) // Архиеп. Иоанн Сан-Францисский. Избранное. Петрозаводск, 1992
2. Антонов С. А. Тонкая красная линия. Заметки о вампирической парадигме в западной литературе и культуре // «Гость Дракулы» и другие истории о вампирах. — СПб.: Азбука-Классика, 2007.
3. Балагушкин Е. Г. Научно-аналитическое рассмотрение мистики // ВВ: Философские исследования. — 2013. — № 6
4. Вацуру В.Э. Готический роман в России, Новое литературное обозрение, Москва, 2002
5. Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян / Отв. ред. С. М. Толстая. — М.: Индрик, 2000. — 432 с. — (Традиционная духовная культура славян / Современные исследования)
6. Григорьева Н. Г. Принципы характерологии в творчестве А. К. Толстого (Князь Серебряный». Драматическая трилогия). Автореферат диссертации на соискание уч. ст. к. ф. н. Нижний Новгород, 2005. 18 с.
7. Громова П. С. Проза А. К. Толстого: Проблемы жанровой эволюции, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Тверь 2011.
8. Гуревич П. Мистика как культурная традиция, 1994
9. Денисюк Н. Критическая литература о произведениях гр. А. К. Толстого. М., 1907. Вып. 1-2
10. Денисюк Н. Гр. Алексей Константинович Толстой: Его время, жизнь и сочинения. М., 1907.
11. Дмитриева М. А. Проблема идеала в творчестве А.К. Толстого: диссертация. канд. филол. н. Великий Новгород, 2006. - 164 с
12. Захарова, В. Д. Алексей Константинович Толстой и мифотворцы / В.Д. Захарова. - Брянск, 2013. - 156, [3] с., [3] л. -195-летию со дня рождения классика рус. Литературы

13. Иванова Т. В. Фольклор в творчестве А. К. Толстого. Автореферат диссертации на соискание уч. ст. к.ф.н. Изд-во Петрозаводского университета. 1975. 20 с.
14. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул. Перевод с английского Е. М. Лазаревой. Новое литературное обозрение, 1996, № 22, 33 – 64. 45 с.
15. Лихачёв Д. – Внутренний мир художественного произведения// вопросы литературы. М.; 1968, №8.
16. Нестеров М. Н. Стиль исторического романа А. К. Толстого // Рус. речь. 1975
17. Никульшина, Е. В. Религиозно-мистический аспект романа А.К. Толстого "Князь Серебряный"// Проблемы современного филологического образования: межвуз. сб. науч. Ст.Моск. гор. пед. ун-т, Филол. фак.; - М.; Ярославль, 2005. - Вып. 6.
18. Полякова А. А. От романа к повести («Упырь», «Амена») // Готическая традиция в русской литературе. М., 2008. - С. 136-163
19. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. - 614 с.
20. Потебня А. А. Слово и миф. М.: Правда, 1989.
21. Соловьев Ю. П. Таинственное у графа Алексея Константиновича Толстого и литература «Серебряного века», 7-й том журнала «Волшебная гора» (М.: РИЦ «Пилигрим»), 1998. С. 441 – 476
22. Стокер Б. Дракула. — М.: АСТ, 2016. — 512 с.
23. Толстой А. К. Встреча через триста лет [Le rendez-vous dans trois cents ans; Свидание через 300 лет], 1912
24. Толстой А. К. Семья вурдалака [La famille du vourdalak] (1884), 1838
25. Толстой А. К. Упырь, 1841
26. Толстой А. К. Князь Серебряный [Князь Серебряный. Повесть времен Иоанна Грозного], 1862
27. Толстой А. К. Амена, 1846
28. Ушаков, Д.Н. Толковый словарь современного русского языка: Около 100000 слов / Д.Н. Ушаков. - М.: Аделант, 2013. - 800 с.

29. Франк И. Другая Троица. Работы по поэтике, 2018
30. Франк И. Одиссей, или День сурка. Работы по поэтике, 2015
31. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М, 1997
32. Чернышева, Е. Г. Повесть А.К. Толстого "Упырь" в контексте романтического "противостояния" античного и христианского// [сборник: в ... т.] Моск. гуманит. пед. ин-т; - М., 2003. - Т. 1
33. Шанский Н. М., Махмудов, Ш.А. Филологический анализ художественного текста: Пособие для студентов филологических факультетов педагогических вузов. – СПб.: Владос, 1999
34. Эткинд А. М. "Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века" М., 1996
35. Ямпольский И.Г. – А.К. Толстой 1981
36. Auerbach N. Our Vampires, Ourselves 1981
37. Barber P. Vampires, Burial and Death: Folklore and Reality. Yale University Press. 1988.
38. Dalton M. A. K. Tolstoy. New York: Twayne Publishers, 1972
39. Davison C. M., Simpson-Housley P. Bram Stoker's Dracula: Sucking Through the Century, 1897–1997 — Toronto, Ontario
40. Dhar A.N. Mysticism in Literature, Atlantic Publishers & Distributors, 1985
41. Frayling C. Vampyres, Lord Byron to Count Dracula. 1991
42. Faktorovich Anna - Formulas of Popular Fiction 2014 Hazelrigg John – The book of formulas 2010
43. Foster H. W. The Basic Formulas Of Fiction 2012
44. Gonzalez A. Formulas y motivos: construccion poetica del romancero Actas XV Congreso AIH (Vol. I)
45. Hamilton C. Formula and the Marketplace, in Western and Hard-Boiled Detective Fiction in America: From High Noon to Midnight, Macmillan Press, 1987, pp. 50-67.
46. Hoppenstand G. Genres and Formulas in Popular Literature, 2016
47. James W. The Varieties of Religious Experience

48. Leatherdale C. *Dracula: The Novel and the Legend* 1993
49. Melton J. G. *The Vampire Book: The Encyclopedia of the Undead*. — Visible Ink Press, 2011. — 3rd ed. — (Visible Ink Press)
50. Nelson R. *Mysticism and the Problems of Mystical Literature*, *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Rocky Mountain Modern Language Association. Volume 30, Number 1, Winter 1976 pp. 1-26
51. Spurgeon C. *Mysticism in English Literature*
52. Trow M.J. *Vlad the impaler*, 2003