



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
Высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

ТЕМА ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ
ЖАНР СТРАШНОГО РАССКАЗА В ЛИТЕРАТУРЕ АМЕРИКАНСКОГО
РОМАНТИЗМА

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05 Педагогическое образование
Направленность программы бакалавриата

«Русский язык. Литература»

Проверка на объём заимствований:
77,33 % авторского текста

Работа рекомендуется к защите
рекомендована/не рекомендована

«8» июня 2019 г.

зав.кафедрой литературы и МОЛ

Г.Маркова Маркова Т.Н.

Выполнила:

Студентка группы ОФ-515/075-5-1
Филиппова Ангелина Валерьевна

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор
Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск
2019

Содержание

Введение		3
Глава 1.	Жанр «Страшного рассказа» в его становлении: романтический контекст	13
Глава 2.	Типологические особенности страшных рассказов в творчестве Вашингтона Ирвинга и Эдгара Аллана По	22
§2.1	Типология названий страшных рассказов В. Ирвинга и Э.А. По	22
§2.2	Специфика загадки как основы сюжета рассказов «Жених-призрак» В. Ирвинга и «Морелла» Э. По	32
§2.3	Принципы построения хронотопа страшных рассказов В. Ирвинга и Э.А. По (на материале новелл «Дом с привидениями» и «Лигейя»)	40
§2.4	Мотивная система страшного рассказа на примере рассказов Э. По «Овальный портрет» и В. Ирвинга «Дьявол и Том Уокер»	49
Глава 3.	Применение материала работы в практике школьного изучения литературы	57
Заключение		73
Список используемой литературы		81

Введение

«Страшные» романы и повести традиционно соотносятся в литературе с жанрами триллера и арабески.

Арабеска в истории литературы прошла путь определенных изменений. Согласно «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А. Н. Николюкина арабеска – «литературный прием, в конце 16-начале 17 в. употреблявшийся как синоним гротеска: обозначение причудливого странного» [Николюкин, 2001: 49].

Ф. Шлегель в 1797-98 попытался разграничить понятие гротеска и арабески. По его словам, «гротеск трактовался как понятие более низкого порядка нежели арабеска». «Богатство фантазии» и легкость, чувство иронии особенно «сознательное различие и единство колорита» – самое прекрасное в арабеске» [Николюкин, 2001: 50].

А. Шопенгауэр оставил в своих заметках запись о том, что в арабеске эстетически привлекательное заключается в том, что «невозможное является как возможное при сохранении известной видимости истины, и только один какой-либо закон отменяется или видоизменяется...но все прочее остается; тем не менее весь ход вещей делается иным, прежде невозможное удивляет нас на каждом шагу» [Аникин, 1982: 55].

Арабеску отождествляли с различными родами искусства: Новалис – со «зримой музыкой»; Ф. В. Шеллинг – с индийской архитектурой, похожую мысль развивал и в России С. П. Шевырёв, сказывая о стиле испанцев: «Эти узоры слов, эту пеструю ткань метафор можно очень справедливо сравнить с причудливыми арабесками <....> – это молния фантазии; это падучие звезды в мире воображения» [Шевырёв, 1835: 57].

На рубеже XVIII – XIX веков мода на «страшное» в литературе сделала арабеску самостоятельным жанром. В своей работе под термином «страшный рассказ» мы будем понимать рассказы, в которых присутствует мотив страха, реализующийся через неожиданности сюжета, быструю смену событий,

присутствие фольклорных и мифологических персонажей, знаменующих действие потусторонних сил; герой страшного рассказа находится на пороге решительного поворота судьбы и осознаёт происходящее как важный нравственный опыт.

Материалом нашей работы являются рассказы Вашингтона Ирвинга: «Жених-призрак», «Дом с привидениями», «Дьявол и Том Уокер» и Эдгара Аллана По: «Лигейя», «Морелла», «Овальный портрет»

Оба автора многократно становились объектами исследования истории литературы.

Так, новеллистическое творчество Вашингтона Ирвинга становится объектом для трудов таких исследователей как: Эдвард Вагенкнехт «Вашингтон Ирвинг. Образец умеренности» (1962); Люис Лири «Вашингтон Ирвинг» (1963); Уильям Хеджес «Вашингтон Ирвинг. Американское исследование» (1965); Эндрю Майерс «Традиция Никербокера: Нью-Йорк Вашингтона Ирвинга» (1974); Ральф М. Адерман «Критические эссе о Вашингтоне Ирвинге» (1990); Н. П. Михальской «История зарубежной литературы 19 века» (1991); Н. А. Соловьева «Зарубежная литература 19 века» (2013).

Н. П. Михальская объектом своего внимания делает творчество Вашингтона Ирвинга в контексте американского романтизма. В своей статье она пишет, что Вашингтон Ирвинг известен как создатель американской, романтической новеллы, комического очерка, книг путешествий, а также биографий Колумба, Джорджа Вашингтона. Писатель завоевал признание как один из крупнейших американских юмористов. Его наследие вошло в золотой фонд американской национальной классики. Уже при жизни произведения Вашингтона Ирвинга были знамениты за пределами Америки, и интересовали его современников. Н. П. Михальская согласна с А. Платоновым, который говорит: «Творчество было необыкновенно плодотворным и положительным фактом. Такое отношение к себе и к своему труду сделало творчество Ирвинга свободным и действительно новым — и в

идейном и в формальном смысле, — новым настолько, что оно оказало некоторое влияние на Диккенса и на нашего Пушкина» [Платонов, 1970].

Уже с 1825 года, как констатирует в своём исследовании С.В. Тюрин, журнал «Московский телеграф под редакцией Н.А. Полевого печатает переводы малой прозы Ирвинга и заметки о нём, «читателя привлекали обширные описания страноведческого характера, особенно касающиеся североамериканского континента» [Тюрин, 2007: 5].

В своей книге «История зарубежной литературы 19 века», (1991) Н. П. Михальская пишет, что Вашингтон Ирвинг один из первых, кто обратился к фольклору. Он – родоначальник американской новеллистики с присущими ей характерными чертами – «остротой сюжета, занимательностью, соединением серьезного и комического, сочетанием романтической иронии с четко выраженным рационалистическим началом» [Михальская, 1991: 117]. Общие черты художественного мышления романтиков, – прежде всего, соединение реального и кажущегося, – слились в его творчестве с индивидуально-специфическим.

В книге Н. А. Соловьевой «Зарубежная литература 19 века» (2013) говорится о том, что новелла явилась одним из ведущих жанров в процессе становления литературы США, начиная с Вашингтона Ирвинга. Период 1818-1832 гг. принес Вашингтону Ирвингу известность и славу родоначальника американской новеллы. Его рассказам свойственны «занимательность, конкретность описания местного колорита и национального характера, динамизм, соединение серьезного, трогательного с комическим и ироническим» [Соловьева, 2013: 534]. Сам Вашингтон Ирвинг называл предпочитаемый им литературный жанр беглыми зарисовками «сменяющихся сцен жизни».

Знакомство с литературой других стран не лишило писателя национальной самобытности. Оригинальное использование мотивов немецких романтиков превращала Вашингтона Ирвинга в «посредника между европейской и американской культурами» [Рип Ван Винкель: URL].

Среди особенностей творчества Ирвинга, которые анализируют его исследователи следует назвать, во-первых, живописность, подробность пейзажных зарисовок, художественность картин природы, внимание к экзотике: «Уходя в сторону от великих, но уже от общеизвестных предметов — Колизея и Неаполитанского залива, Ирвинг открыл другие, полные глубокого значения, но неизвестные предметы: ландшафты, безвестные руины, частные, преходящие, но резко конкретные состояния человеческой души, что послужит затем одним из питательных источников для европейского психологического романа» [Платонов, 1970].

Во-вторых, важной чертой его прозы, особенно «страшной» является «травестирование традиционных готических элементов» [Тюрин, 2007: 13], соединение фольклорной и книжной традиции [Аутлева, 2014: 129].

В-третьих, наличие определенной типологии героев, в которую входят обедневшие странники-трикстеры, устремляющиеся в путь, не имея цели и надежды, а, скорее, бегущие от обрушившихся на них бед; сказочные мудрецы, либо несущие сакральное знание высших истин, либо, наоборот, представляющие собой комическое сочетание простоватости с житейской мудростью.

В-четвертых, актуальность, представленная:

- созданием типа «национального героя» (Христофор Колумб);
- стремлением осмыслить историю, пусть даже в форме мистификации («История Нью-Йорка»);
- осмыслением национальных проблем многонациональной страны, обращение к индейскому фольклору, внимание к быту европейских поселенцев и т.д.;
- формированием очерковости как специфической манеры писателя.

На сегодняшний день написано значительное количество критических работ о жизни Э.А. По и о его многогранном творчестве, как на родине поэта, так и во всех странах, где изучается его творчество.

Из иностранных исследователей, чьи книги переведены на русский язык, особо следует отметить работы Герви Аллена «Эдгар По» и Джоан Д. Гроссман «Эдгар Аллан По в России. Легенда и литературное влияние».

Биографическое исследование Г. Аллена, вышедшее впервые в 1926 г., стало известно русскому читателю только в 1984 г. и с тех пор считается самой полной биографией По на русском языке. Публикацией этой книги Герви Аллен окончательно реабилитировал Эдгара По в глазах читающей публики всего мира. Известна печальная судьба творческого наследия Э. По, которое после смерти попало в руки его душеприказчику Руфусу Грисволду, затаившему злость на, по его мнению, слишком заносчивого поэта, написавшего уничижительную рецензию на его «Антологию американской литературы». Когда По не стало, появилась прекрасная возможность окончательно очернить его в глазах чопорной публики, тем более, что сам поэт уже многое сделал для того, чтобы современное ему общество отринуло его, а соответственно, и его творчество. Грисволду нужно было только поддерживать это негативное отношение. Это удалось ему настолько хорошо, что память о поэте на родине была практически полностью предана забвению. Книга Г. Аллена – первое большое биографическое исследование, которое представляет Э. По гениальным поэтом и обычным человеком, не чуждым ничему человеческому. То, что раздражало публику XIX в., в XX должно вызывать сострадание к трагедии титанической личности, личности, понять которую можно, только читая и анализируя ее творчество.

Книга «Эдгар Аллан По в России» Джоан Д. Гроссман вышла в 1973 г., в русском переводе же опубликована только в 1998 г. Несомненным достоинством данной работы можно считать весьма исчерпывающий отчет автора об обнаружении первых русских переводов и неизвестных критических замечаний, об исправлении ошибок, прочно вошедших в научный обиход, о литературных связях. В раздел «Дополнения» входят переводы и критика, примечания и указатели – все, что может максимально

помочь следующим поколениям исследователей. Особый акцент в этой книге ставится на восприятии прозы Э.А. По в России.

Если говорить о больших исследованиях Э.А. По в отечественном литературоведении, то необходимо назвать монографию Ю.В. Ковалева «Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт». Автор представляет целостное исследование жизни и творчества американского поэта, написанное, при сохранении общего научного стиля, весьма субъективно, эмоционально: «Я уходил с кладбища по улице Грин, и на душе у меня было тягостно. Великий поэт ... он был нищ и заброшен при жизни. Таким он и остался. Ему не помогли ни смерть, ни мировая слава» [Ковалев, 1984].

Автор рассматривает творчество Эдгара По как отражение пессимизма и скептицизма его эпохи, связывает основные проблемы и образы новеллистики с традицией сатирико-гротесковой литературы. Эдгар Аллан По, считает Ковалёв, отразил в своих новеллах разочарование в американских идеалах, крушение того, что потом стало называться «американской мечтой». Выстроенная типология новелл показывает, что их общие черты отражают пессимистическое настроение писателя при создании особой «страшной» атмосферы в его произведениях.

У Эдгара По экстравагантный и возвышенный стиль написания. В начале он интригует, на протяжении всего рассказа держит в напряжении, а в конце приходит к неожиданной развязке или вовсе к ней не приходит – читатель должен сам для себя додумать концовку. Рассуждая о творчестве этого гениального автора, нельзя сказать точно, что значит то или иное событие в рассказе. Каждый читатель трактует его по-своему – в этом и заключается своеобразие Эдгара Аллана По.

Все свои новеллы: и детективные, и «ужасные», и «научно-фантастические», Эдгар По пишет от первого лица, что помогает автору создать или даже усилить атмосферу, характерную для того или иного жанра. Говоря о «страшных новеллах», можно предположить, что писатель демонстрирует некое сходство между собой и главным героем: будь то страх

(перед превращением в зверя– «Черный кот», или быть заживо погребенным – «Преждевременное погребение»), неприятие одиночества («Падение дома Ашероу»), несчастная любовь («Морелла», «Береника», «Лигейя»), бегство от себя самого («Вильям Вильсон»), пристрастие к алкоголю («Черный кот», «Бочонок амонтильядо»), внутренние метания и разлады («Колодец и маятник»), а в новелле «Продолговатый ящик» можно предположить, что писатель, на примере Корнелия Уайетта, отразил свои собственные чувства к умершей жене (нежелание расставаться с нею) [Ивантер, 2018: 155].

В книге «История зарубежной литературы 19 века» под редакцией Н. А. Соловьевой поднимается тема прижизненной и посмертной славы писателя: признание пришло к По через много лет после его смерти и кружным путем – из Европы. Даже издание в 1839 г. двух томов новелл под названием «Гротески и арабески», а в 1845 г. громкий успех стихотворения «Ворон» ничего не изменили. Его имя было известным, но даже в этой известности был оттенок скандала: благонамеренная Америка окрестила По «маньяком» и «отщепенцем».

В России первый перевод из По появился в 1847 г. Рассказы американского писателя вызвали интерес у Ф. М. Достоевского, отметившего необыкновенную силу воображения По. С конца 1880-х годов По становится «духовным наставником» русских символистов. Несмотря на односторонность восприятия, именно они много сделали для знакомства русского писателя с творчеством По. Позднее о По с большим вниманием и уважением писали А. В. Луначарский, А. М. Горький, А. А. Блок, К. Г. Паустовский, Ю. К. Олеша и другие деятели русской культуры. В 30-40-е годы в советской критике распространилась вульгарно-социологическая трактовка творчества По, ему приписывалась политическая реакционность, антигуманизм, формализм и пр. Эти концепции были преодолены в литературоведении 60-70-х годов, когда тексты начали трактоваться как проявление «гневного и искреннего протеста против бездуховности и

жестокости буржуазного общества, глубокое проникновение в человеческую психологию, расширяющее представление о возможностях человека»

Один из противоречивых моментов эстетики По – взаимоотношения красоты и этики. Он демонстративно противопоставляет поэзию истине и морали: «Ее взаимоотношения с интеллектом имеют лишь второстепенное значение. С долгом и истиной она соприкасается только случайно» («Поэтический принцип»). «Истина» для По – отвратительная реальность окружающего повседневного мира. Его позиция подчеркивает значимость эстетических критериев и полемически направлена против дидактизма и утилитарного взгляда на искусство. Она отнюдь не сводится к эстетскому принципу «искусства ради искусства», авторство которого приписывает По американская критика [Студенческая библиотека: URL].

В ряде «страшных» новелл Эдгара Аллана По, как утверждает К. А. Ивантер в своей статье «Идейно-художественное своеобразие «страшных» рассказов Эдгара Аллана По» [Ивантер, 2018: 156] прослеживается тенденция к созданию «ужасной» готической атмосферы, разочарование в американской мечте и внутренний мир и чувства главных героев: их страхи, желания, склонности, болезни, тенденции.

Необходимо отметить, что «страшные» новеллы, или как их еще называют, арабески, Эдгара По напрямую связаны между собой и имеют ряд схожих черт, свойств и тенденций, таких как: использование гротеска, библейских и античных имен, упоминание писателей, ученых, естествоиспытателей, биологов, географов, физиков, философов и т.д., употребление необычных эпитетов и синонимов, в большинстве своих новелл – не использование имен для своих главных героев, непредсказуемость сюжета, резкий и непредвиденный конец новелл, болезнь либо сумасшествие героев и, зачастую, смерть от данных феноменов, но в противовес также наблюдается и жажда жизни, написание от первого лица, феномен «маномания» – помешанность на чем-то, использование «говорящих» имен-фамилий, использование такого литературоведческого

термина, как «олицетворение», «говорящие эпитафии», тема двойничества, отражение сильной любви к одной единственной женщине и, отсюда, обречение женщин на смерть, использование такого феномена, как «беспротиворечия».

В книге Н. П. Михальской говорится, что романтическая поэтика рассказов Э. По проявляется в атмосфере таинственности, гиперболизации чувств и страстей, в настроениях пессимизма и разочарования и в своеобразии меланхолически – мрачных пейзажей. Над героями тяготеет рок, им свойственна утонченность чувств, болезненность страстей, повышенная впечатлительность и ранимость. Восприятие бытия отмечено печатью тревоги. Во многих рассказах звучит мотив обреченности, тема гибели. [Михальская, 1991: 14].

Можно сделать вывод, что внимание исследователей привлекают мотивы рока, безысходности человека, столкнувшегося с несправедливостью мира, связь творчества Эдгара По с национальной литературной традицией и то, как писатель воздействует на читателя с помощью эпитетов, синонимичного ряда слов и сюжетообразующих деталей, благодаря которым создается напряженная атмосфера. А главным средством становится замкнутость и сужение пространства.

Поскольку сравнительного исследования образцов жанра «страшного рассказа» в творчестве В. Ирвинга и Э. По не проводилось, наша работа обладает безусловной новизной и актуальностью. Последнее тем более очевидно, что художественные принципы «готичности», интриги, ожидания и страха востребованы в современном искусстве – как литературе, так и кинематографе, являются мощным средством воздействия на читателя и используются на сегодняшний день как «высокой» литературой, так и её массовыми формами.

Цель данного исследования – дать сравнительно-типологический анализ «страшных рассказов» Ирвинга и По с точки зрения жанра, образной структуры, законов композиции, мотивов, приёмов.

Задачи:

1. охарактеризовать параметры жанра «страшного рассказа», описать историко-литературный и историко-культурный контекст его зарождения и бытования.

2. представить типологию страшных рассказов Э. По и В. Ирвинга на уровне поэтики названия, повторяемости ситуации, обращения к фольклорной и мифологической традиции.

3. проанализировать рассказы В. Ирвинга «Дом с приведениями», «Дьявол и Том Уокер», «Жених-призрак» и Э. По «Морелла», «Лигейя», «Овальный портрет».

Глава 1

ЖАНР «СТРАШНОГО РАССКАЗА» В ЕГО СТАНОВЛЕНИИ: РОМАНТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

Авантюрная литература необыкновенно богата и разнообразна. «Её истоки – в волшебных и новеллистических сказках («Тысяча и одна ночь»), эпосе («Северная Одиссея» Д. Лондона или «Одиссея капитана Блада» Р. Сабатини), античном и рыцарском романе; новелле и пикареске» [Сумм, 2008: 7].

Первая волна интереса к «страшному рассказу» возникла в литературе барокко, когда в испанской балладе появляются сюжеты о мятежных аристократах, казненных в борьбе за государственное единство, и благородных разбойниках.

Новый всплеск приходится на расцвет «готической» литературы: 1764 – 1818 годы. Фантазийные образы, лежащие в его основе, сновидческая реальность, в которой оказывается рационально мыслящий герой, не принимающий мира фантастики, возвращение в литературу средневековой образности «рыцари и старинные замки, вещие сны и воздаяние за тайное зло» [Гончарова, 2014: 9], создали моду на «страшное». Открытиями, сделанными Горацием Уолполом, Анной Радклиф и Томасом Л. Пикоком активно воспользовалась романтическая, а затем и модернистская литература.

Рассвет страшных рассказов приходится на эпоху романтизма.

Одним из популярных жанров страшный рассказ становится под пером Н.В. Гоголя («Портрет»), Э. По («Морелла», «Лигейя») и А.К. Толстого («Упырь»).

Для В.Г. Белинского идеальным образцом «страшного» стали рассказы Гофмана, с которым он сравнивал почти всех авторов, впоследствии обратившихся к этому жанру (Ирвинга, Толстого, Олина и др.). Называя

образцы страшного рассказа «фосфорическими повестями», русский критик подчеркивал необходимость «мысли и таланта» [Белинский, 1977], определял их задачу «осмыслить прелестью ужасного всякое молодое воображение» [Белинский, 1841].

XIX век активно пользуется термином «арабеска», но в разных странах он назывался по-разному: «черный готический роман» – Англия; «арабеска» – Америка; «страшный рассказ» – Россия.

В рамках творчества романтиков сформировался ряд признаков, принципиальных для жанра и прямо формирующих его доминирующее настроение страха, ужаса, опасности:

- усложненная метафоричность;
- принцип фрагментарности, распада повествования на эпизоды, циклизующиеся, связанные друг с другом;
- контрастность описаний;
- резкое замедление и ускорение действия.

Уже в XIX веке арабеска занимает положение пограничное: является и развлекательной и высокой литературой одновременно. Позже с изобретением кинематографа она начинает активно обогащаться приемами популярного искусства и тесно соприкасаться с триллером.

Триллер – в «Социальном справочнике по поэтике» под редакцией Н.Д. Тамарченко – «авантюрная литература», «литература путешествий и приключений» [Тамарченко, 2004: 15]. Авантюра по «Энциклопедии» Дидро и Д'Альмбера – «событие чрезвычайное», а значит выходящее за пределы привычного, за пределы границ нормы.

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А. Н. Николюкина, триллер – (от англ. triller – вызывать трепет) – определяется как «сенсационный, захватывающий боевик с искусно организованным, напряженным сюжетом и стремительным развитием действия» [Николюкин, 2001: 1098]. Его жанровые истолкования могут быть разнообразны: фантастика, мистика, детектив, мелодрама, но чаще сочетается в

себе одновременно несколько разновидностей. «Относится к явлениям массовой литературы и культуры» [Николюкин, 2001: 1098].

По тематике триллеры разделяют на: судебные, шпионские, детективные, приключенческие, медицинские, полицейские, романтические, исторические, политические, корпоративные, религиозные, мистические, научно-фантастические, «хай-тек» и военные.

«Что их всех объединяет – интенсивность порождаемых эмоций... Если триллер не в состоянии щекотать нервы, значит, он не справляется со своей работой», – пишет в книге «Триллер» Джеймс Паттерсон.

Для жанра страшного рассказа характерно принципиальное двоемирие. Картина пространства разделяется на 2 сферы: «свой» и «чужой». В «своем» мире действуют обычные (для персонажа) жизненные законы и принятые нормы, как бы они ни трактовались. «Чужой» мир обуславливает неожиданность, непредсказуемость (но только лишь по отношению к обычным для персонажа законам жизни) происходящего и поступков. Однако, точка зрения читателя может не совпадать с точкой зрения персонажа.

В конце концов, противоположность двух миров приводит к выбору между жизнью и смертью. Сюжет основывается на идее испытаний (в архаических истоках – прохождения через смерть), смерти-воскресения и возрождения в новом облике. Большое количество сюжетов триллеров имеет в своей основе нечто фантастическое, выходящее за грани реальности. Но это не обязательно так, часто триллер заманивает обещанием фантастичности, но в реальности оказывается, что все это проделки вполне реального человека. При этом определения «доброе» и «злого» могут быть загадкой до самого конца: то, что изначально читатель принимает за положительное, в процессе повествования оборачивается злом, когда мы знакомимся с мотивами поступков героев, причинами их проделок и т.д. Владимир Набоков отмечал, что, хотя по законам жанра, добро должно восторжествовать, а хитроумный злодей должен быть наказан, читателю свойственно в глубине души таить

надежду, что *«романтический злодей всё-таки останется безнаказанным, а «туповатый добряга» так и не заполучит своенравную девчонку»*.

Наличие загадки, разрешающейся, как правило, в психологическом ключе – отличительная черта страшного рассказа, роднящая его с детективом. По определению Росса Макдональда, в детективе действие движется во времени назад, к разгадке; в триллере — вперёд, к катастрофе. Разграничить эти жанры не всегда легко, и один часто содержит элементы другого.

Триллер включает в себя дополнительные эффекты, без которых не было бы самого страха такие, как: цвет, контрастность, звук, свет, быстрота смены точек зрения, замедленность, неожиданность, отвлекающий маневр и т.д.

Подытожим, страшному рассказу присуще следующее:

1. Мотив страха, концепт страха

«Страх — самое древнее и сильное из человеческих чувств, а самый древний и самый сильный страх — страх неведомого» — это слова основоположника отдельного жанра фантастики, который получил название «мифология ужаса» Г. Ф. Лавкрафта. Литература, в которой главенствует тема страха, давно стала очень популярной, прочно заняла свое место в культуре.

Тема страха в литературе сложна и многогранна. Интерес к ней не угасает, и это вполне объяснимо. Бурное развитие науки и техники все-таки не может вытеснить интереса к потустороннему. И пусть для большинства современных читателей мистические мотивы кажутся чем-то несерьезным, они по сути своей являются очень важной и неотъемлемой частью мировой литературы.

Страх присутствует во многих рассказах русских писателей. К примеру, мотив страха в прозе Чехова тесно переплетается с мотивом тайны. В 1886 году появился рассказ «Страхи», в котором рассказчик лексически объединяет понятие «страшно» с понятием «непонятно»: «Это явление

страшно только потому, что непонятно... Всё непонятное таинственно и потому страшно» [Петракова, 2010: 79]. Эта мысль не раз повторится в последующих чеховских произведениях. Спустя 6 лет, в 1892 году, в рассказе с похожим названием «Страх» будет сказано: «Страшно то, что непонятно» [Петракова, 2010: 79].

2. Заглавие

Заглавие занимает важное место в поэтике произведения, формирует «предпонимание текста, становится первым шагом к его интерпретации» [Хализев, 2002: 438]. Оно выполняет множество функций: может привлечь, заинтересовать читателя; создаёт ориентацию на определенного адресата; является связующим звеном между автором текста и читателем; напоминает о присутствии автора в произведении; диктует установку на заданное писателем восприятие.

К примеру, рассказ Н.В. Гоголя «Вий», где мы уже по названию понимаем, что в рассказе будет что – то мистическое, страшное. Так как, само слово «Вий» завораживает, а персонаж отсылает нас к восточнославянской мифологии, где Вий – персонаж из преисподней, чей взгляд убивает.

Указание на нечто необычное, экстраординарное явственно прослеживается в названиях рассказов Амброза Бирса и обретает воплощение в текстах, находясь в неразрывной связи с тематикой (страх меняет человека; страх перед смертью; природный, суеверный страх человека, страх перед страхом как таковым и т.п.): «Гипнотизёр» (The Hypnotist, 1893), «Неизвестный» (The Stranger, 1909), «Царство иллюзии» (The Realm of the Unreal, 1890), «Сальто мистера Свидлера» (Mr. Swiddler's Flip-Flap, 1874) и др. Тема ирреального и образы привидений, характерные для готической литературы, которая повлияла на творческую манеру Бирса, занимают центральное место в названиях рассказов: «Галлюцинация Стэли Флеминга» (Staley Fleming's Hallucination, 1906), «Долина привидений» (The Haunted Valley, 1871), «Дом привидений» (The

Spook House, 1889), «Настоящее чудовище» (A Holy Terror, 1882), «Проклятая тварь» (The Damned Thing, 1893).

Для вышеперечисленных рассказов характерны доминантные проблемы, неразрывно связанные с названиями, – человек находится во власти страха, вызванного столкновением с необъяснимым, необычным, ирреальным.

3. Загадочность

Сюжет страшного рассказа строится вокруг неразрешимой или кажущейся неразрешимой загадки.

В страшных рассказах присутствует также момент загадочности, когда герой случайно находит какое-нибудь заколдованное место либо попадает в ситуацию, несвойственную повседневности

Подобное мы наблюдаем в повести Н.В. Гоголя «Заколдованное место», где важный элемент повести – само заколдованное место. В наше время его бы назвали аномальной зоной. Дед случайно обнаруживает «плохое место» во время танца. Как только старик попадает на его границу «возле грядки с огурцами», так ноги сами перестают танцевать. А внутри заколдованного места происходят странные вещи с пространством и временем, которые дед приписывает действию нечистой силы.

Переход между реальным и нереальным миром изображен в виде искажающегося пространства. Ориентиры, которые дед отмечает для себя в зоне аномалии, в реальном мире не проявляются. Ему никак не удастся найти точку, с которой видны поповская голубятня и гумно волосного писаря.

Проклятое место имеет «свой характер». Оно не любит чужих, но не вредит незванным гостям, а только пугает их. Особого урона от проникновения иррациональных сил в реальный мир тоже нет. Земля в аномальной зоне всего лишь не дает урожая. Заколдованное место не прочь поиграть с дедом. То не допускает к себе, несмотря на все старания, то вдруг легко открывается. В арсенале аномальной зоны много необычных средств: внезапно испортившаяся погода, исчезновение с неба месяца, чудовища.

Страх заставляет старика на время бросить находку. Но жажда наживы оказывается сильнее, поэтому потусторонние силы решают проучить деда. В котле, который с таким трудом был добыт в проклятом месте, оказались не драгоценности, а «сор, дрязг и стыдно сказать что такое».

4. Фольклорные и мифологические образы

Произведения подобного рода обязательно предполагают упоминание о потусторонних явлениях, предметах, существах. Обязательно присутствие персонажей, которые известны из фольклора и мифологии — мертвецов, привидений, вампиров, колдунов, оборотней. У разных народов мира есть множество волшебных сказок, каждая из которых приоткрывает для нас дверцу в мир потустороннего. Литературные сказки разных народов также опираются на фольклорные мотивы. Вот, например, в сказке В. А. Жуковского о спящей царевне злая колдунья пожелала принцессе:

На шестнадцатом году
Повстречаешь ты беду;
В этом возрасте своем
Руку ты веретенном
Оцарапаешь, мой свет,
И умрешь во цвете лет!

В середине XIX века появилось культовое произведение Б. Стокера (1847—1912) «Дракула», которое стало классикой литературы ужасов. Оно послужило началом появления целого ряда произведений о существах с особым инфернальным магнетизмом — вампирах. Из фольклора разных народов мира мы знаем, что вампир — это оживший мертвец, питающийся кровью живых. Легенды, которые были распространены в Европе, говорили, что вампиры днем спят, а ночью отправляются на охоту. Вампиры могут днем пребывать в могиле. Но чаще излюбленным местом их дневного обитания являются уединенные подземелья (идеально подходят для них старые замки с многочисленными подземными помещениями). Согласно народным поверьям, вампирами могут стать самоубийцы, ведьмы, колдуны,

некрещенные или незаконнорожденные дети, преступники. Также и обычный покойник, если на него вдруг прыгнула кошка. Если вампир кого-то укусит, то жертва, разумеется, сама обязательно превратится в вампира. Русская классика также не обошла своим вниманием тему вампиризма. Например, у А. К. Толстого есть интересные произведения на эту тему — «Упырь» и «Семья вурдалака».

5. Ситуация. Человек в экстремальной ситуации

Герой страшного рассказа запечатлён в переломный момент своей жизни и, как правило, должен сделать выбор между добром и злом – ради чего ему и являются inferнальные злодеи и персонажи национального фольклора. Он оказывается на жизненном пороге, в нем должно произойти внутреннее перерождение.

Виктор Франкенштейн открывает, что недолжно учёному приравнять себя к Богу. Белокурый Экберт Людвиг Тика встаёт на сторону зла и жестоко расплачивается за это. Руневский (в «Упыре» А.К. Толстого) решительно побеждает семейные тайны, беря в жены Дашеньку.

Хома Брут проходит в повести Гоголя «Вий» несколько стадий становления как романтический герой, и каждый раз его перерождение связано со словом молитвы: молитвой он избавляется от катавшей на нём ведьмы, три ночи Хома читает молитвы над убиенной Панночкой. С перерождением Хома, превращением его в романтического героя связана в повести тема чуткости к страданиям народа: «Душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь песню об угнетенном народе». Он становится иным человеком, понимающим страдания угнетенных людей, но зло победить значительно сложнее, чем кажется, поэтому он гибнет за мгновение до спасительной песни петуха, оказывается повергнут непосредственно накануне победы.

В XIX веке жанр литературы ужасов можно считать уже полностью сформированным и его канон непосредственно находит отражение в творчестве таких авторов как Вашингтон Ирвинг и Эдгар Аллан По.

Глава 2

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СТРАШНЫХ РАССКАЗОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАШИНГТОНА ИРВИНГА И ЭДГАРА АЛЛАНА ПО

§2.1 Типология названий «страшных рассказов» В. Ирвинга и Э.А. По

«Заголовочно-финальный комплекс – совокупность элементов текста, с помощью которых задаётся вектор восприятия произведения. К ним относятся заглавие, подзаголовок... и т.д. ... Он маркирует концептуальное содержание текста, включая образы, детали, явления» [Кундаева, 2012: 16].

Различные исследователи (В. И. Тюпа, Г. А. Основина, Н.А. Веселова, Л.Л. Сауленко, Н.Р. Гальперин и др.) подходят к изучению заглавия по-разному. По мнению В.И. Тюпы «оно никогда не является простым индексом знакового комплекса, но всегда – символом некоторого смысла» [Тюпа, 2001: 67]. Говоря о роли заглавия, ученый пишет: «Заглавие художественного текста представляет собой один из существеннейших элементов композиции со своей поэтикой. Заглавие – это имя произведения, манифестация его сущности» [Тюпа, 2004: 9]. По мнению Н. А. Веселовой, заглавие и принадлежит к тексту, но может функционировать вне текста [Веселова, 1997, 160]. Оно начинает текст и замыкает его, а значит, создает смысловую раму и выступает как сублимат или иноформа произведения. По мнению Г.А. Основиной, «будучи компонентом текста, заглавие оказывается связанным с текстом довольно сложными отношениями взаимозависимости. С одной стороны, оно предопределяет в известной мере содержание текста, с другой – само определяется им, развивается, обогащается по мере развертывания текста» [Основина, 2000: 64].

Заглавие не только представляет художественный текст, но и определяет смысл и литературоведческий контекст произведения, вызывает у

читателя определенные ассоциации и реминисценции. Исходя из этого, выделяются дополнительные функциональные возможности заглавия:

- а) предваряющая,
- б) оценивающая,
- в) концертирующая.

В основе классификации названий А. В. Ламзиной лежит принцип номинации аспектов текста. Ученый выделяет следующие виды заглавий в литературе: 1. «Заглавия, представляющие основную тему или проблему произведения», 2. «Заглавия, задающие сюжетную перспективу произведения», 3. «Персонажные заглавия», 4. «Заглавия, обозначающие время и пространство» [Ламзина, 2000: 100].

Большинство рассказов Ирвинга циклизированы и, следовательно, должны рассматриваться в контексте одного из трех сборников, включающих страшные новеллы:

- «Книга эскизов» («Записная книжка» 1819 – 1820 гг)
- «Рассказы путешественника» (1824 год)
- «Брейсбридж-Холл» (1826).

Достаточно очевидно, что три его названия связаны с, во-первых, жанром (эскизы, записки – беглые заметки о быстро сменяющих друг друга впечатлениях), во-вторых, с формой повествования (путешественник – сторонний наблюдатель, не являющийся активным действующим лицом, но стремящийся удивить, повеселить, восхитить), в-третьих, с загадочным местом, где происходят невероятные события.

Соответственно, рассматривать типологию названий рассказов имеет смысл в контексте каждого сборника отдельно, что, вероятно, позволит сделать вывод об эволюции авторской позиции.

Рассказы Эдгара По выходили разрозненно, печатались в журналах, газетах, альманахах с продолжением. Только в ноябре 1839 года в издательстве «Ли и Бланшар» (Филадельфия) вышел двухтомник его рассказов под названием «Гротески и арабески».

«Для Эдгара По «гротеск» и «арабеск», конечно, не просто красивые образы. Вынесенные в качестве заглавия к сборнику, они означали для него вполне конкретные модификации жанра короткой прозы» не история, рассказ, выдумка, а либо «главным образом юмористическое, нередко пародийное повествование» (гротеск), либо «серьезная фантастическая (читай — мистическая) история, в которой автор свободно реализует полет творческого воображения» – арабеск. Ю. В. Ковалев предложил такое толкование: «Различие между понятиями „гротеск“ и „арабеск“ – это различие в предмете и методике изображения, опирающееся в исходной точке на кольриджевскую концепцию воображения и фантазии. Гротеск он мыслил как преувеличение тривиального, нелепого и смехотворного до масштабов бурлеска; арабеск – как преобразование необычного в странное и мистическое, пугающего – в ужасное... Возникновение гротеска, по мысли По, – это процесс, в котором осуществляется количественное изменение материала – концентрация, преувеличение, „возвышение“, тогда как рождение арабеска сопряжено с его качественным превращением. Сам По признавал, что среди его „серьезных“ новелл преобладают арабески. При этом он, очевидно, имел в виду эстетическую доминанту повествования. Выделить в его творчестве гротески или арабески в чистом виде невозможно» [Ковалев, 1984].

Однако поскольку большая часть текстов нециклизована, мы будем рассматривать их «единым массивом».

В «Книге эскизов» Вашингтона Ирвинга автора явно больше всего интересуют люди. В заглавиях рассказов присутствует множество вариантов, обозначений героев: это либо имена, косвенные характеристики (профессия, статус). Менее частотны: место, ритуал, время, событие, пространство.

Названия явно распадаются на несколько смысловых «блоков»:

1 группа – имена («Рип ванн Винкль», «Джон Буль») или косвенные характеристики («Рыболов», «Лондонский антиквар») заглавных персонажей. Такого рода названий имеют 39% сборника.

2 по частотности группа – рассказы, в названии которых зафиксированы открытые пространства («В дилижансе»), значительные архитектурные памятники («Стратфорд-на-Эйвоне») или пространства закрытые, несущие в себе черты провинциальной жизни и быта («Деревенская церковь», «Трактир «Кабанья голова»). Такого рода названий получилось 27%.

3 группа названий содержит некий намек на загадку, загадочные обстоятельства («Легенда о Сонной Лощине», «Разбитое сердце»). Здесь устойчиво возникает метафорика, дающая читателю осознать многозначность названия, возможность самого разного и невероятного развития событий. К этой группе относится 16 % рассказа.

4 группа – канун праздника («Рождественский сочельник»). Названия рассказов в этой группе акцентируют мифологическую составляющую ориентированность сюжетов в большом природном времени (17%).

Довольно очевидно, жанровая ориентированность общего заголовка. Перед нами записки путника, который наблюдает в первую очередь за нравами людей, за встреченными персонажами и более того, самого себя относит к таким же объектам наблюдения, к таким же наивно-комическим персонажам, как и все остальные («Авторский рассказ о себе» открывает сборник).

В большинстве рассказов, выводящие на первый план героя, отражают загадочное, но комическое происшествие, произошедшее с героем и благополучно разрешившееся благодаря его хитрости, веселости, беспечности – то есть тем качествам, которые были присущи еще персонажам ренессансной новеллы, в связи с чем здесь появляется изрядное количество аллюзий классических веселых и страшных рассказов..

Не менее важна вторая группа – пространства, в которых происходит приключение. В большинстве случаев это провинциальное, замкнутое пространство повседневности, в котором лишь иногда проникает что-то значительное или великое.

Второй сборник «Рассказы путешественника» По своей структуре сборник «страшилок», рассказанных в пути, поэтому большая часть текстов – разбойничьи повести. В названиях с одной стороны акцентируется жанр истории и приключения, с другой стороны акцентируются именно составляющие персонажей.

Здесь выделяются аналогичные первому сборнику группы наименований:

1 группа – имена и характеристики («Буби Сквайр», «Дьявол и Том Уокер») составляют 80% заголовков. Но если в первом сборнике это были характеристики по профессии и роду занятий, то здесь важна национальная составляющая («Приключение немецкого студента», «История молодого итальянца», «Приключение англичанина»). Автор-американец странствует по Европе и различное поведение представителей разных наций, стран и народов для него важно.

2 группа – праздник и ритуал («Охотничий ужин» не просто трапеза, а время, когда подводятся итоги, «заговариваются духи», которые должны помочь следующей охоте и т.д.) составляет примерно 10 % названий

3 группа – загадка («Дурная слава», «Врата ада», причем «Могильные размышления разочарованного человека» составляют переходный тип, совмещающий внимание к персонажу и намёк на загадку) – еще 10%.

Путевые заметки, собранные в «Рассказах путешественника» тенденциозно игнорируют пространство. Оно представлено не собственно местом, а человеческими нравами, особенностями поведения, наблюдениями за типажам героев, акцентированными в заголовках.

Основной корпус новелл связан с именами и характеристиками. И если в первом сборнике это были преимущественно профессиональные, статусные характеристики, то в этом сборнике преимущественно национальная составляющая. Автор странствует по Европе и соответственно различное поведение представителей различных наций и народов для него не менее важно.

Парадокс сборника в том, что путешествие должно быть где-то. А здесь пространство нарочито игнорируется. Оно представлено не столько местом сколько человеком, несущим в себе свое пространство.

Третий сборник «Брейсбридж-Холл» – это рассказы, услышанные в парадном зале. Довольно активно возвращаются названия, связанные с пространством («Лесные деревья», «Лежбище») и с событием, которое происходит («Семейные несчастья»). Таких рассказов выделяется 22 %.

Появляется новая группа –название, указывающее на некий волшебный предмет, несущий в себе функцию передачи информации из поколения в поколение («Рукопись», «Семейная реликвия»). 8% названий составляет новая группа.

Возникает собственно событие в названии («Семь несчастий», «Свадьба»). Ритуалы и обряды достаточно разнообразны и составляют 22 процента названий рассказов сборника.

Однако доминирующими (48%) по-прежнему остаются названия с указаниями на героев. Статус человека, его социальное поведение и отношения явно привлекают большее внимание Ирвинга, чем чудесное, страшное и необычайное.

«Чудесное» обретает двойственное выражение: через «праздничность» (Канун Святого Марка) и через новую, до сих пор не появлявшуюся группу названий связанных с волшебными предметами («Семейные реликвии», «Рукопись»).

Таким образом, на протяжении всего творчества у Ирвинга появляется всего 6 разных типов названий, среди которых наиболее частотными оказываются связанные с персонажами и с построением пространства, построением хронотопа.

Также очевидно, что позиция Ирвинга отличается от современников, авторов страшных рассказов тем, что он не использует:

1 Он почти не использует названий, адресующих к фольклорным или авторским персонажам inferнального толка (таких как «Пиковая дама»

Пушкина, «Вий», «Майская ночь, или Утопленница» Гоголя, «Магнетизёр», «Песочный человек» Гофмана, «Кикимора» О. Сомова, «Упырь» А. Толстого, «Черт на колокольне» Э. По, «Всадник на белом коне» Т. Шторма). Исключение «Жених-призрак» представляет собой парадокс: на поверку никакого призрака в новелле нет. Вера в сказания, связанные с явлением нечистой силы устойчиво попадает в сферу авторской иронии, становится поводом для парадокса, каламбура, иронии и т.д. В центре столкновение человека и человека, а не человека и потусторонних сил.

2 Указание на событие крайне редко содержит мотив страха («Страшная месть» Гоголя, «Пустой дом» Гофмана, «Заживо погребённые» Э. По), который был бы акцентирован в заголовке. «Суеверия», «Разочарования», «Дурная слава» – вполне «бытовые» объяснения и причины бедствий, обрушивающихся на героев Ирвинга. Однако именно они способны причинить беды и несчастья героям, живущим между людьми и обязанным считаться с общественным мнением. Косность, догматизм, провинциальность нравов вызывают гораздо большие опасения героев и становятся источником бед.

3 Магические предметы почти никогда не становятся у Ирвинга главным объектом внимания (как это было у Гофмана «Эликсиры сатаны», у Гоголя «Нос», «Портрет», «Пропавшая грамота», у Э. По «Маска красной смерти»). Исключения составляют только два рассказа.

Вера в разные сказания, связанные с нечистой силой, у Ирвинга устойчиво попадают в сферу иронии, устойчиво становятся предметом авторской насмешки, а в центре рассказов возникает столкновение человека и человека.

Вся мистика имеет причины в поступках и поведении человека, а не потусторонних сил. Мысль – которая часто возникает и у Эдгара По.

В названиях рассказов Эдгара Аллана По можно пронаблюдать несколько основных смысловых «блоков»:

Имена заглавных персонажей («Береника», «Морелла», «Лигейя», «Вильям Вильсон», «Лигейя»), статус («Герцог д'Омлет»), род, на который наложено проклятье и в котором из поколения в поколение происходят странные события («Метценгерштейн») люди, о которых пойдет речь в рассказах. Специфично для автора, что в названиях явно преобладают женские имена. Акцент делается не на героя, страдающем, ужасающемся или переосмысляющим свои потери, а на объекте его наблюдений, его любви, его страха. Женщина у По – мистическое существо, соединяющее в себе смерть и красоту, что и акцентирует целая группа названий. Активно появляются и социальные статусы персонажей («Делец») или странности, привлекающие к нему внимание («Человек толпы»). К таким относятся примерно 11% заголовков.

Достаточно близко к первой группе примыкают заголовки, в которых упоминаются inferнальные персонажи («Черт на колокольне», «Бес противоречия», «Черный кот», «Маска красной смерти»). Собственно, женские имена в первой группе тоже были именами искусительниц, женщин, ставших проклятием для главных героев. Однако в этой группе прямо указаны представители темных сил. Это довольно частотная группа, включающая до 9 % рассказов

Группа заголовков, передающих состояние страха, тревоги (саспенс), фиксирующих очевидно трагическое положение, в которое попал герой («Без дыхания», «Преждевременные похороны», «Трагическое положение») или при котором присутствовал («Мистификация», «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром»). Привлекает внимание целый ряд рассказов, в названиях которых прямо упоминается смерть («Человек, которого изрубили в куски. Повесть о последней Бугабуско-кикапуской кампании»), что усиливает указанное впечатление. Это очень частотный тип заглавий, он составляет 21 %.

Также анализ показывает частотность (тоже 21%) названий, в которых упоминаются магические предметы («Колодец и маятник», «Овальная

портрет», «Длинный ларь»). Часто указанные предметы несут в себе функцию передачи информации из поколения в поколение («Рукопись, найденная в бутылке», «Сила слов», «Похищенное письмо»).

Пространство и место также оказываются вынесены в заголовок в 8 % случаев, когда они наиболее важны («Падение дома Ашеров», «Поместье Арнгейм»).

Есть также целый ряд небольших групп по 2 – 3 рассказа: в названии которых мораль, наука, фантастика; суть события, цифровые «шифры» и комментарии к ним и т.д.

Можно сделать выводы, что Эдгар По в самих названиях уже заложил эффект страха, который с первого взгляда дает нам понять ту мистическую атмосферу, те таинственные события, саспенс, которые открывают природу ужаса и страха.

Присутствует гротеск – сочетание страшного и смешного. Рассказ о самых мрачных предметах (например, погребение заживо в «Преждевременных похоронах») может завершиться комической ситуацией, а нагромождение чудовищных кошмаров может неожиданно обернуться пародией на литературные шаблоны («Метцергенштейн», «Герцог де Л'Омлет» и др.).

Однако творчество писателя не ограничивается мистикой. Писатель также работал в жанре детектива («Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже») и даже научной фантастики (например, «Приключение некоего Ганса Пфалля»). Единственный роман Эдгара По «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» (1838) также относят к жанру научной фантастики. Хотя «Повесть...» и называют одним из самых спорных произведений писателя, у нее нашлось множество почитателей за пределами Америки.

Общими у Ирвинга и По являются:

1. Наличие заголовков с именами персонажей.
2. Вся мистика имеет причины в поступках и поведении человека, а не потусторонних силах.

Специфическими у В. Ирвинга оказались:

1. Отсутствие персонажей inferнального толка.
2. Отсутствие в заголовке мотива страха.
3. Вера в разные сказания попадают в сферу иронии, устойчиво становятся предметом авторской насмешки.
4. В центре рассказов возникает столкновение человека и человека.

Специфическими у По являются:

1. Явно преобладают женские имена.
2. Рассказы в жанре детектив.
3. Рассказы в жанре научная фантастика.
4. Женщина – мистическое существо, соединяющее в себе смерть и красоту.

Экстравагантный и возвышенный стиль написания. В начале он интригует, на протяжении всего рассказа держит в напряжении, а в конце приходит к неожиданной развязке или вовсе к ней не приходит – читатель должен сам для себя додумать концовку

§2.2 Специфика загадки как основы сюжета рассказов «Жених-призрак»

В. Ирвинга и «Морелла» Э. По

Страшные рассказы В. Ирвинга и Э.А. По объединяет наличие тайны, недосказанности, мотивов Пересечения настоящего и прошлого, случайных и неслучайных «схождений», тайных знаков, вершащих судьбу, предопределенности человеческой жизни высшими силами.

Так, достаточно частотный мотив переселения души, как правило, связанный с родовым проклятьем и родовой мстью получает в романтической литературе разнообразное освещение. Он – источник трагизма в «Страшной мести» Гоголя, повод для «исправления» истории и отказа от прежних заблуждений в «Каменном сердце» Гофмана, знак связности исторических эпох и поколений в «Упыре» А.К. Толстого, равновесия мира – в «Бабьем лете» Штифтера.

Основу популярности почти неизбежно появляющихся в романтическом страшном рассказе двойников-потомков: внучек, являющихся отражением бабушек; страшных злодеев, собирающих все злодеяния предшественников; учеников, повторяющих судьбу учителей – составляет ставшая распространенной в начале XIX века «Философия тождества».

Под влиянием идей Дж. Бруно и Бенедикта Спинозы Фр. Шеллинг разрабатывал философию тождества в трактатах «Изложении моей системы философии» (1801), «Бруно» (1802), 1-й части «Философии искусства» (1804). Её суть в представлении, что единичные вещи являются лишь различиями, выступившими из неразличности абсолютного тождества. Что частные проявления – воплощения разных сторон высших смыслов и высшего единства мира. Индивидуальность есть ни что иное как конечное определение бесконечного.

У В. Ирвинга и Э.А. По мотив перерождения душ реализуется в рассказах «Жених-призрак» (1819) и «Морелла» (1835).

Используя сходный сюжет (явление человека, который, казалось бы, умер, но появляется перед своими близкими), сходную систему образов (в основе которой лежит соотношение трех героев: дочь, барон, жених у Ирвинга и мать, дочь, рассказчик у По), авторы приходят к принципиально разным итогам. Ирвинг создает светлую историю победы человеческих чувств над мистицизмом, торжества любви, подчинения призраков и inferнальных предзнаменований простым человеческим чувствам. Рассказчик в новелле Э. По одержим страхом перед женой и тайным желанием её смерти, стремясь искоренить зло, он, в итоге, осознаёт, что сам вызвал её призрак, произнеся имя Мореллы при крещении дочери. Поражение человека – трагический итог, к которому приходит По и его герой.

Рассказ «Жених-призрак» составляют три сюжетные линии: рассказ о женихе (молодой граф фон Альтернбург); призрак (знакомство, влюбленность, Герман фон Штанкерфауст) и жених-самозванец (похищение).

В рассказе «Морелла» также присутствуют три героя связаны друг с другом гораздо более тесными связями: рассказ о Морелле и двойственное отношение к ней рассказчика предопределяет его дальнейшую судьбу, жизнь рассказчика и его дочери.

Необходимый «страшному рассказу» элемент загадки, недосказанности проявляется в рассказах по-разному.

В рассказе Ирвинга мы осознаём наличие загадки с первых строк, когда, описывая жизнь барона фон Ландсхорта, автор акцентирует наше внимание на том, что все былое величие и пышность ушли в прошлое и к моменту написания истории «развалины почти полностью скрыты от взоров буковыми деревьями и темнымисоснами, над которыми, впрочем, еще и поныне можно видеть сторожевую башню, стремящуюся, подобно своему

былому владельцу... высоко держать голову и посматривать сверху вниз на окрестные земли». Нам сказано, что «барон был последним отпрыском великого рода Каценеленбоген», а значит, открывающаяся история должна пролить свет на загадочную гибель рода.

Мрачность этого вступления устойчиво разрушается позицией рассказчика, не упускающего случая поиронизировать над низким ростом и говорящей фамилией барона, его устаревшим аристократизмом и родительской строгостью.

Кульминации «мрачность и загадочность истории достигает в сцене свадебного ужина в доме барона фон Ландсхорта, когда появляется загадочный гость: «Лицоегопокрывалабледность,глазагорели романтическим блеском, на всем его облике лежала печать благородной грусти», объявляющий на утро себя покойником. Эффект страха и напряженного ожидания усиливается мотивом предостережения: «Если это не будет сделано, – сказал он, – я не смогу спокойно спать в могиле». Постоянное предчувствие смерти, страха, ужаса на какое-то время становится доминирующим моментом: «похищена мертвецом», «невесту в могилу». Кроме того, ожидание ужасного удваивается за счет возникающей в контексте пира вставной баллады о Леноре, похищенной женихом-призраком.

Страх разрушается описанием невероятной красоты и талантов девушки. Здесь явно меняется скорость рассказа: действие останавливается ради создания нарочито двойного эффекта: она мила и приятна для автора, но 1) безымянна; 2) описана при помощи нагромождения гипербол и иронических пассажей; 3) обладает «талантами» мещанскими и повседневно-девичьими: «Она превратилась в верх совершенства. К восемнадцати годам она научилась восхитительно вышивать и изобразила на коврах целые жития святых, причем выражение их лиц было до того строгим, что они скорее походили на души чистилища. Она могла также почти свободно читать и разобрала по складам несколько церковных легенд». Это ироническое

представление занимает едва ли не половину текста и, как кажется изначально, явно контрастирует со «страшным» контекстом.

Загадочное признание жениха, уехавшего на утро после свадьбы, чтобы выполнить обещание: умереть и быть похороненным, а затем и исчезновение дочери барона – становятся последними звеньями «страшного рассказа», но не заканчивают ирвинговскую историю.

В рассказе По речь идет о пророчестве в момент смерти Мореллы. Ощущение страха связано с постоянным столкновением с чем-то мистическим, странным, непонятым: будь то увлечения его жены (чтение мистической литературы) или момент крещения рассказчиком дочери, в которую вселилось не только тело ее матери, но и ее душа.

«Глубокая и странная привязанность» рассказчика к своей жене самим им определяется как болезненное увлечение ума. Ощущение недосказанности проходит красной нитью по всей новелле. Рассказчик сам того не понимая попадает под сильнейшее влияние своей жены. Перед героем загадка любимой, которую он так и не смог разгадать.

Он с раскаянием признается в отсутствии любви и невозможности ценить Мореллу по достоинству. Её смерть, составляющая кульминационный центр новеллы, описана как естественное следствие его нелюбви и пренебрежения: «Пришло время, когда на ее щеках запыхали два алых пятна, а синие жилки на бледном лбу стали заметнее; и на миг моя душа исполнялась жалости, но в следующий миг я встречал взгляд её говорящих глаз, и мою душу поражали то смятение и страх, которые овладевают человеком, когда он, охваченный головокружением, смотрит в мрачные глубины неведомой бездны». Поэтому пророчество Мореллы рассказчик воспринимает как предсказание заслуженного им наказания, оно начинает менять его жизнь, деформировать естественное поведение, превращать его в затворника. Перед смертью она рождает дочь и произносит загадочные слова о своей жизни после смерти. Она будет жить, обрекла своего мужа на мучения: «Не было таких дней, когда ты мог бы любить меня, но ту, которую ты

отвергал при жизни, ты будешь обожать после смерти». Она обещала герою дни печали, той печали «которая долговечней всех чувств...».

Два рассказа объединяют подчеркнутая красота девушек, их избранность и отличия от других. В рассказе Ирвинга сама красота девушки связана с мотивом единичности, исключительности: «Барон был отцом единственной дочери; природа, дарящая людям единственного ребенка, сторицей вознаграждает родителей, создавая настоящее чудо, – так было и с баронской дочерью».

В рассказе Э. По главный герой познакомился со своей женой случайно и уже «с первой встречи душа его занялась огнем», и судьба связала их перед алтарем. Рассказчик был околдован женой: «И час за часом я сидел возле нее и внимал музыке ее голоса, пока его мелодия не начинала внушать страха – и на мою душу падала тень, и я бледнел и внутренне содрогался от этих звуков, в которых было столь мало земного».

Создать эффект страха в рассказах помогают *цвет, ритм, метафорика, лексика*.

Так, призрачность передается у Ирвинга через некое волнение, неясность контуров, туманность очертаний – всё это придает инфернальности появившемуся гостю: «В нем виднелась высокая мужская фигура», что дополняется эмоциональной лексикой «О! Небо!». Невероятность грядущего события выражается через усиление эмоций и восклицания. Ритмический контраст выделяет описание сцен с «призраком», противопоставляя ему краткость описания и нейтральную интонацию, передающую спокойствие людей.

У Эдгара По присутствуют эмоциональные контрасты, передающие нервозность и опасность описываемого. Рассказчик при первой встрече смотрел на Морэллу «с чувством глубокой, но странной нежности», но радость переходит в ужас, самое прекрасное превращается в отвратительнейшее.

Ритм организуется через контрастное столкновение похожего/идентичного в описании становления дочери главного героя, которая с каждым днем всё больше была похожа на свою мать: «И по мере того как проходили годы, и я день за днем смотрел на ее святое, кроткое и красноречивое лицо, на ее формирующийся стан, день за днем я находил в дочери новые черты сходства с матерью, скорбной и мертвой. И ежечасно тени этого сходства сгущались, становились все более глубокими, все более четкими, все более непонятными и полными леденящего ужаса. Я мог снести сходство ее улыбки с улыбкой матери, но я содрогался от их тождественности, я мог бы выдержать сходство ее глаз с глазами Мореллы, но они все чаще заглядывали в самую мою душу с властным и непознанным смыслом, как смотрела только Морелла... Слова и выражения мертвой на устах любимой и живой питали одну неотвязную мысль и ужас — червя, который не умирал!»

Цветопись подчеркивает мрачность картины – «над землей густой туман», «небо омрачилось: уныние, страх и печаль заволокли его своими тучами », «вся земля погрузилась во мрак». Ощущение страха передают и световые переходы, не сопряженные с цветом, но также важные: появление света всегда отличается неполнотой, высвечивает картину фрагментарно: «выехали на рассвете», «лучи восходящей луны»: с другой стороны – действие происходит в темное время суток: «спустилась ночь».

В то же время финал рассказов принципиально различен. Оба писателя в качестве главной ценности и главного источника информации о мире утверждают интуицию.

В финале рассказа Ирвинга оказывается, что чувство привело молодых героев рассказа к торжеству любви и жизни: Герман фон Штанкерфауст, направленный умирающим другом к невесте и являвшийся «посланником смерти», не выполнил своего поручения. Влюбившиеся друг в друга герои разработали хитроумный план побега, и результатом стала счастливая свадьба уже не с призраком, а самым настоящим женихом.

Ирония рассказчика получает объяснение, так как он, оказывается, рассказывает не мистическую историю, а анекдот о том, как молодые влюбленные «провели» авторитарного реакционера-отца, вставшего на пути счастья дочери. Он сам виноват в вынужденном обмане, поскольку не дал им сказать правду: «Тут барон прервал рыцаря». Рассказчик комментирует, вмешивается, даёт оценки. Его скептицизм прямо объясняется разоблачением тайны: «Вы ведь чувствовали на протяжении всей повести, что ее герой вовсе не призрак. В проделке рыцаря, выдавшего себя за покойника, заключалось, надо признаться, нечто не вполне совпадавшее с представлением о безупречной правдивости, но некоторые из старых друзей барона, которым в свое время пришлось побывать на войне, убедили его, что в любви прощительна всякая хитрость и что кавалер имел на нее тем большее право, что совсем недавно оставил службу в войсках».

Эдгар По создает рассказ о трагической судьбе человека, понёсшего наказание за свою нелюбовь к умирающей жене. Его интуиция изначально подсказывает ему, что с женой связаны какие-то загадочные и страшные силы. Интуиция отождествляется здесь с мистическим озарением, потому что благодаря ей познается правда «более таинственная и более глубокая, чем правда материальная».

Главный герой с нетерпением ждал смерти своей жены: «Сказать ли, что я с томительным нетерпением ждал, чтобы Морелла наконец умерла? Да, я ждал этого, но хрупкий дух еще много дней льнул к брэнной оболочке – много дней, много недель и тягостных месяцев, пока мои истерзанные нервы не взяли верх над рассудком и я не впал в исступление из-за этой отсрочки, с демонической яростью проклиная дни, часы и горькие секунды, которые словно становились все длиннее и длиннее по мере того, как угасала ее кроткая жизнь, -так удлиняются тени, когда умирает день», о чем она давно уже догадалась: «Но однажды в осенний вечер, когда ветры уснули в небесах, Морелла подозвала меня к своей постели. Над всей землей висел прозрачный туман, мягкое сияние лежало на водах, и на пышную листву

октябрьских лесов с вышины пала радуга». Вина становится бичом и проклятием героя, обрекает его на одиночество. Вина и страх усугубляются звукописью, в отчетливой форме проявляющейся в конце рассказа, рассказчик повсюду слышит имя своей покойной жены, а сам не выдержав этого звука, унося свою дочь в могилу к матери, «захохотал долгим, горьким смехом». А при произнесении в момент крещения имени «Морелла», дочь унаследовала и судьбу своей матери – она умирает.

§2.3 Принципы построения хронотопа страшных рассказов В. Ирвинга и Э.А. По (на материале новелл «Дом с привидениями» и «Лигейя»)

В большинстве страшных рассказов читатель оказывается в замкнутом пространстве, где у героя нет выхода и он вынужден столкнуться с inferнальными силами и собственными страхами. «Типология образов “замкнутого пространства” включает в себя образы закрытой или запертой комнаты, могилы, склепа, подземелья, колодца, старинного замка, каюты на корабле или же самого судна, которое невозможно покинуть» [Шогенцукова, 1995: 42].

Специфика самого замкнутого мира героя, особенности «входа» и «выхода» из него – важнейшие для определения специфики авторского художественного мира вопросы.

В рассказе Ирвинга «Дом с приведениями» сюжет состоит из соединения трёх временных пластов: детство (давнее прошлое: негр, мальчики); зрелый возраст («молодой человек», Джон Джоссе Вандермоер; обещание истории) и современность (Никкербоккер исчез: мы читаем его записки). Перед нами детские воспоминания человека, вернувшего после длительного отсутствия в места своего детства, и его оценка того, что произошло тогда, но уже с позиции повзрослевшего, ставшего сознательным, обретшим опыт человека.

Ценность воспоминаниям придает осознание быстротечности времени и потерь, которое оно с собой приносит: негр Помпей умер, герой повзрослел и только местные обитатели по-прежнему тешат себя страшными байками.

В рассказе «Лигейя» Эдгара По повествование ведется от первого лица. Рассказчик не просто свидетель, но участник и даже первопричина страшных метаморфоз, окружающих его. Поэтому его воспоминания отличаются психологической напряжённостью. Исповедальная интонация придаёт

повествованию характер покаяния, усиливает эффект страха, заставляя читателя окунуться в соответствующую атмосферу.

Пространство в обоих случаях организовано «концентрически»: от широкого к узкому, от осознания важности происходящего к локальному событию.

У Ирвинга детская история распадается на:

1. знакомство с домом,
2. знакомство с его основателем (призраком, который, якобы, бродит по этому дому),
3. знакомство с негром («старый, седой скарעד... с целой кучей историй»).

У По пространство в двух частях повествования выстроено по принципу сужения:

1. Брак и смерть Лигейи,
2. Смерть леди Ровенны.

Важную роль в обоих случаях играет историко-культурный контекст, который организует «широкий» круг пространства.

Ирвинг связывает полулегендарную историю дома с, во-первых, большим историческим временем, в который входит история открытия и освоения Америки: голландское происхождение первых поселенцев, их приезд из «Нового Амстердама» (первоначально в 1626 – 1664 годах так назывался Нью-Йорк), во-вторых, с окутанной романтическим флёром историей хозяина поместья – бывшего моряка, служившего под началом Мартина ванн Тромпа. Географические названия, имена, указание производителей оставшихся в доме предметов выступают точками отсчета для этой «большой истории»: «Когда и кем был выстроен этот дом, покрыто мраком, окутывающим зарю истории нашей провинции, иначе говоря, тот период, когда она находилась под властью "их светлостей Генеральных Штатов Голландии"». Некоторые считают, что в былое время он служил сельскую резиденцией Вильгельма Кифта, по прозванию Упрямец, одного из

голландских губернаторов Нового Амстердама. Другие, однако, настаивают на том, что его построил один морской офицер, служивший под начальством ван Тромпа; будучи обойден производством в чинах, он счел себя обиженным, покинул службу, сделался с досады философом и, дабы иметь возможность жить по своему вкусу и усмотрению и презирать всех и все, перебрался со всеми своими пожитками в эти края».

История, рассказанная героем Э. По начинается «в некоем большом, старинном, ветшающем городе вблизи Рейна». Край мистических ведьмаков и вампиров, таинственной Лореллеи и прочей восточно-европейской «нечестии» выбран для встречи не случайно: в глазах рассказчика он претерпевает серьезные изменения и если при жизни Лигеи он – обетованный край, то затем жизнь там становится нестерпимой и герой выбирает «старинное аббатство, которое не назову, в одной из наиболее глухих и безлюдных областей прекрасной Англии».

В обоих случаях в завязке страшной истории, таким образом, лежит отшельничество, побег от людей, уединение в некоем исторически и культурно маркированном пространстве.

Не менее важны мифологические ассоциации, обильно используемые обоими авторами.

«Средний» круг хронотопа наполнен мифологическими образами и аналогиями. Мифологический контекст в рассказах Ирвинга и По создается при помощи аналогий, связанных с характеристиками героев, и ритуально-мифологическими параллелями в сюжете.

Так, старый негр у Ирвинга безымяннен — рассказчик никогда не знал его настоящего имени, но мальчишки называли его «Бедный старый Помпей!». Исторический великий полководец защищал Средиземное море от морских разбойников, древнеримский полководец был защитником рубежей, как и негр, охранявший поместье. Другой актуальный смысл — соперник Цезаря Помпей Магнус был кумиром народа, великим оратором — новый Помпей очаровывает мальчишек, по отношению к которым был строг, когда

надо было выгнать их из сада, многочисленными историями, ради которых они постепенно начинают приходить в сад. Наконец, разгром восставших и убийство Помпея в 48 г. до Р. Х., связано с моментом торжества «над костями», Цезарю показали голову Помпея, при виде которой великий диктатор, по свидетельству историков, прослезился. Рассказчик вспоминает свое детство и его героев, присутствуя при случайном обнаружении человеческих костей, закопанных на поле рядом с заброшенным помещением. Фермеры уверены, что это пресловутое привидение, рассказчик точно знает: это останки героя его детства — негра Помпея.

Героиня Эдгара По ассоциирована с Ледой, Артемидой и тремя дочерьми древнегреческого царя Делоса – Оэно (вино), Спермо (пшеница) и Элайс (оливковое масло) – белые голубки, спасенные богами от жестокости Агамемнона. Чистота, непорочность и строгость героини находят устойчивое выражение в этом мифологическом контексте. Однако этот же набор ассоциаций несет в себе смыслы силы, ведовства, пророческого дара предвидения судьбы и т.д.

Таким образом, герои характеризуются как вневременные, воплощающие повторяющиеся ситуации столкновения добра и зла, восстановления гармонии и мирового порядка. Мифологически наполненные образы действуют в мистифицированном пространстве.

В рассказе Ирвинга такое мифологизированное пространство связано с яблоней Гесперид, появляющейся рядом с описанным домом: «Иногда мы все же набирались отваги и скопом, все вместе, косясь на старое здание и со страхом поглядывая на его зияющие окна, приближались к этому дереву Гесперид, но когда мы уже готовились наброситься на добычу, кто-нибудь из нашей ватаги вдруг неожиданно вскрикивал или нас приводил в смятение какой-нибудь случайно возникший шум, и, охваченные паническим страхом, мы пускались во все лопатки и неслись, сломя голову и не останавливаясь, пока не выбирались, наконец, на дорогу». Ассоциативно появляются смыслы

трудности пути к дому, надежно охраняемого сада, мужества мальчишек, проникавших, тем не менее, в сад, сторожа-негра как сакрального персонажа.

На менее важен мифологический план у Э. По. Предчувствие трагедии выражается главным героем через ощущение присутствия потусторонних сил, освещающих пространство: «И поистине, если дух, именуемый Романтической Страстью, если бледная Аштофет идолопоклонников-египтян и правда, как гласят их предания, витает на туманных крыльях над роковыми свадьбами, то, бесспорно, она председательствовала и на моем брачном пиру». Обращение к Аштофет для По, бывшего знатоком восточных религий, показательно. Она соединяет в себе характеристики «Ашторет» – финикийской и египетской богини любви и плодородия и «Гофет» – версия ада, связанная в Ветхом Завете с египетским поклонением Молоху. Роковую свадьбу с Лигейей, таким образом, свершают в сакральном мире, при покровительстве темных сил.

Самым страшным образом рассказов является сам дом – «узкий» круг пространства.

Первое, что создает ауру дома, описанного Ирвингом, – это название дома: «Дом с приведением». Во-вторых, большой фрагмент посвящен тому, что он выделяется своими размерами по отношению к другим домам. В-третьих, уединенность положения и окружение необычными, нетипичными, странными предметами. «Построен был этот дом частью из дерева, частью из мелких Голландских кирпичей, вывозимых зажиточными колонистами из Голландии», «стоял вдалеке от дороги, среди обширного поля».

Связь с монастырским прошлым дома, синтез культур (наполненность интерьера египетскими, индийскими и др. атрибутами), ощущение близости смерти – составляющие пространства Э. По.

Древность – залог того эффекта, который производит дом. Вопрос о причинах заброшенности дома у Ирвинга обсуждается всеми соседями. Он порождает жаркие споры; одни уверяли, будто из-за этой мызы в свое время возникла тяжба, судебные издержки которой превысили стоимость самой

мызы, между тем как наиболее распространенная и, бесспорно, достоверная версия утверждала, будто в доме завелась нечистая сила и от нее никому не стало покоя. И в самом деле, последнее обстоятельство почти несомненно явилось истинною причиною запустения и разрушения дома: недаром же столько историй в один голос повторяют одно и то же, недаром любая старуха в округе может выложить во всякое время не менее двух десятков подобных рассказов. Косвенная речь дает Ирвингу дополнительный эффект: «чужие» высказывания дополняют характеристику мрачности. Рассказы о доме наполнены эмоциональными эпитетами, отражающими общее впечатление всех прохожих: «хлопанье и грохот сорванных с петель ставней нагоняли такую жуть и тоску», «молва, будто именно здесь происходят шабаша призраков», «достоверная версия утверждала, будто в доме завелась нечистая сила, и от нее никому не стало покоя».

После смерти его любимой первой жены рассказчик «Лигейи» восстанавливает древнеанглийское аббатство, мрачное величие и отдаленное окружение которого соответствуют его собственному умственному и духовному опустошению. Вдохновленный его опиумной зависимостью, он снабжает аббатство фантастическим стилем сложной мебели, настенных ковров и украшений «громадное и цельное венецианское стекло, с окраской свинцового цвета», «дубовый потолок», «в центре, висела на единственной цепи, сделанной из продолговатых золотых колец, громадная лампа, украшенная сарацинскими узорами» пытается преодолеть свою печаль. Необычность усиливается у По *экзотикой*: «Брачное ложе в индийском стиле, низкое, украшенное изваяниями из сплошного эбенового дерева, с балдахином, имевшим вид похоронного покрывала». В комнате находится гигантский саркофаг из черного гранита из древнего Египта. Смешанная смесь экзотической мебели и артефактов, и в особенности ее акцент на причудливом и магическом, являются отражением внутреннего состояния рассказчика и намеком на предстоящие сверхъестественные события.

Подробно описываемая реакция мальчишек мотивирована неожиданными звуками, падением камней, которые в силу их страха порождают их максимальную реакцию «кто-нибудь из нашей ватаги вдруг неожиданно вскрикивал или нас приводил в смятение какой-нибудь случайно возникший шум, и, охваченные паническим страхом, мы пускались во все лопатки и неслись, сломя голову и, не останавливаясь, пока не выбрались, наконец, на дорогу».

А звуков дом издает немало; перед нами «поющий дом». Описание этих звуков передается за счет экфрасиса, внутри которого оживляются неживые предметы: два ржавых флюгерных петушка немилосердно визжали и скрежетали; появления природного контекста и богатой палитры звуковой природы: молния, буря, завывание ветра, хлопот и грохот петель дома во время ненастья; иногда добавляются голоса посетителей, которые кричат от страха, реагируют на происходящее.

Все эти звуки, которые имеют относительно естественное происхождение, в сознании мальчишек переосмысливаются в категорию фантастического, страшного и загадочного. А поэтому в несобственной прямой речи возникает рассказ о загадочных криках и столах, «раздающихся внутри дома, об отталкивающем, страшном лице, которое, согласно поверьям, иногда показывается в одном из окон!».

Если у Ирвинга звук – ведущий способ характеристики, у По звук вторичен. Это чаще всего звуки, связанные с Лигейей или памятью о ней: «мелодичный грудной голос» Лигейи, «сочетание звуков, исходящих от струнных инструментов», стоны рассказчика («Я стонал в тоске, при виде этого плачевного зрелища», «и звуки оркестра в тревоге вздыхают»). Лигейя ассоциирована с природой: властный голос умирающей жены, звук ветра «ветер бешено бился за обивкой», «легкий шум шагов», сердце рассказчика «и сердце мое снова забилося неудержимо и безумно», «тихое рыданье». Звуки бури и звуки, которые для рассказчика свидетельствуют о её присутствии, сливаются.

Ощущение страха передают и световые, цветовые контрасты. С одной стороны солнце, проваленные крыши указывают в «Доме с привидениями» на дневное время посещения этого дома: «после обеда». С другой стороны «мрак», «темнота», которые сопровождаются рассказами негра, «мягкие тени, окутывавшие окрестность в сумерках». В «Лигейе» преобладают красный, белый и чёрный цвета, а также противопоставление цветов тёмных и светлых, чёрного и белого, что мы видим на примере характеристик двух жен рассказчика: Лигейя – это «роскошные локоны, цвета воронова крыла», «цвет зрачков был лучезарно-черным, ...агатовые ресницы...брови были такого же цвета», а Ровена – «белокурая и голубоглазая»; света и тени «приходила и уходила точно тень».

Глубока и неслучайна связь цветовой символики с различными пластами человеческого сознания и общественно культурной жизнью людей, цвет приобретает ту смысловую наполненность, которую задаёт сам человек. Цвет вызывает определенные и специфические изменения в психическом мире человека, интерпретация которых порождает цветовые ассоциации и символы. Символика цвета играет в новеллах Э.А. По важную роль, в том числе и в создании концепта «страх».

В обоих случаях дом – особое место живет своей жизнью и наполняет одухотворенностью вещи и предметы: скрежет и визг флюгерных петушков; крики и стоны, раздающиеся внутри дома; заросший, взлохмаченный куст розы, понуро опускавший голову, точно оно плакивал окружающее его запустение.

Основной частью рассказа становится не то, что произошло в доме, а то, что это за дом. В связи с чем, скорость рассказа в отдельных эпизодах неравна. Ирвинг максимально ускоряется на истории морского офицера Тромпа, хозяина дома, и соответственно замедляется на самом доме и мальчишках с костями, описывая подробно каждую мелочь. Ритмический контраст выделяет, удлиняет эмоциональные страхи и ускоряет такие моменты, которые объясняют причину заброшенности дома. Э. По также

пользуется этим приёмом, сосредотачивая основное внимание на колыхании портьер в момент смерти Равенны.

В большей мере ощущение страха связано с тем, что на фоне безлюдности, запустевши и тишины любой возникающий звук и движение поражает неожиданностью, резкостью и производимым им впечатлением.

§2.4 Мотивная система страшного рассказа на примере рассказов Э. По «Овальный портрет» и В. Ирвинга «Дьявол и Том Уокер»

Два рассказа, рассматриваемых в данном параграфе объединяет мотив безудержности человеческих стремлений, жадности (в одном случае до денег, в другом – до впечатлений и максимальной творческой самореализации). Поскольку «объект жадности» разный, существенно отличается модальность: у Ирвинга – комико-сатирический текст, у Э. По – трагично-мистический. Однако этическая доминанта сходна: человек, неспособный остановиться в своих стремлениях, не знающий меры и добивающийся цели без разбора средств, оказывается на грани гибели как физической, так и моральной.

В новелле «Дьявол и Том Уокер», действие которой происходит в 1727 году, недалеко от Бостона некий «тощий скарредный малый по имени Том Уокер» вместе со скрягой-женой добрался до старого индейского укрепления, где и повстречал широкоплечего черного человека. Он утверждал, что эти земли являются его владениями, тем более, что на многих деревьях округ были вырезаны имена почтенных жителей тех мест. А те стволы, которые уже были повалены, обязательно принадлежали умершим. В общем, этот незнакомец был тем, кого в разных странах именуют то диким охотником, то черным рудокопом, то черным дровосеком.

Рассказ начинается с типичного для романтической литературы мотива договора с дьяволом («Необыкновенная история Петера Шлемиля» Шамиссо, «Манфред» Байрона, «Сцена из Фауста» Пушкина).

Представившийся Старым Чертякой, покровителем и защитником работорговцев, великим мастером салемских колдуний человек рассказал Тому о несметных сокровищах, погребенных пиратом Киддом под дубами и предложил предоставить их в его распоряжение. Взамен он просил тоже, что во все времена просят дьяволы и глупых людей. Когда Том Уокер вернулся домой и поведал обо всем виденном и слышанном жене, бывшей еще

большой скрягой, да к тому же сварливой и язвительной, она отправилась в болота искать черного человека. Том Уокер лишился своей жены, попытавшейся было руководить незнакомцем, словно своим мужем. А спустя какое-то время сам вновь встретился со Старым Чертякой и согласился на все его условия.

Черт у Ирвинга имеет ярко выраженный национальный колорит: его имя и облик заимствованы из индейских легенд, но он обретает христианское наполнение.

Через какое-то время обещания стали сбываться: герой открыл в Бостоне меняльную лавку, давал под хорошие комиссионные деньги, и с годами сделался богатым и влиятельным человеком, но все больше и больше задумывался над своим будущим. Обеспечив себе блага этого мира, он стал беспокоиться о благах мира грядущего. Помня о сделке с черным человеком, он часто посещал церковь, громко и неистово молился, а под старость лет никогда не расставался с Библией, надеясь таким образом уберечься от дьявола. Но, несмотря на все предосторожности, однажды знойным днем в контору к Тому Уокеру ворвался черный человек, схватил того за шиворот, вскинул на седло и был таков. Все деньги, векселя и закладные, хранившиеся в сундуках богача, превратились в пепел.

Наказание следует неотвратимо и совершенную единожды ошибку исправить нельзя – в этом концепция Ирвинга максимально смыкается с основополагающей романтической идеей трансцендентности добра (человеку дано знание, что есть добро и зло, он не может совершить греха «по неведению», зло – осознанный выбор и поэтому карается).

Сам по себе сюжет узнаваем, но в его канву постоянно вплетаются предания и легенды с мистическими и колдовскими мотивами, он расширяется за счет сказочных аллюзий и ассоциаций.

Устойчиво возникает мотив предупреждения, рока, нависшего над героем.

Потеря его жены один из этих предупредительных знаков. Ее исчезновение служит испытанием для Тома, который он терпит неудачу с летающими цветами. Однако он больше озабочен потерей своего имущества: ценные вещи, которые она сделала на продажу, чем с потерей его жены. Независимо от их плохих отношений, такая реакция показывает отсутствие в Томе человеческого сопереживания в целом, что в конечном итоге приводит к его падению. Даже после того, как он видит, что она была убита, он не отказывается от сделки.

Другое предупреждение – помеченные именами богачей сваленные деревья: всех указанных граждан Том знал и каждый разбогател внезапно, занимался постыдными сделками и пользовался уважением сограждан, как понимает читатель, абсолютно незаслуженно. По сути, Уокер попадает в лес, где каждое дерево – сублимат (иноформа) человека, ранее заключившего сделку: они все подрублены (то есть черный человек уже поставил на них свою метку и начал отсчет последних лет их жизни – скоро дерево рухнет и это будет означать смерть того, кто продал свою душу), их судьба решена, они «Пойдут на дрова!» (будут гореть, как легко предположить, в аду). Как и Петер Шлемиль у Шамиссо заранее увидел судьбу мистера Джонса, оказавшегося в кармане у Серого человека, так и Уокер получает предупреждение в виде известия о смерти Абсалома Кроуниншильда.

Жадность Тома дополнительно подчеркивается радостью черта по поводу его решения стать ростовщиком, использовать богатства, чтобы получить еще *больше* богатства, путем вымогательства, манипуляции. Он никогда не может быть удовлетворен, и этот жадный аппетит именно то, что история осуждает. Том Уокер находится на скользком склоне в ад из-за него.

Не менее важен в рассказе мотив дороги: дороги как жизненного пути героя, дороги к богатству. Автор активно использует христианскую метафорику, связанную с грехопадением: землетрясение, болото, лес и т.д. История главного героя вписывается в контекст «проклятья» и «пограничья»: как в шекспировских трагедиях, частная история скряги сопровождается

вселенскими катаклизмами («... в том самом году, когда Новую Англию постигли страшные землетрясения, побудившие многих закоренелых грешников преклонить в молитве колени»). Привлекаются краски болотистых оттенков: «Кратчайшим путем – так по крайней мере ему казалось – через болото... Как большинство кратчайших путей вообще, это была неудачно выбранная дорога. Болото заросло большими мрачными соснами и хемлоками». В поисках черного человека Том Уокер проходит места, нарочито напоминающие дантов ад. Ощущение страха передают и световые, цветовые контрасты, даже днем и то мрак: «даже в полдень в этих зарослях царил полумрак». Запутанность дороги приводит к потере путника: «Тут было множество ям и топей, лишь слегка прикрытых травой и мхом; их зелень нередко обманывала неосторожного путника, и он попадал в трясину, где его засасывала черная, вязкая грязь». Любой звук порождает неожиданностью резкостью и производимым им впечатлением. А звуков в лесу много. Перед нами «поющий лес». Описание этих звуков происходит за счет воспроизводимых звуков живых существ: «прислушивался к зловещему кваканью древесной лягушки», «останавливаясь время от времени при неожиданном вскрике выпи или кряканье дикой утки, поднявшейся с какого-нибудь уединенного озерца».

Это особое место, которое живет своей жизнью и наполняет страхом путников, пытающихся пройти сквозь лес.

Наконец, обрамляет рассказ мотив одиночества (как от, на что обречен герой) и уединения (как то, к чему он стремится). Одинокий дом Уокера и его жены – проклятое место, которое обходят стороной путники, встреча с искусителем происходит в заброшенных владениях дьякона Пибоди, а земельный банк работает над проектами расселения населения Бостона, на чем и сколачивает свое состояние герой. Индивидуализм губит не только героя, но потенциально способен погубить страну, общество – о чем и предупреждает Ирвинг.

Герой-художник в рассказе «Овальный портрет» Эдгара Аллана По также неудержим в своем стремлении овладеть жизнью, но выбирает иные средства. Он, безусловно, талантлив и его искусство способно создавать жизнь на холсте. Однако безудержность, эгоизм, стремление к одиночеству и фанатичная сосредоточенность только на своем произведении оборачиваются смертью его возлюбленной. В результате дом заброшен, прекрасная девушка погибла, а единственный путник, способный воспринять величие его полотна находится на грани жизни и смерти.

«Овальный портрет» Эдгара Аллана По рассказ, ведущийся от имени раненого главного героя, описывающего свою ночь в заброшенном замке, где он узнает трагическую историю, стоящую за таинственным портретом. Это рамочное повествование (история в истории), включающее в себя предысторию (рассказ о путнике и его впечатлении от картины) и разыгравшуюся здесь некоторое время назад трагедию, полную предзнаменований и ужаса.

Раненый мужчина быстро смотрит на случайно открывшуюся его взгляду, спрятанную в нише картину: «Это был портрет молодой девушки, только что созревшей в женском возрасте». Молодость, простота («простые голова и плечи»), ощущение света вокруг (с «сияющими волосами»), живое чувство – создают в совокупности невыразимую притягательность. Однако он чувствует необходимость закрыть глаза – «чтобы выиграть время для размышлений – чтобы убедиться, что мое видение не обмануло меня – чтобы успокоить и подчинить мое желание более трезвого и более уверенного взгляда».

Молодая женщина – предмет загадочного портрета – невеста художника, чья одержимость рисованием в конечном итоге приводит к ее смерти. Стиль рисунка определяется контрастами: «Руки, грудь и даже концы лучезарных волос незаметно сливались с неопределенной, но глубокой тенью, составлявшею фон картины». Во всем рассказе постоянно сталкивается символика оружия (мечи окружают нишу с картиной, воин в

доспехах стоит в углу комнаты, кисти и краски устойчиво называются «орудиями») и символика мягких глянцевых тканей, отражающих свет, золотого блеска, которым наделяет автор все живое в создаваемой им мрачной картине (шелк, закрывающий портрет, вышивание позирующей девушки, её волосы).

Автор описывает художника как «страстного, старательного, строгого и уже имеющего невесту в своем Искусстве». Он полностью предан своей работе. Она поглощает все его мысли и чувства. Он женится на красивой молодой женщине, но рассказчик не описывает чувств. Единственное желание героя – желание нарисовать её портрет. Это говорит о том, что он впечатлен ее красотой, но он не уделяет много внимания ее характеру. Она очень любит его, и, возможно, это то, что ему нравится. Мы узнаем, что жена художника видит в его искусстве соперницу. Создание портрета продолжается в течение многих недель, и кажется, что художник посвящает ему все свое время: «Он, художник, прославился своей работой, которая продолжалась от часа к часу и ото дня ко дню».

Кульминацией истории является то, что художник поворачивается к своей жене и обнаруживает, что она мертва: «Внезапно повернулся, чтобы посмотреть на свою возлюбленную: – Она была мертва!».

Важным сопутствующим мотивом становится мотив болезни: историю умирающей героини рассказывает тяжелораненый рассказчик. В начале истории мы узнаем, что раненый и его камердинер (тот факт, что у него есть камердинер, указывает на то, что человек богат) нашли убежище в пустом замке (большой французский загородный дом или замок) в Апеннинах (горная цепь в Италии), что рассказчик находится в «отчаянно раненом состоянии», хотя автор не объясняет, почему человек ранен, эта деталь повествования указывает на предысторию.

Он описывает замок как «одну из тех кучек смешанного мрака и величия, которые так долго хмурились среди Аппенин, не меньше, чем в воображении миссис Рэдклифф». Это описание предполагает, что человек

знаком с этим районом. Его ссылка на миссис Энн Рэдклифф, писательницу готических романских романов, которая часто включала замки в свои романы, призвана показать, что рассказчик интересуется литературой и является культурным человеком. Кроме того, раненый человек, описывающий портрет, активно адресует нас к современному искусству, вдаётся в подробности работы с красками, цвето-тени, техники линий и мазков, отсылает нас к работам известного художника и стиль живописи, что подчеркивает его интерес к искусству и его знания.

Внутренняя характеристика раненого строится через его взгляд на этот конкретный эпизод в его жизни, через его язык и отношение. Когда раненый мужчина просматривает том, в котором описываются картины в комнате, мы также узнаем, что она очень красивая женщина: «Она была девушкой редчайшей красоты».

Центр вставной истории – болезнь и умирание героини. После того, как она в течение многих недель сидит перед своим мужем, чтобы он мог нарисовать ее портрет, жизнь постепенно уходит из неё. Она бледнеет, тускнеет, гаснет: оттенки, которые он наносил на холст, он отбирает у своей жены. Слово «искусство» не случайно написано с большой буквы, чтобы показать его важность для художника. Точно так же По использует заглавную букву «Жизнь», чтобы передать, насколько похож портрет на жизнь, и объяснить, почему сам художник обеспокоен таким образом: «Это действительно сама Жизнь!».

В рассказе столкновение между искусством и жизнью становятся смертельным, разрушительная сила страсти художника к своей живописи оборачивается уничтожением самой жизни.

Наконец, еще один важный мотив – мотив уединения. С точки зрения его развития рассказчик и художник оказываются двойниками: оба бегут от людей, хотят одиночества. Отдаленная башня, тесная комната, отказ от роскоши – обстоятельства, в которых происходит знакомство с портретом. Портрет рисуется в аналогичной ситуации: тоже запертая высокая башня, в

которой художник запирается сам и запирает свою молодую жену. Оба самодостаточны в своем единении с искусством. Оба не нуждаются в людях, а обустривают свой мир, организуя предметы, освещение, визуальные эффекты. Мир и того и другого – мир вещей. Собственно, молодую жену художник тоже воспринимает как один из предметов-образов окружающего мира. Его искусство овеществляет, лишает жизни. Двойственность отношения к искусству (ставшему причиной смерти жены, приносившему множество бед поэту) регулярно находит отражение в его страшных рассказах, в которых великое рождается только через потери, творчество возникает из болезни, разрушения, катастроф.

Глава 3

ПРИМЕНЕНИЕ МАТЕРИАЛА РАБОТЫ В ПРАКТИКЕ ШКОЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Методическая разработка

Урок по теме:

«Страшные рассказы русских и зарубежных писателей начала XIX в»

Урок рассчитан на учащихся 6 класса (согласно программе: *Литература. 6 класс. Учебник* в 2 ч. Коровина В.Я. и др. М.: 2012. Ч.1 – 304с.; Ч.2 – 288с).

Цели:

предметные:

1. выявить основные приемы для создания страшных рассказов в творчестве русских и зарубежных писателей;
2. показать своеобразие и неповторимость, значение творчества Н.В. Гоголя для русской литературы;
3. познакомить учащихся с писателями зарубежной литературы, которые писали «страшные рассказы».

метапредметные:

1. помочь ученикам понять, что вбирает в себя понятие «страшный рассказ»,
2. научить учеников аргументировать своё мнение;
3. развить умение сравнивать произведения, находить общие черты.

личностные: развить образного воображения;

Оборудование: мультимедийный проектор, презентация, классная доска.

Ход урока:

Этапы урока	Текст конспекта
Оргмомент	Здравствуйте ребята, я рада вас видеть! Проверьте, подготовили ли вы все необходимые письменные

	принадлежности. Садитесь.
Актуализация темы. Создание мотивирующей читательской установки	Мы с вами изучили цикл произведений Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки», познакомились с понятиями «мистика», «фантастика», «страх». Давайте вспомним, где нам еще встречалось что-то мистическое, вселяющее страх.
Ответ учащихся	«Бежин луг» Тургенева «Заколдованное место» Гоголя «Спящая царевна» Жуковского
Слово учителя	Верно. Сейчас вспомним, с помощью каких средств писателю удалось создать эффект страха. Для того чтобы ответить на этот вопрос, вы будете работать в группах. Каждая группа будет анализировать один из текстов. Вам нужно будет вспомнить сюжет рассказа и ответить на вопросы:
	Что мистического присутствует в рассказе? Какие фольклорные традиции мы встречаем в рассказе?
	Охарактеризуйте главного персонажа. Каковы действия героев? Что с ними происходит? (типы героев)
Ответы	1 группа «Бежин Луг». Ночной пейзаж полный мистической опасности, безразличия к заблудившемуся человеку. В рассказе из фольклорных традиций присутствует бытовая мистика – народные поверья, домовые, русалки. Главными персонажами являются дети.

<p>учащихся</p>	<p>Автор до мельчайшей подробности характеризует всех детей, после чего дает их образам раскрыться в полной мере – с помощью манеры говорить, реакции, поведения.</p> <p>2 группа «Заколдованное место». Присутствие фантастического мира: могила, клад, чертовщина. Дед Максим, однажды, загуляв с заезжими торговцами, стал плясать в огороде, пока не дошёл до одного места на огороде и не остановился, как вкопанный, возле грядки с огурцами. Огляделся и не узнал места, однако понял, что он находится за гумном писаря. Кое-как нашёл тропинку и увидел, как на ближней могилке вспыхнула свеча. Заметил ещё одну могилку. На ней тоже вспыхнула свечка, а за ней другая. Сюжет основан на народном фольклоре. Легенды и поверья о «заколдованных местах» и сокровищах существуют у большинства народов мира. У славян бытовало поверье, что клады можно найти на кладбище. Над могилой с кладом вспыхивала свеча. Традиционно и народное поверье, что несправедливо добытое богатство превращается в мусор.</p> <p>3 группа «Спящая царевна». Жуковский вводит фольклорные мотивы («начал жить да поживать», «старинушка честной», «давным-давно», «детина удалой царский сын»); разговорную речь («и не дали без пути ругаться ей», «чтоб веретен духу не было в домах», «за царевной ни ногой»); народно-сказочные формулы («что ни в сказке рассказать, ни пером не описать», «по устам вино бежало, в рот ни капли не попало»). Главный персонаж – это сама царица, которая на протяжении 300 лет спит и просыпается от поцелуя царевича.</p>
-----------------	---

Цели урока	<p>Молодцы! Вы всё верно подметили. Присутствие чего-то мистического часто связано с поверьями, мистикой не только героев, но и природы.</p> <p>И сегодня перед нами стоит задача пронаблюдать у каких авторов зарубежной литературы встречается эта тема, выявить схожесть сюжета, найти похожие приемы, объединяющие авторов страшных рассказов</p>
Введение темы	<p>Запишем тему урока</p> <p>Страшные рассказы русских и зарубежных писателей начала XIX в</p>
Слово учителя	<p>Послушайте сообщение и ответьте на вопрос: в творчестве каких писателей встречаются «страшные рассказы»?</p>
Новая информация. Аналитический блок.	<p>Первая волна интереса к «страшному рассказу» возникла в литературе барокко, когда в испанской балладе появляются сюжеты о мятежных аристократах, казненных в борьбе за государственное единство, и благородных разбойниках.</p> <p>Новый всплеск приходится на расцвет «готической» литературы: 1764 – 1818 годы. Фантазийные образы, лежащие в его основе, сновидческая реальность, в которой оказывается рационально мыслящий герой, не принимающий мира фантастики, возвращение в литературу средневековой образности «рыцари и старинные замки, вещие сны и воздаяние за тайное зло», создали моду на «страшное». Открытиями, сделанными Горацием</p>

Беседа	<p>Уолполом, Анной Радклиф и Томасом Л. Пикоком активно воспользовалась романтическая, а затем и модернистская литература.</p> <p>Рассвет страшных рассказов приходится на эпоху романтизма.</p> <p>Одним из популярных жанров страшный рассказ становится под пером Н.В. Гоголя («Портрет»), Э. По («Морелла», «Лигейя») и А.К. Толстого («Упырь»).</p> <p>Для В.Г. Белинского идеальным образцом «страшного» стали рассказы Гофмана, с которым он сравнивал почти всех авторов, впоследствии обратившихся к этому жанру (Ирвинга, Толстого, Олина и др). Называя образцы страшного рассказа «фосфорическими повестями», русский критик подчеркивал необходимость «мысли и таланта», определял их задачу «осмыслить прелестью ужасного всякое молодое воображение».</p> <p>Для жанра страшного рассказа характерно принципиальное двоимирие. Картина пространства разделяется на 2 сферы: «свой» и «чужой». В «своем» мире действуют обычные (для персонажа) жизненные законы и принятые нормы, как бы они ни трактовались. «Чужой» мир обуславливает неожиданность, непредсказуемость (но только лишь по отношению к обычным для персонажа законам жизни) происходящего и поступков. Однако, «точка зрения читателя может не совпадать с точкой зрения персонажа».</p> <p>Итак, в творчестве каких писателей встречаются страшные рассказы?</p> <p>Кого Белинский считал образцом страшных</p>
--------	--

Слово учителя	<p>рассказов и почему?</p> <p>Что характерного для жанра страшного рассказа? Чем отличается «свой» и «чужой» мир?</p> <p>А сейчас посмотрим, как реализуются выявленные нами признаки страшного рассказа в произведениях «Жених-призрак» В. Ирвинга и «Морелла» Э. По. Дома вы читали эти рассказы. Сейчас мы прослушаем с вами доклады, подготовленные заранее учениками. Внимательно послушайте и заполните сравнительную таблицу. Вам нужно будет по двум произведениям записать ответы на следующие вопросы.</p> <p>Как ведут себя герои? Что их объединяет? Что мистического с ними произошло? Как разрешилась ситуация? Какие приемы используют авторы для создания эффекта страха</p>
Сообщение ученика	<p>Используя сходный сюжет (явление человека, который, казалось бы, умер, но появляется перед своими близкими), сходную систему образов (в основе которой лежит соотношение трех героев: дочь, барон, жених у Ирвинга и мать, дочь, рассказчик у По), авторы приходят к принципиально разным итогам. Ирвинг создает светлую историю победы человеческих чувств над мистицизмом, торжества любви, подчинения призраков и inferнальных предзнаменований простым человеческим чувствам.</p>

Рассказчик в новелле Э. По одержим страхом перед женой и тайным желанием её смерти, стремясь искоренить зло, он, в итоге, осознаёт, что сам вызвал её призрак, произнеся имя Мореллы при крещении дочери. Поражение человека – трагический итог, к которому приходит По и его герой.

Рассказ «Жених-призрак» составляют три сюжетные линии: рассказ о женихе (молодой граф фон Альтернбург); призрак (знакомство, влюбленность, Герман фон Штанкерфауст) и жених-самозванец (похищение).

В рассказе «Морелла» также присутствуют три героя связаны друг с другом гораздо более тесными связями: рассказ о Морелле и двойственное отношение к ней рассказчика предопределяет его дальнейшую судьбу, жизнь рассказчика и его дочери.

Необходимый «страшному рассказу» элемент загадки, недосказанности проявляется в рассказах по-разному.

В рассказе Ирвинга мы впервые осознаём наличие загадки с первых строк, когда описывая жизнь барона фон Ландсхорта, автор акцентирует наше внимание на том, что все былое величие и пышность ушли в прошлое и к моменту написания истории «развалины почти полностью скрыты от взоров буковыми деревьями и темными соснами, над которыми, впрочем, еще и поныне можно видеть сторожевую башню, стремящуюся, подобно своему бывшему владельцу... высоко держать голову и поглядывать сверху вниз на окрестные земли». Нам сказано, что «барон был последним отпрыском великого рода Каценеленбоген», а значит, открывающаяся история должна пролить свет на

загадочную гибель рода.

Мрачность этого вступления устойчиво разрушается позицией рассказчика, не упускающего случая поиронизировать над низким ростом и говорящей фамилией барона, его устаревшим аристократизмом и родительской строгостью.

Кульминации «мрачность и загадочность истории достигает в сцене свадебного ужина в доме барона фон Ландсхорта, когда появляется загадочный гость: «Лицо его покрывала бледность, глаза горели романтическим блеском, на всем его облике лежала печать благородной грусти», объявляющий на утро себя покойником. Эффект страха и напряженного ожидания усиливается мотивом предостережения: «Если это не будет сделано, – сказал он, – я не смогу спокойно спать в могиле». Постоянное предчувствие смерти, страха, ужаса на какое-то время становится доминирующим моментом: «похищена мертвецом», «невесту в могилу». Кроме того, ожидание ужасного удваивается за счет возникающей в контексте пира вставной баллады о Леноре, похищенной женихом-призраком.

Страх разрушается описанием невероятной красоты и талантов девушки. Здесь явно меняется скорость рассказа: действие останавливается ради создания нарочито двойного эффекта: она мила и приятна для автора, но 1) безымянна; 2) описана при помощи нагромождения гипербол и иронических пассажей; 3) обладает «талантами» мещанскими и повседневно-девичьими: «Она превратилась в верх совершенства. К восемнадцати годам она научилась

восхитительно вышивать и изобразила на коврах целые жития святых, причем выражение их лиц было до того строгим, что они скорее походили на души чистилища. Она могла также почти свободно читать и разобрала по складам несколько церковных легенд». Это ироническое представление занимает едва ли не половину текста и, как кажется изначально, явно контрастирует со «страшным» контекстом.

Загадочное признание жениха, уехавшего на утро после свадьбы, чтобы выполнить обещание: умереть и быть похороненным, а затем и исчезновение дочери барона – становятся последними звеньями «страшного рассказа», но не заканчивают ирвинговскую историю.

В рассказе По речь идет о пророчестве в момент смерти Мореллы. Ощущение страха связано с постоянным столкновением с чем-то мистическим, странным, непонятным: будь то увлечения его жены (чтение мистической литературы) или момент крещения рассказчиком дочери, в которую вселилось не только тело ее матери, но и ее душа.

«Глубокая и странная привязанность» рассказчика к своей жене самим им определяется как болезненное увлечение ума. Ощущение недосказанности проходит красной нитью по всей новелле. Рассказчик сам того не понимая попадает под сильнейшее влияние своей жены. Перед героем загадка любимой, которую он так и не смог разгадать.

Он с раскаянием признается в отсутствии любви и невозможности ценить Мореллу по достоинству. Её смерть,

составляющая кульминационный центр новеллы, описана как естественное следствие его нелюбви и пренебрежения: «Пришло время, когда на ее щеках запылали два алых пятна, а синие жилки на бледном лбу стали заметнее; и на миг моя душа исполнялась жалости, но в следующий миг я встречал взгляд её говорящих глаз, и мою душу поражали то смятение и страх, которые овладевают человеком, когда он, охваченный головокружением, смотрит в мрачные глубины неведомой бездны». Поэтому пророчество Мореллы рассказчик воспринимает как предсказание заслуженного им наказания, оно начинает менять его жизнь, деформировать естественное поведение, превращать его в затворника. Перед смертью она рождает дочь и произносит загадочные слова о своей жизни после смерти. Она будет жить, обрекла своего мужа на мучения: «Не было таких дней, когда ты мог бы любить меня, но ту, которую ты отвергал при жизни, ты будешь обожать после смерти». Она обещала герою дни печали, той печали «которая долговечней всех чувств...».

Два рассказа объединяют подчеркнутая красота девушек, их избранность и отличия от других. В рассказе Ирвинга сама красота девушки связана с мотивом единичности, исключительности: «Барон был отцом единственной дочери; природа, дарящая людям единственного ребенка, сторицей вознаграждает родителей, создавая настоящее чудо, – так было и с баронской дочерью».

В рассказе По главный герой познакомился со своей женой случайно и уже «с первой встречи душа его занялась

огнем», и судьба связала их перед алтарем. Рассказчик был околдован женой: «И час за часом я сидел возле нее и внимал музыке ее голоса, пока его мелодия не начинала внушать страха – и на мою душу падала тень, и я бледнел и внутренне содрогался от этих звуков, в которых было столь мало земного».

Создать эффект страха в рассказах помогают *цвет, ритм, метафорика, лексика*.

Так, призрачность передается у Ирвинга через некое волнение, неясность контуров, туманность очертаний – всё это придает инфернальности появившемуся гостю: «В нем виднелась высокая мужская фигура», что дополняется эмоциональной лексикой «О! Небо!». Невероятность грядущего события выражается через усиление эмоций и восклицания. Ритмический контраст выделяет описание сцен с «призраком», противопоставляя ему краткость описания и нейтральную интонацию, передающую спокойствие людей.

У Эдгара По присутствует эмоциональные контрасты, передающие нервозность и опасность описываемого. Рассказчик при первой встрече смотрел на Морэллу «с чувством глубокой, но странной нежности», но радость переходит в ужас, самое прекрасное превращается в отвратительнейшее.

Ритм организуется через контрастное столкновение похожего/идентичного в описании становления дочери главного героя, которая с каждым днем всё больше была похожа на свою мать: «И по мере того как проходили годы, и я день за днем смотрел на ее святое, кроткое и

красноречивое лицо, на ее формирующийся стан, день за днем я находил в дочери новые черты сходства с матерью, скорбной и мертвой. И ежечасно тени этого сходства сгущались, становились все более глубокими, все более четкими, все более непонятными и полными ледящего ужаса. Я мог снести сходство ее улыбки с улыбкой матери, но я содрогался от их тождественности, я мог бы выдержать сходство ее глаз с глазами Мореллы, но они все чаще заглядывали в самую мою душу с властным и непознанным смыслом, как смотрела только Морелла... Слова и выражения мертвой на устах любимой и живой питали одну неотвязную мысль и ужас — червя, который не умирал!»

Цветопись подчеркивает мрачность картины – «над землей густой туман», «небо омрачилось: уныние, страх и печаль заволокли его своими тучами », «вся земля погрузилась во мрак». Ощущение страха передают и световые переходы, не сопряженные с цветом, но также важные: появление света всегда отличается неполнотой, высвечивает картину фрагментарно: «выехали на рассвете», «лучи восходящей луны»: с другой стороны – действие происходит в темное время суток: «спустилась ночь».

В то же время финал рассказов принципиально различен. Оба писателя в качестве главной ценности и главного источника информации о мире утверждают интуицию.

В финале рассказа Ирвинга оказывается, что чувство привело молодых героев рассказа к торжеству любви и жизни: Герман фон Штанкерфауст, направленный умирающим другом к невесте и являвшийся «посланником

смерти», не выполнил своего поручения. Влюбившиеся друг в друга герои разработали хитроумный план побега, и результатом стала счастливая свадьба уже не с призраком, а самым настоящим женихом.

Ирония рассказчика получает объяснение, так как он, оказывается, рассказывает не мистическую историю, а анекдот о том, как молодые влюбленные «провели» авторитарного реакционера-отца, вставшего на пути счастья дочери. Он сам виноват в вынужденном обмане, поскольку не дал им сказать правду: «Тут барон прервал рыцаря». Рассказчик комментирует, вмешивается, даёт оценки. Его скептицизм прямо объясняется разоблачением тайны: «Вы ведь чувствовали на протяжении всей повести, что ее герой вовсе не призрак. В проделке рыцаря, выдавшего себя за покойника, заключалось, надо признаться, нечто не вполне совпадавшее с представлением о безупречной правдивости, но некоторые из старых друзей барона, которым в свое время пришлось побывать на войне, убедили его, что в любви прощительна всякая хитрость и что кавалер имел на нее тем большее право, что совсем недавно оставил службу в войсках».

Эдгар По создает рассказ о трагической судьбе человека, понёсшего наказание за свою нелюбовь к умирающей жене. Его интуиция изначально подсказывает ему, что с женой связаны какие-то загадочные и страшные силы. Интуиция отождествляется здесь с мистическим озарением, потому что благодаря ей познается правда «более таинственная и более глубокая, чем правда материальная».

<p>Беседа</p>	<p>Главный герой с нетерпением ждал смерти своей жены: «Сказать ли, что я с томительным нетерпением ждал, чтобы Морелла наконец умерла? Да, я ждал этого, но хрупкий дух еще много дней льнул к брэнной оболочке – много дней, много недель и тягостных месяцев, пока мои истерзанные нервы не взяли верх над рассудком и я не впал в исступление из-за этой отсрочки, с демонической яростью проклиная дни, часы и горькие секунды, которые словно становились все длиннее и длиннее по мере того, как угасала ее кроткая жизнь, -так удлиняются тени, когда умирает день», о чем она давно уже догадалась: «Но однажды в осенний вечер, когда ветры уснули в небесах, Морелла подозвала меня к своей постели. Над всей землей висел прозрачный туман, мягкое сияние лежало на водах, и на пышную листву октябрьских лесов с вышины пала радуга». Вина становится бичом и проклятием героя, обрекает его на одиночество. Вина и страх усугубляются звукописью, в отчетливой форме проявляющейся в конце рассказа, рассказчик повсюду слышит имя своей покойной жены, а сам не выдержав этого звука, унося свою дочь в могилу к матери, «захохотал долгим, горьким смехом». А при произнесении в момент крещения имени «Морелла», дочь унаследовала и судьбу своей матери – она умирает.</p> <p>Проверим ваши сравнительные таблицы. Что же мистического произошло с героями рассказов?</p> <p>Как ведут себя герои в рассказе «Жених-призрак»? Похожие ли действия совершают герои рассказа «Морелла»? Что их объединяет?</p> <p>Как разрешилась ситуация? В чем разница в</p>
---------------	---

<p>Вопросно-ответный анализ рассказов</p>	<p>разрешении конфликтов двух рассказов?</p> <p>Какие приемы использовались Ирвингом и По для написания их страшных рассказов?</p> <p>В чем схожесть с циклом рассказов Н.В. Гоголя?</p> <p>Ответ:</p> <p>Присутствие световой и цветовой характеристик</p> <p>Неожиданность</p> <p>Заколдованность</p> <p>Загадочность</p> <p>Метофорика</p> <p>Ритм</p> <p>Проанализировав ряд рассказов: «Бежин луг», «Заколдованное место», «Спящая красавица» русских писателей и «Морелла», «Жених-призрак» зарубежных авторов, мы с вами можем ответить на вопрос:</p> <p>Какие литературные традиции лежат в основе написания «страшилок»?</p> <p><u>Мотив страха, концепт страха</u></p> <p><u>Загадочность</u></p> <p><u>Фольклорные и мифологические образы</u></p> <p><u>Ситуация. Человек в экстремальной ситуации</u></p>
<p>Беседа</p>	
<p>Слово учителя</p>	<p>А сейчас я вас познакомлю еще с одним текстом Э.По «Овальный портрет», но прочту вам только часть рассказа, (в распечатанном виде лежит у вас на партах), а дальше, опираясь на литературные традиции, которые мы с вами уже выявили, вам предстоит закончить рассказ. Затем</p>

<p>Чтение отрывка</p>	<p>мы с вами сравним, то, как закончил свой рассказ автор и то, что получилось у вас.</p> <p>Чтение отрывка из «Овального портрета» Э. По</p> <p>Постарайтесь используя приемы создания страха, о которых мы сегодня с вами говорили на уроке, продолжить рассказ Э. По «Овальный портрет»</p>
<p>Ответы учеников</p>	<p>Давайте послушаем, что получилось у вас. (чтение 3 рассказов). Какие приемы создания страха были вами использованы?</p>
<p>Подведение итогов урока</p>	<p>Сегодня наш урок был посвящен страшным рассказам в творчестве русских и зарубежных писателей. Подведем итоги урока.</p> <p>Когда произошел первый всплеск интереса к страшному рассказу?</p> <p>Каких писателей страшных рассказов вы можете назвать?</p> <p>Какие приемы характерны для страшных рассказов русских и зарубежных писателей? О чем отличает их?</p>
<p>Оценочный блок</p> <p>Домашнее задание</p>	<p>За работу на уроке оценки получают:</p> <p>Записываем домашнее задание: нарисовать иллюстрацию понравившегося рассказа.</p>

Заключение

На рубеже XVIII – XIX веков мода на «страшное» в литературе сделала арабеску самостоятельным жанром. В своей работе под термином «страшный рассказ» мы понимали рассказы, где присутствует мотив страха, реализующийся через неожиданности сюжета, быструю смену событий, присутствие фольклорных и мифологических персонажей, знаменующих действие потусторонних сил: герой страшного рассказа находится на пороге решительного поворота судьбы и осознаёт происходящее как важный нравственный опыт.

Материалом нашей работы являлись рассказы Вашингтона Ирвинга: «Жених-призрак», «Дом с приведениями», «Дьявол и Том Уокер» и Эдгара Аллана По: «Лигейя», «Морелла», «Овальный портрет».

Поскольку сравнительного исследования образцов жанра «страшного рассказа» в творчестве В. Ирвинга и Э. По не проводилось, а опирались мы на исследования Эдварда Вагенкнехта, ЛюисЛири, Эндрю Майерс, Н. П. Михальской, Н. А. Соловьевой по творчеству Ирвинга и Герви Аллена, Джаон Д. Гроссмана, Ю.В. Ковалева, К. А. Ивантера, Н. П. Михальской по творчеству Эдгара По, мы пришли к выводу о недостаточной степени исследованности их страшных рассказов в сравнительно-сопоставительном аспекте, тем самым наша работа обладает безусловной новизной и актуальностью.

Поэтому, опираясь на жанровый типологический и мотивный анализы, мы ставили перед собой задачи:

1. Охарактеризовать параметры жанра «страшного рассказа», описать историко-литературный и историко-культурный контекст его зарождения и бытования

2. Представить типологию страшных рассказов Э. По и В. Ирвинга на уровне поэтики названия, повторяемости ситуации, обращения к фольклорной и мифологической традиции

3. Проанализировать рассказы Вашингтона Ирвинга: «Жених-призрак», «Дом с привидениями», «Дьявол и Том Уокер» и Эдгара Аллана По: «Лигейя», «Морелла», «Овальный портрет» которые привели нас к цели:

Дать сравнительно-типологический анализ «страшных рассказов» Ирвинга и По с точки зрения жанра, образной структуры, законов композиции, мотивов, приёмов.

В первой главе нашего исследования с опорой на труды А. Н. Николюкина, Н. Д. Тмарченко, Н. П. Михальской, В. Л. Паррингтона мы исследовали историю становления страшного рассказа от готической литературы и романтической арабески до триллера, пришли к выводу, что, анализируя жанр страшного рассказа, необходимо обращаться к повторяющемуся в нем сюжету:

- Человек в экстремальной ситуации. Герой страшного рассказа запечатлён в переломный момент своей жизни и, как правило, должен сделать выбор между добром и злом – ради чего ему и являются инфернальные злодеи и персонажи национального фольклора. Он оказывается на жизненном пороге, в нем должно произойти внутреннее перерождение;
- Наличие загадки Переход между реальным и нереальным миром изображен в виде искажающегося пространства;
- Мотив страха;
- Обращение к фольклорным образам Обязательно присутствие персонажей, которые известны из фольклора и мифологии — мертвецов, привидений, вампиров, колдунов, оборотней.

Анализируя типологию названий, мы обратились к рассказам из трех книг Ирвинга: «Книга эскизов» («Записная книжка» 1819 – 1820 гг), «Рассказы путешественника» (1824 год), «Брейсбридж-Холл» (1826).

В первой книге выделяются 4 группы названий:

1 группа – имена («Рип ванн Винкль», «Джон Булль») или косвенные характеристики («Рыболов», «Лондонский антиквар») заглавных персонажей. Такого рода названий имеют 39% сборника.

2 по частотности группа – рассказы, в названии которых зафиксированы открытые пространства («В дилижансе»), значительные архитектурные памятники («Стратфорд-на-Эйвоне») или пространства закрытые, несущие в себе черты провинциальной жизни и быта («Деревенская церковь», «Трактир «Кабанья голова»). Такого рода названий получилось 27%.

3 группа названий содержит некий намек на загадку, загадочные обстоятельства («Легенда о Сонной Лощине», «Разбитое сердце»). Здесь устойчиво возникает метафорика, дающая читателю осознать многозначность названия, возможность самого разного и невероятного развития событий. К этой группе относится 16 % рассказа.

4 группа – канун праздника («Рождественский сочельник»). Названия рассказов в этой группе акцентируют мифологическую составляющую ориентированность сюжетов в большом природном времени (17%).

Во второй книге выделяются 3 группы:

1 группа– имена и характеристики («Буби Сквайр», «Дьявол и Том Уокер») составляют 80% заголовков. Но если в первом сборнике это были характеристики по профессии и роду занятий, то здесь важна национальная составляющая («Приключение немецкого студента», «История молодого итальянца», «Приключение англичанина»). Автор-американец странствует по Европе и различное поведение представителей разных наций, стран и народов для него важно.

2 группа – праздник и ритуал («Охотничий ужин» не просто трапеза, а время, когда подводятся итоги, «заговариваются духи», которые должны помочь следующей охоте и т.д.) составляет примерно 10 % названий

3 группа – загадка («Дурная слава», «Врата ада», причем «Могильные размышления разочарованного человека» составляют переходный тип, совмещающий внимание к персонажу и намёк на загадку) – еще 10%.

В третьем сборнике появляются новые 2 группы:

1 группа – название, указывающее на некий волшебный предмет,

2 группа – собственно, событие.

Безусловно доминирующими (48%) по-прежнему остаются названия с указаниями на героев. Статус человека, его социальное поведение и отношения явно привлекают большее внимание Ирвинга, чем чудесное, страшное и необычайное, в то время как у Эдгара По в самих названиях уже заложен эффект страха, который с первого взгляда дает нам понять ту мистическую атмосферу, те таинственные события, саспенс, которые открывают природу ужаса и страха.

Анализируя специфику загадки у В. Ирвинга и Э.А. По, мотив перерождения душ реализуется в рассказах «Жених-призрак» (1819) и «Морелла» (1835).

Используя сходный сюжет (явление человека, который, казалось бы, умер, но появляется перед своими близкими), сходную систему образов (в основе которой лежит соотношение трех героев: дочь, барон, жених у Ирвинга и мать, дочь, рассказчик у По), авторы приходят к принципиально разным итогам. Ирвинг создает светлую историю победы человеческих чувств над мистицизмом, торжества любви, подчинения призраков и inferнальных предзнаменований простым человеческим чувствам. Рассказчик в новелле Э. По одержим страхом перед женой и тайным желанием её смерти, стремясь искоренить зло, он, в итоге, осознаёт, что сам вызвал её призрак, произнеся имя Мореллы при крещении дочери. Поражение человека – трагический итог, к которому приходит По и его герой.

В то же время финал рассказов принципиально различен. Оба писателя в качестве главной ценности и главного источника информации о мире утверждают интуицию.

В финале рассказа Ирвинга оказывается, что чувство привело молодых героев рассказа к торжеству любви и жизни. Влюбившиеся друг в друга герои разработали хитроумный план побега, и результатом стала счастливая свадьба уже не с призраком, а самым настоящим женихом.

Ирония рассказчика получает объяснение, так как он, оказывается, рассказывает не мистическую историю, а анекдот о том, как молодые влюбленные «провели» авторитарного реакционера-отца.

Эдгар По создает рассказ о трагической судьбе человека, понёсшего наказание за свою нелюбовь к умирающей жене. Вина становится бичом и проклятием героя, обрекает его на одиночество.

Для выявления принципов построения хронотопа мы взяли рассказы «Дом с привидениями» и «Лигейя», в которых пространство организовано «концентрически»: от широкого к узкому, от осознания важности происходящего к локальному событию.

В обоих случаях важную роль играет историко-культурный контекст, который организует «широкий» круг пространства.

Ирвинг связывает полулегендарную историю дома с, во-первых, большим историческим временем, в который входит история открытия и освоения Америки: голландское происхождение первых поселенцев, их приезд из «Нового Амстердама» (первоначально в 1626 – 1664 годах так назывался Нью-Йорк), во-вторых, с окутанной романтическим флёром историей хозяина поместья – бывшего моряка, служившего под началом Мартина ванн Тромпа.

А история Э. По начинается «в некоем большом, старинном, ветшающем городе вблизи Рейна».

Средний круг наполнен мифологическими образами и аллюзиями.

Так, старого негра у Ирвинга мальчишки называли «Бедный старый Помпей!». Исторический великий полководец защищал Средиземное море от морских разбойников, древнеримский полководец был защитником рубежей, как и негр, охранявший поместье. Другой актуальный смысл — соперник Цезаря Помпей Магнус был кумиром народа, великим оратором.

Героиня Эдгара По ассоциирована с Ледой, Артемидой и тремя дочерьми древнегреческого царя Делоса – Оэно (вино), Спермо (пшеница) и Элайс (оливковое масло) – белые голубки, спасенные богами от жестокости Агамемнона. Чистота, непорочность и строгость героини находят устойчивое выражение в этом мифологическом контексте.

И, наконец, самое узкое пространство, последний круг – это пространство собственно дома. И в том и в другом случае, характеристиками этого пространства являются: древность, экзотика, наполненность звуками и световыми/цветовыми контрастами.

Дом – особое место живет своей жизнью и наполняет одухотворенностью вещи и предметы.

Рассматривая мотивную систему страшного рассказа, мы обратились к рассказам В. Ирвинга «Дьявол и Том Уокер» и Э. По «Овальный портрет», которых объединяет мотив безудержности человеческих стремлений, жадности (в одном случае до денег, в другом – до впечатлений и максимальной творческой самореализации).

Который у Ирвинга сопрягается с типичным для романтической литературы мотивом договора с дьяволом («Необыкновенная история Петера Шлемиля» Шамиссо, «Манфред» Байрона, «Сцена из Фауста» Пушкина). Черт у Ирвинга имеет ярко выраженный национальный колорит: его имя и облик заимствованы из индейских легенд, но он обретает христианское наполнение. Устойчиво возникает мотив предупреждения, рока, нависшего над героем: предупреждением становится потеря жены, сваленные деревья, помеченные именами богачей. По сути, Уокер попадает в лес, где каждое дерево – сублимат (иноформа) человека, ранее заключившего сделку: они все

подрублены (то есть черный человек уже поставил на них свою метку и начал отсчет последних лет их жизни – скоро дерево рухнет и это будет означать смерть того, кто продал свою душу), их судьба решена, они «Пойдут на дрова!» (будут гореть, как легко предположить, в аду).

Ещё один вторичный мотив – мотив дороги: дороги как жизненного пути героя, дороги к богатству. Автор активно использует христианскую метафорику, связанную с грехопадением: землетрясение, болото, лес. Привлекаются краски болотистых оттенков, запутанность дороги приводит к потере путника. И объединяет и завершает всё – мотив одиночества.

Этот же центральный мотив определяет и поведение художника в рассказе Э. По «Овальный портрет»: он, безусловно, талантлив и его искусство способно создавать жизнь на холсте. Однако безудержность, эгоизм, стремление к одиночеству и фанатичная сосредоточенность только на своем произведении оборачиваются смертью его возлюбленной.

Важным сопутствующим мотивом становится мотив болезни: историю умирающей героини рассказывает тяжелораненый рассказчик.

Центр вставной истории – болезнь и умирание героини. После того, как она в течение многих недель сидит перед своим мужем, чтобы он мог нарисовать ее портрет, жизнь постепенно уходит из неё. Она бледнеет, тускнеет, гаснет: оттенки, которые он наносил на холст, он отбирает у своей жены.

И, наконец, еще один важный мотив – мотив уединения. С точки зрения его развития рассказчик и художник оказываются двойниками: оба бегут от людей, хотят одиночества.

Таким образом, Страшные рассказы Э. По и В. Ирвинга имеют сходное строение:

1. хронотопа;
2. мотивной системы;
3. их сюжет организует, оказывающаяся в центре повествования загадка. Однако у Ирвинга она в первую очередь связана с проявлением

человеческих нравов и обычай и часто показывает человека комически/иронически. В то время как взгляд Э. По отличается трагизмом основное его внимание сосредоточено на эмоциональном эффекте и задачей внушить читателю чувства страха.

Список использованной литературы

1. Аникин, Г.В. Романтизм в США и Англии: некоторые аспекты сравнительного анализа / Г.В. Аникин // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность. – М.: Наука, 1982. – С. 55 – 77
2. Анцыферова Л.И. Психология формирования и развития личности // Человек в системе наук. М., 1989. С. 426-433.
3. Апенко, Е.М. Американская романтическая новелла. К вопросу истории и теории жанра: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Е.М. Апенко. – Л., 1979. – 16 с.
4. Асмолов А.Г. Психология личности. М.: МГУ, 1990. 367 с
5. Аутлева Ф.А. Фольклорно-литературные взаимосвязи в прозе В. Ирвинга как элемент его литературно-эстетической концепции // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – № 1 (134), 2014. – С. 128 – 133.
6. Бальмонт К.Д. Собрание сочинений Эдгара По: в 5 т. М., 1901–1912.
7. Боброва М. Н. Романтизм в американской литературе XIX в. / М. Н. Боброва – М. : Высшая школа, 1972. – 288 с
8. Белинский В.Г. Странный бал, повесть из рассказов на станции, и восемь стихотворений // Lib.ru/классика [электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_2460.shtml (дата обращения 3.03.2019).
9. Белинский В.Г. Упырь. Сочинение Краснорогского // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tolstoy-a-k.lit-info.ru/tolstoy-a-k/articles/belinskij-upyr-krasnorogskogo.htm> (дата обращения 3.03.2019).
10. Веселова Н.А. Поэтика заглавия: материалы к библиографии // Литературный текст: проблемы и методы исследования. – Тверь, 1997. – С. 158 – 180.

11. Гончарова Н., Стрельцова Г.В. Эдгар Аллан По – романтик и новеллист // Диалог языков, культур и литератур в профессионально ориентированном и филологическом аспектах: Сб. статей. – М.: МГПУ, 2014. С. 69 – 71.
12. Гримм Я. Мысли о том, как соотносятся сказания с поэзией и историей // Эстетика немецких романтиков. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. С. 275–278.
13. Елистратова, А.А. Ирвинг / А.А. Елистратова // История американской литературы. – М.: АН СССР, 1947. – С. 114 – 141.
14. Жанр новеллы в творчестве В. Ирвинга. Рип Ван Винкель // Зарубежная литература XIX века // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://studwood.ru/1266166/literatura/zhanr_novelly_tvorchestve_irvinga_vinkel. (дата обращения 13.04.2019).
15. Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII – XX веков/ Под ред. М. П. Мудесити. – Киев: Высшая школа, 1985. – 148с.
16. Зверев, А.М. Вашингтон Ирвинг / А.М. Зверев // История литературы США: в 7 т. – М.: Наследие, 1999. – Т. 2. – С. 55 – 96.
17. Ивантер К. А. Идеино-художественное своеобразие «страшных рассказов» Эдгара Аллана По // XII Машеровские чтения: Материалы Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. – Витебск: ВГУ им. П.М. Машерова, 2018. – С. 154 – 156.
18. Ирвинг В. Собр. соч.: в 5 т. / В. Ирвинг. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Литература, 2002. – Т. 1: Из «Книги эскизов»; Из книги «Брейсбридж-холл»; Из книги «Рассказы путешественника» / пер. с англ.; вступ. ст. Стенли Т. Уильямса; коммент. С. Валова. – 592 с.
19. Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт // Бесплатная библиотека России [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://libed.ru/knigi-nauka/705796-1-yu-kovallev-edgar-allan-novellist-poet-leningrad-hudozhestvennaya-literatura-leningradskoe-otdelenie-1984-bbk-8.php> (дата обращения 12.03.2019).

20. Корш М. Краткий словарь мифологии и древностей. – С.Петербург: издание А.С. Суворина, 1894. – 217 с.
21. Кундаева Н.Н. Заголовочно-финальный комплекс как жанромаркирующий элемент в импрессионистском тексте // Вестник Ленинградского университета им. А.С. Пушкина. 2012. – С. 16 – 25.
22. Ламзина А.В. Заглавие // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец.– М.,2000. – С. 91–100.
23. Лекции по курсу зарубежной литературы XIX в. Эдгар По. // Студенческая библиотека [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://students-library.com/library/read/44365-edgar-po> (дата обращения 15.02.2019).
24. Михалева Е.С. Концепт Страх в новеллах Эдгара Аллана По // Бесплатная интернет библиотека [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://li.i-docx.ru/28hudoj/20313-1-koncept-straha-novellah-edgara-allana-mihaleva-elizaveta-sergeevna-magistrant-moskovsko.php> (дата обращения: 15.05.2019)
25. Михальская Н. П. Эдгар Аллан По // История зарубежной литературы 19 века: В 2 ч. – Ч.2 – М.: Просвещение, 1991. – С. 10–20.
26. Николукин А. Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий – Москва: НПК «Интелвак» 2001. – 1600 с.
27. Николукин, А.Н. Америка Никербокера / А.Н. Николукин // Американский романтизм и современность. – М.: Наука, 1968. – С. 76 – 92.
28. Оленева, В.И. Современная американская новелла, к вопросу истории и теории жанра: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / В.И. Оленева. – Киев, 1969. – 24 с.
29. Осипова Э.Ф. Загадки Эдгара По. Исследования и комментарии, СПб. – 2004.
30. Основина Г.А. О взаимодействии заглавия и текста // Русский язык в школе. – 2000. – №4. – С. 62 – 66.

31. Очерк жизни Эдгара По // Собрание сочинений Эдгара По: в 5 т. Т. 5 / в пер. с англ. [и с предисл.] К.Д. Бальмонта. Изд. 3-е, перераб. М., 1913. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
32. Паррингтон, В.Л. Вашингтон Ирвинг / В.Л. Паррингтон // Основные течения американской мысли: в 2-х т. – М.: 1968. – Т. 2: Революция романтизма в Америке (1800 – 1860). – С. 237 – 247.
33. Петракова Л.Г. «Страшное» и «непонятное» в контексте рассказов А.П. Чехова «Страхи», «Страх» и «Дом с мезонином» // Вестник Воронежского государственного педагогического университета. – № 2, 2010. – С. 79 – 81.
34. Платонов А. Размышления читателя // Большая онлайн библиотека e-Reading [электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.e-reading.club/chapter.php/145551/46/Platonov - Razmyshleniya_chitatelya.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/145551/46/Platonov_-_Razmyshleniya_chitatelya.html) (дата обращения: 4.03.2019).
35. Рассел Дж.Б. Дьявол: Восприятие зла с древнейших времен до раннего христианства. СПб.: Евразия, 2001. 448 с.
36. Романчук. Л.А. Фантастика в новеллах Вашингтона Ирвинга // М.: 2000 – 215 с.
37. Соловьева Н. А. Зарубежная литература 19 века // Соловьева Н. А. – М.: 2013. – 534 с.
38. Сумм Л. Замок. Башня. Монастырь // Готический роман. – М.: Эксмо, 2008: – С. 7 – 27.
39. Стеценко Е.А. Концепты хаоса и порядка в литературе США (от дихотомической к синергетической картине мира). М.: ИМЛИ РАН, 2009. 259 с
40. Тamarченко Н. Д. Теория литературы: В 2 т. – Т.1 – М.: Академия 2004: – 512 с.
41. Тamarченко Н.Д. Поэтика // Словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.

42. Танасейчук А. Б. Эдгар По. Сумрачный гений // ВикиЧтение [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://biography.wikireading.ru/272865> (дата обращения: 10.05.2019).
43. Тюпа В. И. Произведение и его имя. Литературный текст: проблемы и методы исследования // Аспекты теоретической поэтики. – Вып. 6. – М.: Тверь, 2004. – 357 с.
44. Тюпа В.И. Аналитика художественного. – М: Лабиринт, РГГУ, 2001 – 192 с.
45. Тюрин С. В. Вашингтон Ирвинг как интерпретатор Бюргера в новелле «Жених- призрак»// Английская литература в контексте мирового литературного процесса: Рязань, 2005. –С 155 – 156
46. Тюрин С.В. Рецепция Вашингтона Ирвинга в России 20 – 30-х годов XIX в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук – Нижний Новгород, 2007. – 20 с.
47. Федулова О.В. Гоголь и Ирвинг: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / О.В. Федулова. – Тверь, 2005. – 168 с.
48. Хализиев В. Е. Теория литературы. // М.: Высшая школа, 2002. – 438с.
49. Шевырёв С.П. История поэзии. М., 1835. Т. 1. – 333 с.
50. Шерстюк, В.Ф. Творчество Вашингтона Ирвинга (1806 – 1824): автореф. дис. ... канд. филол. наук / В.Ф. Шерстюк. – М., 1965. – 20 с.
51. Шогенцукова Н.А. Опыт онтологической поэтики: Эдгар По, Герман Мелвилл, Джон Гарднер. — М.: Наследие, 1995. — 232 с.