

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

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

[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. Владимирова 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, лироэпической 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 дилеммы 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 поэтических 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 мертвцев» 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 «тайных» 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 максим 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 торговки маковыми лепешками, по преданиям знавшейся с нечистой силой. И у Погорельского, как впоследствии и у Гоголя, определяющим этическим императивом, не позволяющим поддаться искушению и завладеть «нечистыми» богатствами, является богообязненность 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 семиоэстетического 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 «живь» в мире как нерастворенное 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 энigmatischeкую «повесть» (в авторском жанровом обозначении) К.С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» (*«Жизнь в мечте»*) (1836), хотя в ней куда более сильно проявлены черты немецкого романтизма, стилевой 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 осмыслием 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»). Миистический и «страшный» элемент в упомянутом тексте на поверку оказывается немного нелепым и безответственным кунштюком 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» длань / 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 «странный 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» чудаковатым дядюшкой героя, Франсом Квандиусом, 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 орудие 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 «ἄγαθον»,

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 романика 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 прстыня, 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 «Элchan-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 Элchan-Кайя (здесь – явная отсылка к

сюжету о «Летучем голландце» и корабле-призраке). Рука с кольцом стережет сокровища («клад») кровожадных турецких разбойников, добытый ими явно неправедным путем (грабежи, разбой, убийства). Причем художественная нумерология в тексте повести «Элchan-Кайя» прозрачно отсылает к библейской символике чисел: турецкие воины выстроены в «тринацать рядов» (инфериальная 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 соблазняем «...от диавола и ничего не ел в эти дни, а по прошествии их напоследок взялкал», 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 переосмыслиния «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 простира, зеленые пальцы») есть, пусть и в немногом 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 странницу 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. Владимира и А.Г. Атеева – образ «проклятой вещи» органично включен в общий реестр художественных артефактов русской мистической прозы. Новелла А.П. Владимира с характерным названием «Искушение» (1998) – это адаптация сюжета гоголевского «Портрета» в современных реалиях (Н.В. Гоголя, к слову, А.П. Владимира 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», лишающей 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. Владимира – это, одинаковым образом, и эстетическая программа, и даже политическая (антизападная, анти-масскультурная) 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 Владимира 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 (кинопленка) 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 – вымышенного 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; кинопленка; пластинка-винил; редкая монета) представляют собой не просто образы «страшного» и «проклятого» мира, но и являются субститутом 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 переосмыслиния 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: Horror 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 антропоцентристической 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 Сервантесова «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 дилеммы 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; кинопленка; пластинка-винил; редкая монета) представляют собой не просто образы «страшного» и «проклятого» мира, но и являются субститутом 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 завершенный вид, он может быть полезен в режиме изучения истории литературы, как вариант теории. 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».