

Филология: научные исследования

Правильная ссылка на статью:

Ожерельев К.А. От черной перчатки до черного винила: поэтика образа «проклятой вещи» в русской прозе XIX–XXI вв // Филология: научные исследования. 2025. № 2. С.82-95. DOI: 10.7256/2454-0749.2025.2.73221 EDN: CVTQYK URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=73221](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73221)

## От черной перчатки до черного винила: поэтика образа «проклятой вещи» в русской прозе XIX–XXI вв.

Ожерельев Константин Анатольевич

ORCID: 0009-0002-9077-8424

кандидат филологических наук

доцент; кафедра филологии, журналистики и массовых коммуникаций; Частное учреждение образовательная организация высшего образования «Омская гуманитарная академия»  
заведующий кафедрой филологии, журналистики и массовых коммуникаций; Частное учреждение образовательная организация высшего образования «Омская гуманитарная академия»

644105, Россия, г. Омск, ул. 4-я Челюскинцев, 2А, ауд. 300

✉ [ozhereljevc@yandex.ru](mailto:ozhereljevc@yandex.ru)



[Статья из рубрики "Литературоведение"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0749.2025.2.73221

### EDN:

CVTQYK

### Дата направления статьи в редакцию:

01-02-2025

### Дата публикации:

04-03-2025

**Аннотация:** Предметом исследования в статье является историко-литературная модификация различных вариантов образа «проклятой вещи» в отечественной словесности (демонический портрет, черная перчатка, денежный купон, оккультная книга-гримуар, видеопленка, грампластинка), начиная с XIX в. (творчество Антония Погорельского и Н.В. Гоголя) и заканчивая современными опытами русских писателей в рамках многочисленных субжанров литературного хоррора (тексты Э.Н. Успенского, А.П. Владимиров и А.Г. Атеева). Работа выполнена на материале исключительно прозаических текстов, что обуславливает ее локальный исследовательский характер и заявляет проблему, вынесенную в заглавии, в качестве перспектив для дальнейшего

изучения (применимо уже к текстам иной родовой принадлежности – лирической, лиро-эпической и драматической). Методология работы опирается на структурно-семиотический метод в научной интерпретации Московско-Тартуской школы, в частности – на работы Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова. Применяются герменевтический, мотивный и интертекстуальный типы анализа. Для проведения компаративной аналитики художественного образа привлекается контекстуальный анализ и методика философско-онтологического анализа А.Э. Еремеева. Научную новизну статьи определяет, во-первых, сам факт недостаточной изученности феномена «страшного» и «ужасного» («жуткого») в русской литературной традиции в целом, а также важность («инвариантный» характер, сюжетологическая роль и пр.) образа «проклятой вещи» в этико-эстетической перспективе бытования художественного концепта в отечественной словесности. По наблюдениям автора исследования, образы вещей и артефактов, которых коснулось какое-либо проклятие (родовое, внешнее и т. д.), в пространстве русской прозы XIX–XXI вв. характеризуются, с одной стороны, определенной преемственностью с западноевропейской культурой (в части «иконического» изображения «страшного»), а, с другой стороны, приобретают философско-символическое значение, при котором усиливается этико-религиозная аксиология и намечаются тенденции к многовариантным моделям интерпретации текстов.

**Ключевые слова:**

поэтика страшного, художественный образ, проклятая вещь, русская литература, литературный хоррор, философская проза, символизация, этико-эстетическая перспектива, художественная антропология, мотив искушения

В современном отечественном литературоведении исследование различных аспектов категорий «ужасного» и «страшного» как нравственно-эстетической дихотомии пока еще находится на раннем этапе научного освоения. Следует признать, что на протяжении последних ста лет русская словесность, обращенная к проблемам мистических загадок и «темных» сторон бытия, рассматривалась исключительно как разновидность либо фантастического дискурса [\[1, 2\]](#), либо в качестве жанрово-стилевого дополнения к литературной сказке (как вариант – романтической поэме / новелле) [\[3, 4\]](#). В советский период существования науки о литературе подобная «мимикрия» была более чем оправданной, поскольку любая аналитика «страшной» темы неизбежно адресовала к тем или иным идеалистическим (читай – «ошибочным») концепциям: солипсизму, гилозоизму, спиритуалистическим учениям и пр.

Новейшую стадию в российской филологической теории по вопросам изучения поэтики «страшного» как особой сферы освоения художественного мира следует отнести к 2015 г., когда вышел в свет сборник статей «Все страхи мира...», посвященный специфике хоррора в различных видах искусства, в том числе и в литературе [\[5\]](#). Наличие в указанном академическом компендиуме важных и содержательных с методологической точки зрения работ по постановке самой проблемы «ужасного» в гуманитарной перспективе [\[5, с. 5–20\]](#), по изучению поэтологических вариаций «страха» в лироэпическом наследии В.А. Жуковского [\[5, с. 39–53\]](#) и А.С. Пушкина [\[5, с. 54–64\]](#), а также по осмыслению демонической топологии акмеистической баллады [\[5, с. 122–133\]](#) или мотивного комплекса «оживших мертвецов» в отечественной беллетристике [\[5, с. 84–99, 112–121\]](#) не снимает вопроса о недостаточной изученности данного феномена в пределах

русской литературы.

Интерес к обозначенной теме вызывают вышедшие в последние годы ценные статьи И.Г. Лебедевой (о лингвосемиотическом наполнении атмосферы «ужаса» у русских и зарубежных писателей) [\[6\]](#) и А.А. Федотовой (об исследовании лексической стороны эстетической категории «ужасного» у отечественных авторов XX-XXI вв.) [\[7\]](#). Однако по-прежнему остаются нераскрытыми многие детали образного мира в «таинственных» текстах классиков и современников; концептуально не описаны и не отрефлексированы границы и семантика этико-эстетического модуса «страха» и «ужаса» в родной словесности, их связь с ветхо- и новозаветной символикой и прямая зависимость от святоотеческой традиции восприятия «демонических начал». Это в равной степени определяет актуальность и научную значимость предлагаемой работы, посвященной интерпретации одного из самых любопытных образов русской мистической прозы – вещей и артефактов, на которые было наложено проклятие.

О важности особого отношения к «вещам» как «узловым» слагаемым предметного мира в художественной антропологии любого писателя (неважно – классика или же автора «второго ряда») в свое время справедливо писал академик В.Н. Топоров, который подчеркивал, с одной стороны, неизбежную факультативность и «вторичность» вещи (ведь любая вещь – это, в сущности, «порождение» человека, результат его деятельности), а, с другой стороны, указывал на то, что «вещный» субстрат «поэтической реальности» (в терминологии В.В. Федорова) всегда является некой смысловой суммой признаков восприятия этих вещей самим субъектом (человеком): «Через признаки человек проникает в сущее, и это тоже связывает его с вещью» [\[8, с. 29\]](#). Таким образом, экспрессивно выделенная в тексте (колористическим эпитетом: черный, серебряный и пр.; интонационным акцентом в заголовке произведения либо частотным употреблением в различных грамматических формах) вещь-образ может выступать (и чаще всего выступает) в специфических стилевых форматах (философской, авантюрной или «ужасной» литературы) в качестве своеобразного семантического индикатора, определяющего как характер сюжетной структуры, так и расстановку ценностных максимумов того или иного произведения.

Конспективно рассмотрим в рамках данной статьи (поскольку сама проблема, заявленная в названии, в перспективе требует развернутого и основательного исследования) некоторые ключевые, на наш взгляд, мотивно-образные параллели к артефактам «темных сил» в отечественной прозе XIX-XXI вв., свидетельствующие о том, что «проклятая вещь» как феномен входит в перечень основополагающих, «инвариантных» концептов русской картины «страшного» мира, причем при перенесении на «язык родных осин» (по известному выражению И.С. Тургенева) она претерпевает существенные этико-эстетические трансформации.

Несмотря на вынесенную явочным порядком в первую часть заглавия нашей работы «черную перчатку», отправным и первостепенным образом для анализа поэтики «проклятой вещи» в русской литературной традиции (хотя бы чисто хронологически) все же стоит считать «портрет» (вариант – «картину»). Широко известная повесть Н.В. Гоголя «Портрет» (1831, редакция 1841), несомненно, является одним из наиболее ярких и глубоко философских переосмыслений проблемы соотношения художественного вдохновения и творческого успеха.

История художника Андрея Петровича Чарткова, фактически продавшего душу дьяволу за возможность быть популярным, успешным, востребованным и «модным» галеристом,

рассказана Гоголем не только при помощи узнаваемых, типично романтических атрибутов и экзотического колорита (душа ростовщика-азиата, заключенная в проклятом портрете; «живые глаза» жуткого «восточного старика», следящие за всеми, кто смотрит на его изображение и др.), но и посредством «голоса автора» (по М.М. Бахтину), последовательно проводящего вневременные постулаты христианской аксиологии: нестяжательство, в пределе – отказ от денег (даже их проклятие) и, что наиболее важно, – покаяние. Следует подчеркнуть, что зеркальный «двойник» Чарткова, его предшественник, создавший когда-то злополучный портрет (и не просто художник, а еще и иконописец), сам впервые столкнувшись с безнравственным «смуглым» старцем, сразу распознал его демоническую сущность – он <художник – К.О.> «... всякий раз не мог удержаться, чтобы не произнести: "Дьявол, совершенный дьявол!"» [\[9, с. 117\]](#). Когда же выдающийся портретист осознает, что становится заложником сатанинского замысла, то он подвергает себя самой суровой аскезе, удаляется в скит и только после долгого духовного труда, регулярных постов, воздержаний и молитв приступает, наконец, к главному живописному сюжету своей жизни – Рождеству Христову. Однако проклятый портрет, в итоге, крадут, и зло, таким образом, остается в мире.

С определенными оговорками можно признать, что одной из первых попыток перенесения западного романтического образа «дьявольской вещи» в русскую литературную онтологию была одновременно изящно-ироничная и, в то же время, «страшная» повесть-быличка «Лафертовская Маковница» (1825) Антония Погорельского (А.А. Перовского). Именно здесь появляется пока не сведенный к ясной образной художественной конкретике, но зримый реальный (почти обыденный) «проклятый предмет» – ключ от сундука с богатствами старой торговли маковыми лепешками, по преданиям знавшей с нечистой силой. И у Погорельского, как впоследствии и у Гоголя, определяющим этическим императивом, не позволяющим поддаться искушению и завладеть «нечистыми» богатствами, является богобоязненность главной героини, Машеньки: «Возьми назад свой подарок! <...> Не надо мне ни жениха твоего, ни денег твоих <...> Она бросила ключ прямо в колодезь <...> С груди ее свалился тяжелый камень» [\[10, с. 29\]](#). Однако лишь у Н.В. Гоголя «проклятая вещь» приобретает свое образно-символическое наполнение, эксплицируя тесную связь с мотивом искушения и соблазна, который, как мы впоследствии заметим, является специфически русской особенностью интерпретации этого семиозстетического комплекса.

С другой стороны, нельзя не учитывать сюжетообразующий и семантический потенциал образа «проклятой вещи», переоткрытой Н.В. Гоголем как для отечественной, так и для зарубежной прозы последующего времени. Подобная «проклятая вещь» носит «кочующий» характер (в пространстве и времени), ходит по рукам и, в конце концов, пропадает из виду главных героев, однако продолжает «жить» в мире как неразтворенное зло, и лишь светлое этическое начало (крепость веры и жизнь по христианским заповедям), по мысли художника, неизбежно будет рассеивать тьму проклятия.

Любопытно сравнить повесть Н.В. Гоголя «Портрет» с написанной в один год с ней новеллой О. де Бальзака «Неведомый шедевр» («Le chef d'oeuvre inconnu»), в которой также представлена дилемма между «чистой» гениальностью, рвением таланта к невиданному совершенству и моральной платой за возможность постичь все тайны художественного ремесла. Стоит заметить, что Бальзак, идя рука об руку с Гоголем, предвосхитил, в одинаковой степени, массовую, лишенную печати вдохновения, живопись «на заказ» и позиционирующий себя в качестве «передового» искусства современности авангард начала XX в., с его интенцией к так называемому

«суперсинтезу» всех видов изящных искусств, но и, одновременно, с деформацией нравственного базиса творчества (в этом проявилась близость Бальзака русской литературной традиции), нарушением границ разных видов искусства и, как следствие, – пресловутой «дегуманизацией искусства» (по Х. Ортега-и-Гассету).

Один из ключевых персонажей «Неведомого шедевра», старый художник Френхофер, является подлинным ригористом во всем, что касается вопросов искусства – например, свою самую заветную картину он пишет целых десять лет. Как и гоголевский Чартков он сходит с ума (предварительно сжигая свои картины), однако, несмотря на то, что прямого указания на портрет как «проклятую вещь» текст Бальзака не содержит, мы можем видеть, что тема критики гордыни у французского литературного мэтра, как и в его романе «Шагреневая кожа» («La Peau de Chagrin», 1830), имеет своей первопричиной пагубную связь автора-творца непревзойденного шедевра с нечистой силой – Френхофер в тексте прямо обозначен как «дьявольская натура»: «...в лице старика было что-то дьявольское и еще нечто неуловимое, своеобразное, столь привлекательное для художников» [\[11, с. 76\]](#).

Трудно отрицать влияние гоголевского «Портрета» на энигматическую «повесть» (в авторском жанровом обозначении) К.С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» («Жизнь в мечте») (1836), хотя в ней куда более сильно проявлены черты немецкого романтизма, стиливой манеры Э.Т.А. Гофмана и йенских мастеров слова (в частности, Новалиса). Герой повести Аксакова, Вальтер, – тоже художник, чей ранимый гений терпит поражение с темными силами и дьявольским искушением, персонифицированным в образе роковой женщины-суккуба, Цецилии, одно присутствие которой разрушает все подлинное и одухотворенное (в том числе и творения Вальтера). Отчаявшись скрыться от всеобъемлющей власти жестокой Цецилии, живописец находит приют не где-нибудь, а в своей собственной картине-идиллии, куда он отправляется (переносится) после ее завершения. Однако цена за пребывание в мире мечты оказывается более чем жестокой – Вальтер, сохранив и запечатлев себя для вечной жизни среди прекрасных образов своего творения, умирает в земном бытии. Но и в мир грез проникает проклятие – безмятежную картину с нарисованными на ней тремя прекрасными девушками и самим Вальтером выкупает вездесущая Цецилия и, в конечном счете, уничтожает ее (сжигает). Интересное совпадение и преломление имел данный мотив (перемещения персонажа в картину) более чем через столетие (разумеется, без прямого влияния повести К.С. Аксакова) – в нашумевшем фильме ужасов итальянского режиссера Л. Фульчи «Седьмые врата ада» («E tu vivrai nel terrore! L'aldilà», 1981) герои, преследуемые силами тьмы, пытаются спастись, укрывшись в большой картине, на которой изображена безжизненная пустыня Шеола, но, по сути, попадают именно в адское обиталище мертвых.

Исследователь М.Л. Сидельникова верно замечает, что мотив «ожившего изображения» в русской литературе, восходящий к повести Н.В. Гоголя «Портрет», в историко-литературной перспективе (в частности, в конце XIX в.) «...обретает почти символическое звучание» [\[12, с. 106\]](#), что свидетельствует об изначальной многоплановости данного образа. Характерные модификации «проклятого портрета» в тех или иных вариациях можно наблюдать и в неоконченной повести М.Ю. Лермонтова <«Штосс»> («У граф. В... был музыкальный вечер...») (1841), где также присутствуют образы демонического старика (здесь – призрака) и опять же – художника (Лугина), как это было и у Гоголя (см. персонажные пары в «Портрете»: «восточный старик – Чартков / добродетельный живописец-монах и его сын»). Параллельно этому, мотив игры в карты, «цементирующий» сюжетный каркас в том же <«Штоссе»>, напрямую связан со «страшной темой» в русской прозе (хрестоматийная «Пиковая дама» (1833–1834) А.С.

Пушкина) и, по глубокому наблюдению Ю.М. Лотмана, имеет вполне прозрачные отсылки к демонической предопределенности любого азартного действия (в том числе – «совершенного искусства любой ценой»): «Игра становилась столкновением с силой мощной и иррациональной, зачастую осмысляемой как демоническая» 13, с. 798]. Другая западноевропейская параллель, неосознанно (или осознанно) идущая от гоголевского метаобраза, – знаменитый роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» («The Picture of Dorian Gray», 1890). Заметим, вместе с тем, что многие картины во всех перечисленных текстах уничтожаются (сжигаются, рвутся, разрезаются и т. д.) либо самими художниками (Чартков – по отношению к своим авторским опусам), либо другими людьми, чаще всего – антагонистами главных героев (Цецилия).

В рассказе В.Ф. Одоевского «Черная перчатка» (1838) основу сюжетной коллизии составляет не только появление таинственного и пугающего атрибута одежды, но и нахождение героями в день свадьбы загадочного письма-предупреждения, генетически связанного с фольклорными нарративами-наставлениями (например, магическими «письмами счастья»). Мистический и «страшный» элемент в упомянутом тексте на поверку оказывается немного нелепым и безответственным кунштуком благовоспитанного дядюшки-англомана, однако вопрос о крушении ценностей, который был спровоцирован появлением загадочной перчатки, остается в рассказе Одоевского главным, что дополнительно оттеняет этический аспект русской мистической прозы в первой трети XIX в.

Литературная тема карающей перчатки / «черной» длани / страшной искусственной «руки возмездья» восходит к европейским преданиям о швабском рыцаре Геце фон Берлихингене, потерявшем в боях руку и поставившем на ее место железный протез, при помощи которого он продолжал ратные подвиги и, более того, написал знаменитые воспоминания. В западноевропейской литературной традиции образ жуткой «карающей руки», занявшей сторону народного суда во времена крестьянских войн в Германии XVI в., сначала был воплощен И.В. Гете в его выдающейся трагедии «Гец фон Берлихинген с железною рукою» («Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand», 1773). Затем, уже в качестве самодовлеющего «страшного» элемента, данный образ был использован сначала бельгийцем Ж. Рэ, в его «странной истории» (weird tale) 1943 г. «Рука Геца фон Берлихингена» («La Main de Goetz von Berlichingen»), и впоследствии был переработан одним из самых известных американских хоррор-новеллистов, соавторов посмертной «Лавкрафтианы» (коллективного писательского портрета соратников и учеников Г.Ф. Лавкрафта), Ф. Лейбером (см. его рассказ «Перчатка» («The Glove»,) 1975). Причем у Ж. Рэ легендарная рука рыцаря фон Берлихингена «оживляется» чудачковатым дядюшкой героя, Франсом Квансиусом, сама по себе, отделяясь от человеческой сущности своего хозяина. Тем самым выхолащивается ее героическое прошлое и антропный характер, она становится «просто рукой» (фактически «оживляется» голый железный протез) и, таким образом, превращается в неконтролируемое оружие беспринципного убийства.

В этом и состоит главное отличие в интерпретации образа «черной руки» в русской и зарубежной литературе – постепенно композиционной доминантной у того же Ж. Рэ (и здесь он, безусловно, апологет Лавкрафта) становится древний «хтонический» ужас как таковой, из которого изъята любая морально-этическая предпосылка. Между тем, русские авторы XIX в. (кроме В.Ф. Одоевского здесь обязательно следует назвать имена И.В. Киреевского, О.М. Сомова, К.С. Аксакова, Е.А. Боратынского) понимают «ужас» в жесткой оппозиционной этико-эстетической конфронтации с категориями «прекрасного» (древнегреческое «καλός») и «благого» (опять же древнегреческое понятие «ἀγαθόν»,

но в более широкой – онтологической проекции). Причем приоритет у отечественных прозаиков отдается гуманистической традиции обращения к «страшному» и «ужасному», в то время как «проклятый предмет» в хоррор-литературе Запада очень часто трансформируется в алогичный и нередко ноуменальный, «...отчужденный и однозначно агрессивный объект – инновацию в морфологии кошмара» [\[14, с. 500\]](#).

В случае с образом «черной перчатки» у В.Ф. Одоевского можно лишь условно говорить о прямом влиянии трагедии И.В. Гете на рассказ русского романтика и указать, в этой связи, на до конца еще не оцененную по достоинству статью Ф.И. Буслаева о любопытных сходствах в образах и мотивах далеко отстоящих друг от друга во времени и географии произведений – «Замечательное сходство Псковского предания о горе Судоме с одним эпизодом Сервантесова "Дон-Кихота"», в которой автор убедительно показывает, что у подобных прецедентов обязательно должен быть общий литературный источник [\[15, с. 129-130\]](#). А произведение Одоевского, как мы прекрасно понимаем, было не столь отдалено хронологически от драматургического опуса Гете, тем более что русский художник вполне мог быть знаком с текстом германского гения и на языке оригинала.

Однако тема «черных перчаток» имела в отечественной литературе XX в. не менее оригинальное, хотя и легко считываемое по смыслу преломление: например, указанный образ выступал в качестве синонима преступления на экономической почве (см. киносценарий Л.И. Гайдая и В.Е. Бахнова «Черные перчатки», 1973) и был важной визуальной частью одноименной короткометражной ленты (реж. Л.И. Гайдай, 1973). К слову, одна из сюжетных линий с виртуозным вором Жоржем Милославским получилась настолько яркой и комичной, что вошла почти без изменений в полнометражный вариант будущего популярного фильма об Иване Грозном и московском изобретателе Шурике («Иван Васильевич меняет профессию» (1973) – по мотивам пьесы М.А. Булгакова «Иван Васильевич», 1936). В сценарном варианте короткометражной картины тема денег, легкой наживы и ослепляющего богатства были искрометно высмеяны, а этический аспект проблематики неизменно пронизывал сюжетный фон.

Намного позже, во второй половине XX в., некоторые из вариантов образа «черной руки» («красная» / «желтая» / «синяя» / «лохматая» рука») плавно перейдут сначала в городской и детский «страшный» фольклор [\[16, с. 36, 52, 61, 73, 88\]](#), а затем и в «детский литературный хоррор» на русской почве – повесть Э.Н. Успенского «Красная рука, черная простыня, зеленые пальцы» (1990). Последняя станет довольно удачным отечественным аналогом «страшилок» и «ужастиков» для детей американского писателя Р.Л. Стайна (см. его цикл «Goosebumps», 1999–2006).

Нельзя не отметить, что образ-субститут «черной перчатки» можно встретить в русской прозе XX в. даже у столь далекого, на первый взгляд, от «страшной» темы автора, как неизменно аттестуемый в качестве «детского советского писателя» Б.С. Житков, например, в его небольшой повести «Элчан-Кайя» (1926). В этом тексте, предположительно заимствующем легендарные предания из жизни многонационального Старого Крыма, представлен сюжет на тему овладения «нечистыми» сокровищами (иронично-добродушную вариацию данного сюжета можно было встретить в XIX в. у О.М. Сомова, в его «Сказках о кладах» (1830)).

Б.С. Житков осуществляет интересную трансформацию образа, восходящего к «черной руке», – в повести ее заменителем является отрубленная рука «праведника», убитого каменными солдатами мертвого турецкого корабля Элчан-Кайя (здесь – явная отсылка к



сюжету о «Летучем голландце» и корабле-призраке). Рука с кольцом стережет сокровища («клад») кровавых турецких разбойников, добытый ими явно несправедливым путем (грабежи, разбой, убийства). Причем художественная нумерология в тексте повести «Элчан-Кайя» прозрачно отсылает к библейской символике чисел: турецкие воины выстроены в «тринадцать рядов» (инфернальная семантика), общее количество их – «сорок человек». Последний факт можно, с небольшими оговорками, трактовать не просто как образы карающих призраков, характерных для «страшной» литературы, но и как «сорок дней и ночей искушения» из Евангелия от Луки (Лк. 4: 2), когда Христос был соблазнен «...от диавола и ничего не ел в эти дни, а по прошествии их напоследок взалкал», но остался тверд в своей вере [\[17\]](#). В рассматриваемой повести образ «проклятой вещи» претерпевает этико-эстетическую градацию в сторону от поэтики «страшного» к т. н. «символизации» художественного объекта, что, в общем и целом, характерно для отечественной литературы ужасов XIX–XX вв. [\[18\]](#), а поскольку главного героя, греческого крестьянина, зовут Христо (сокращенное именование от «Христофор»), и это имя, как известно, является именем-удвоением от «Христос», то можно интерпретировать данный сюжет как борьбу с дьяволом искушения (которую герой, в итоге и проигрывает, не сумев удержаться от соблазна завладеть не только всеми сокровищами, но и «перстнем» с мертвой руки).

Предвосхищая возможное возражение оппонентов о том, что образ «перстня / кольца» также должен занимать свое законное место в русском каталоге образов среди «проклятых» артефактов, позволим себе с этим не согласиться. Один из наиболее хрестоматийных текстов, обыгрывающих образ «проклятой драгоценности», – повесть (иногда обозначаемая как «новелла») Е.А. Боратынского «Перстень» (1830–1832), не рассматривается нами в общем ряду, поскольку тема «страшного» сведена здесь к шутке и анекдоту, хотя условно «проклятый предмет» присутствует – это сам перстень юродивого помещика Опальского. Вместе с тем, образ перстня у Боратынского, как верно показывает А.Э. Еремеев, служит для философского переосмысления «вечной драмы непонимания человека человеком» [\[19, с. 67\]](#), а художественные поиски автора в области философского повествования запечатлевают важнейшую духовную коллизию героев – когда «...ощущение блага жизни сочетается с мучительно-острым переживанием трагичности личного самосознания» [\[19, с. 68\]](#). Зато «Перстень» Е.А. Боратынского некоторые исследователи справедливо относят к русским текстам-предшественникам мирового детектива, точнее к «протодетективам» [\[20\]](#).

В некоторых произведениях новейшей литературы на русском языке, в равной степени посвященных темам фантастического и «ужасного», есть сложное объединение двух и более образов, которые восходят к И.В. Гете («железная рука») и его невольным продолжателям (фактически – образная контаминация «рука-протез») и к В.Ф. Одоевскому («черная перчатка») – см., например, образ «кожаной черной перчатки-протеза» и схожие его вариации в прозе представителей шестой (т. н. «цветной») волны отечественной фантастики, например, у Ю.А. Зонис (роман «Дети богов», 2010; рассказ «Шахматная королева», 2005).

Повесть Л.Н. Толстого «Фальшивый купон» (1904) не является в строгом смысле слова представителем «страшной литературы», однако типологически она также восходит к сюжету о странствующей «проклятой вещи», которая сеет разлад, горе и смерть. Здесь не просто заострена этическая доминанта – на протяжении всего развития художественного действия превалируют христианские мотивы покаяния и смирения. Вряд ли случайно отец одного из главных персонажей, неподкупный и честный



гражданин Федор Михайлович, носит «говорящую» фамилию Смоковников. Плоды смоквы в Библии являются аллегорией целого ряда понятий и качеств. В частности, в сказании о добрых и худых смоквах первые выступают синонимами «добродетельных людей» (Иер. 24: 5): «Так говорит Господь, Бог Израилев: подобно этим смоквам хорошим Я признаю хорошими переселенцев Иудейских, которых Я послал из сего места в землю Халдейскую» [\[17\]](#). Библейский контекст усиливает здесь аксиологическую «подоплеку» художественного текста. Интересно, что даже в упомянутой выше повести Э.Н. Успенского («Красная рука, черная простыня, зеленые пальцы») есть, пусть и в немного ироническом (но не кощунственном!) ключе, изящные отсылки к Библии, когда одного из мальчиков (Петю) вызывают в качестве очевидцев преступления и лаконично обращаются к нему «Свидетель Петр», что имплицитно подразумевает намек на Апостольские деяния и первое послание Петра, где встречается такое словосочетание (1 Пет. 5: 1) [\[17\]](#).

Пунктирно зафиксируем другие примеры функционирования образа «проклятой вещи». Целый конгломерат предметов, материализовавших родовое или иное проклятие, представляет прозаическое наследие выдающегося экономиста и, одновременно, виртуозного стилиста-неоромантика, последовательного ученика Э.Т.А. Гофмана в прозе, А.В. Чаянова. Так, в его повести «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина, описанные по семейным преданиям московским ботаником Х. и иллюстрированные фитопатологом У.» (1924) мы видим оккультные гримуары, таинственную страницу из средневекового латинского трактата об «искусстве умирания» (т. е. благочестивого ухода в мир иной) «Ars Moriendi», магическую колоду пророческих «темных» карт колдуна Якова Брюса, секретные знаки отличия масонов-иллюминатов и т. п. Мотив игры в карты ретроспективно отсылает нас не только к Лермонтовскому <«Штоссу»>, но и ранее – к другим важным «страшным» русским текстам: «Пропавшей грамоте» Н.В. Гоголя (1831) и к уже упомянутой «Пиковой даме» А.С. Пушкина, причем у Гоголя, Лермонтова и Чаянова герой играет именно с нечистой силой (у Гоголя, например, дед рассказчика, Фомы Григорьевича, играет в дурака с ведьмой и побеждает последнюю только «перекрестив карты»). Владельцами же «проклятых предметов» (картин, карт, псевдобогословских книг) или их ужасных тайн являются, как правило, отталкивающие образы стариков / старух (см.: старуха-графиня Анна Федотовна Томская («графиня\*\*\*») – у Пушкина; «смуглый восточный старик» – у Гоголя; «мертвая фигура» старика – у Лермонтова; «хихикающий» ветхий граф Брюс «в мундире петровских времен» – у Чаянова).

В последней трети XX – начале XXI вв. в новеллах и небольших повестях разных по стилистике, но представляющих наиболее интересные тенденции композиционных и финальных решений в современной отечественной литературе «ужасов» авторов – А.П. Владимиров и А.Г. Атеева – образ «проклятой вещи» органично включен в общий реестр художественных артефактов русской мистической прозы. Новелла А.П. Владимиров с характерным названием «Искушение» (1998) – это адаптация сюжета гоголевского «Портрета» в современных реалиях (Н.В. Гоголя, к слову, А.П. Владимиров очень любил, считал своим «стилевым» наставником и даже написал текст-продолжение его «Шинели» – «Шинель-2 (о чем умолчал Гоголь)», 2020). Согласно сюжету «Искушения» «проклятой вещью», лишаящей художника Дмитрия Ивашова зрения, становится видеокассета (VHS-пленка) с загадочным фильмом голливудского режиссера-уникума Самюэля Шора «Слепой гений», после просмотра киношедевра которого, по легенде, зритель слепнет, однако успевает увидеть работу непревзойденного мастера живописи – художника Н. Ивашов не просто поддается искушению, как и многие вышеупомянутые литературные герои, не совладавшие с дьявольским соблазном, но

успевает осознать, что попался в хитроумную ловушку, ведь на поверку бессмертные творения художника Н. послужили лишь завлекательной формой-оболочкой для биографической картины-«шедевра» Шора, которую тот снял в совершенно беспомощной и неуклюжей манере, выданной под соусом «авторского кино», или артхауса. Прозрение Ивашова наступает поздно – слепо до этого веривший в гениальность американского кинорежиссера художник в финале новеллы, решившись уничтожить бездарный фильм, слепнет буквально, после неожиданного взрыва экрана телевизора и вонзившихся ему в глаза осколков кинескопа. Однако финал произведения все же просветляюще-грустный – кассета будет уничтожена, а русские образы картин Дмитрия Ивашова будут жить в истории и вечности. Новелла А.П. Владимирова – это, одинаковым образом, и эстетическая программа, и даже политическая (антизападная, анти-масскультная) аллегория; мы видим в ней продолжение традиций символизации «проклятых» в целом и «ужасных» в частности образов в русской «таинственной» прозе. Нельзя не отметить и удивительное сходство (прежде всего – внешнее) новеллы Владимирова с киноновеллой Дж. Карпентера «Сигаретные ожоги» («Cigarette Burns», 2005) из телесериала «Мастера ужасов» («Masters of Horror», 2005–2007) – в качестве «проклятой вещи» в телеварианте тоже оказывается кинофильм (киноплёнка) под названием «Абсолютный конец света» («Le Fin Absolue du Monde»), просмотр которого чреват последующим безумием зрителя.

В творчестве одного из наиболее одаренных русских мастеров в субжанрах новейшей хоррор-литературы, А.Г. Атеева, «проклятые вещи» служат, в первую очередь, сюжетогенным фактором усиления интриги и напряжения (саспенса), в то время как этический аспект либо ослаблен, либо выполняет вторичную роль (налицо тенденция возврата к «чистой» поэтике ужаса). В небольшой повести «Черный винил» (2010) губительным артефактом выступает загадочная грампластинка («винил») одной из западных рок-групп, которая попадает в руки фанатичного отечественного меломана. Согласно аннотации, расположенной на буклете винила, тот, кто ее прослушает, обязательно умрет. В пространстве «Черного винила» есть и «говорящий» персонаж Нечаев, чья фамилия иронично оформляет «бесовский» контекст образного мира повести (реальный нигилист С.Г. Нечаев, как известно, был прототипом Петра Верховенского в «Бесах» (1870) Ф.М. Достоевского). В романе Атеева «Дно разума» (2009) почти с первых страниц появляется образ загадочной монеты с латинской надписью, которую нашла маленькая девочка на кладбище типично советского населенного пункта – вымышленного Соцгорода. Монета, в итоге, «кочует» по рукам самых разных персонажей романа и несет ее временным владельцам неисчислимые беды и страдания.

Таким образом, можно предварительно заключить, что многие образы «проклятых вещей» в отечественной «страшной» и философской словесности XIX–XXI вв. (портрет / картина; перчатка и ее варианты: рука, протез; книга-фолиант; денежный купон; киноплёнка; пластинка-винил; редкая монета) представляют собой не просто образы «страшного» и «проклятого» мира, но и являются субститутами многих заветных людских желаний: богатства, славы, вдохновения, власти, любви, ожидания чуда и мн. др. Сюжетообразующий мотивный комплекс в текстах самых разных с точки зрения индивидуальной манеры и стиля писателей-прозаиков, как правило, один – дьявольского искушения и соблазна. За исключением, пожалуй, персонажей А.Г. Атеева и Э.Н. Успенского (поскольку это особый случай – детская интерпретация категории «ужасного»), почти у всех авторов герои, даже оставшись ни с чем, либо испытывают покаяние как отпавшие христиане («Лафертовская Маковница», «Портрет»), либо «голос автора» «указывает» им на необходимость переосмысления прежнего грешного пути («Фальшивый купон»). Русская литература, заимствуя некоторые экспрессивные образы

из западноевропейской традиции обращения к «страшному» миру, придает им принципиально новое звучание, сохраняя «загадочную» и «мрачную» интонацию повествования, «ужасный» колорит и предметный «готический антураж» и, вместе с тем, усиливая этическое (в идеале – христианское) звучание вечных тем и образов.

## Библиография

1. Медведев Ю.М. Там лес и дол видений полны... // Русская фантастическая проза XIX – начала XX века. М.: Правда, 1989. С. 453–466.
2. Греков В.Н. Предисловие // Русская и советская фантастика (повести и рассказы). М.: Правда, 1989. С. 3–18.
3. Немзер А.С. «Столетняя чаровница» (о русской романтической поэме) // Русская романтическая поэма. М.: Правда, 1985. С. 3–22.
4. Немзер А.С. Тринадцать таинственных историй // Русская романтическая новелла. М.: Художественная литература, 1985. С. 3–7.
5. Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве: сб. статей. СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. 384 с.
6. Лебедева И.Г. Языковые средства выражения понятия «ужас» в произведениях Н.В. Гоголя и Ги де Мопассана // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. 2014. № 2. С. 66–72.
7. Федотова А.А. Эстетическая категория «ужасное» в русской литературе XIX–XXI веков // Поволжский педагогический вестник. 2020. Т. 8, № 1 (26). С. 109–112.
8. Топоров В.Н. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 7–111.
9. Гоголь Н.В. Портрет // Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. Повести / под. общ. ред. С.И. Машинского, А.Л. Слонимского, Н.Л. Степанова. М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1959. С. 71–127.
10. Погорельский Антоний. Лафертовская Маковница // Русская романтическая новелла. М.: Художественная литература, 1985. С. 8–30.
11. Бальзак О. Неведомый шедевр // Собрание сочинений: в 24 т. Т. 19. Человеческая комедия. Философские этюды / под. ред. О.С. Лозовецкого, М.Н. Черневич, Н.Я. Рыковой. М.: Правда; Б-ка «Огонек», 1960. С. 75–103.
12. Сидельникова М.Л. Мотив «ожившего» изображения в художественном мире А.К. Толстого: неклассическое содержание классической формы // Вестник Бурятского государственного университета. 2013. № 10. С. 103–106.
13. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 786–814.
14. Головин Е.В. Жан Рэ: Поиск черной метафоры // Жан Рэ. Точная формула кошмара / пер. с фр. А.В. Хорева, Е.В. Головина. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 489–509.
15. Буслаев Ф.И. Замечательное сходство Псковского предания о горе Судоме с одним эпизодом Сервантеса «Дон-Кихота» // О литературе: Исследования; Статьи / сост., вступ. статья, примеч. Э.Л. Афанасьева. М.: Художественная литература, 1990. С. 126–131.
16. Успенский Э.Н., Усачев А.А. Жуткий детский фольклор. М.: РОСМЭН, 1998. 92 с.
17. Библия: книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Российское Библейское Общество, 2000. 1338 с.
18. Ожерельев К.А. «Огоньки болотные горели»: эволюция образа «блуждающих огней» в русской литературе XIX–XX вв. (от поэтики «страшного» до символизации) // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2024. Т. 18, № 3. С. 24–36.

19. Еремеев А.Э. Русская философская проза (1820–1830-е гг.) / под ред. А.С. Янушкевича. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1989. 188 с.

20. Вольский Н.Н., Моисеев П.А. Русские предшественники Эдгара По // Вопросы литературы. 2012. № 6. С. 262–277.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Рецензия "От черной перчатки до черного винила: поэтика образа «проклятой вещи» в русской прозе XIX–XXI вв."

Предметом настоящего исследования представляется поэтика образа «проклятой вещи» в русской прозе 19-21 вв. Обращается внимание на художественные произведения, в которых предметы представляли определённый символизм и значение, в том числе отражали внутренний конфликт героев произведения.

Методология данного исследования состоит из литературного анализа, сопоставительного исследования текстов, применение культурологического подхода. В научной работе применялся интертекстуальный анализ, который позволяет определить взаимосвязи между произведениями различных эпох и авторов.

Актуальность исследования обусловлена не только растущим интересом к вопросам материальности в художественной литературе, но и в философии, в том числе в роли объектов в процессе формирования опыта человека. В рамках современного социума, в котором вещи, как правило, выступают носителями значений и символизма, изучение образа «проклятой вещи» предоставляет возможность более глубоко понимать культурные аспекты и психологические факторы взаимодействия человека с миром на современном этапе.

Научная новизна работы состоит в структуризации и анализе образа «проклятой вещи» в контексте русской прозы, что предоставляет возможность определить процесс трансформации.

Стиль, структура, содержание. Научная статья написана в научном стиле и состоит из Введения, основных глав, которые посвящены разным аспектам поэтики, заключения и библиографии с текущими исследованиями в рассматриваемой области.

Технических замечаний к научной статье нет.

Заключение подводит итоги проведенного исследования, в том числе, формулируя рекомендации для перспективы дальнейших исследований.

Библиография научной статьи включает различные источники, как например, научные публикации, по теме:

1.Медведев Ю.М. Там лес и дол видений полны... // Русская фантастическая проза XIX – начала XX века. М.: Правда, 1989. С. 453–466.

2.Греков В.Н. Предисловие // Русская и советская фантастика (повести и рассказы). М.: Правда, 1989. С. 3–18.

3.Немзер А.С. «Столетняя чаровница» (о русской романтической поэме). М.: Правда, 1985.

Замечания к статье:

1.В разделе Введение не прописана актуальность, объект и новизна исследования, не соответствует требованиям оформления.

2.В Список источников рекомендуется добавить публикации за последние пять лет.

По содержанию и стилю данная статья не соответствует требованиям, предъявляемым к научным статьям, представляемым в рецензируемые журналы ВАК.

В соответствии с вышеизложенным целесообразно отклонить представленный материал с правом повторного представления в журнал «Филология: научные исследования» только при условии учета автором замечаний рецензента.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В современном отечественном литературоведении, как отмечает автор рецензируемой статьи, «исследование различных аспектов категорий «ужасного» и «страшного» как нравственно-эстетической дихотомии пока еще находится на раннем этапе научного освоения». Стоит заметить, что это все же не совсем так, работы в данной тематической области есть, есть конструктивные исследования, есть и частные наработки. И все же, следует, сказать, что данная тема интересна, нетривиальна, она имеет открыто актуальный характер. Предметный мир художественного текста, есть определенный базис целостной эстетической модели. Детали, элементы «ужасного», «страшного», «пугающего» задают и определенный пафос произведения, или эмоциональный настрой. На мой взгляд, статья имеет цельный вид, она структурно конкретизирована, основная точка зрения прозрачна и доступна для вероятного читательского «диалога». Удачны, на мой взгляд, и отсылки к авторитетам: например, «О важности особого отношения к «вещам» как «узловым» слагаемым предметного мира в художественной антропологии любого писателя (неважно – классика или же автора «второго ряда») в свое время справедливо писал академик В.Н. Топоров, который подчеркивал, с одной стороны, неизбежную факультативность и «вторичность» вещи (ведь любая вещь – это, в сущности, «порождение» человека, результат его деятельности), а, с другой стороны, указывал на то, что «вещный» субстрат «поэтической реальности» (в терминологии В.В. Федорова) всегда является некой смысловой суммой признаков восприятия этих вещей самим субъектом (человеком): «Через признаки человек проникает в сущее, и это тоже связывает его с вещью»...» и т.д. Примечателен для данного исследования литературный контекст (Гоголь, Гофман, Одоевский, Л. Толстой, Житков, Э. Успенский, А. Атеев и т.д.), он для этого объема достаточен. Не исключает автор статьи и зарубежную литературу, это создает полновесный компаративный анализ. Комментарий по ходу работы, на мой взгляд, уместен, так как есть некие перебивы / смещение акцентов / логики: «несмотря на вынесенную явочным порядком в первую часть заглавия нашей работы «черную перчатку», отправным и первостепенным образом для анализа поэтики «проклятой вещи» в русской литературной традиции (хотя бы чисто хронологически) все же стоит считать «портрет» (вариант – «картину»). Широко известная повесть Н.В. Гоголя «Портрет» (1831, редакция 1841), несомненно, является одним из наиболее ярких и глубоко философских переосмыслений проблемы соотношения художественного вдохновения и творческого успеха...». Стиль работы соотносится с собственно научным типом, термины и понятия вводятся с учетом коннотаций, учитывается при этом императив категорий. Ссылки и сноски сделаны правильно, правка в данном случае излишня: «вместе с тем, образ перстня у Боратынского, как верно показывает А.Э. Еремеев, служит для философского переосмысления «вечной драмы непонимания человека человеком» [19, с. 67], а художественные поиски автора в области философского повествования запечатлевают важнейшую духовную коллизию героев – когда «...ощущение блага жизни сочетается с мучительно-острым переживанием трагичности личного самосознания» [19, с. 68]. Зато «Перстень» Е.А. Боратынского

некоторые исследователи справедливо относят к русским текстам-предшественникам мирового детектива, точнее к «протодетективам»[20]». Методы анализа актуальны, выше было отмечено, что принцип компаративизма доминирует, это и правильно для изучения литературы. В целом тема работы раскрыта, цель как таковая достигнута, определенные выводы фактически сделаны. В финале автор отмечает, что «многие образы «проклятых вещей» в отечественной «страшной» и философской словесности XIX–XXI вв. (портрет / картина; перчатка и ее варианты: рука, протез; книга-фолиант; денежный купон; киноплёнка; пластинка-винил; редкая монета) представляют собой не просто образы «страшного» и «проклятого» мира, но и являются субститутами многих заветных людских желаний: богатства, славы, вдохновения, власти, любви, ожидания чуда и мн. др. Сюжетообразующий мотивный комплекс в текстах самых разных с точки зрения индивидуальной манеры и стиля писателей-прозаиков, как правило, один – дьявольского искушения и соблазна» и т.д. Следовательно, материал имеет законченный вид, он может быть полезен в режиме изучения истории литературы, как вариант теории. Библиографический список достаточен, он не нуждается в расширении и корректировке. Рекомендую статью «От черной перчатки до черного винила: поэтика образа «проклятой вещи» в русской прозе XIX–XXI вв.» к публикации в журнале «Филология: научные исследования».