

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РФ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. Астафьева»
(КГПУ им. В.П. Астафьева)
Филологический факультет
Кафедра мировой литературы и методики её преподавания

Ножкина Виолетта Евгеньевна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
по дисциплине «Зарубежная литература»

«Лавкрафтовский ужас»: поэтика жанровой формы
(литературоведческий и методический аспекты)

44.03.05. Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)
Русский язык и литература

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Зав. кафедрой
мировой литературы и
методики ее преподавания,
канд. филол. наук, доцент

Полужктова Т.А.

10.06.2022 г. *Т.А. Полужктова*

Руководитель канд. филол. наук, доцент

Полужктова Т.А.

10.06.2022 г. *Т.А. Полужктова*

Дата защиты 29.06.2022 г.

Обучающийся Ножкина В.Е.

10.06.2022, В.Ножкина

Оценка *хорошо*

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ЖАНР УЖАСОВ И ЕГО РАЗВИТИЕ ОТ Э. ПО ДО Г. ЛАВКРАФТА	5
1.1. «Лавкрафтовские ужасы» как поджанр	5
1.2. Предшественники Г. Лавкрафта	8
1.3. Последователи Г. Лавкрафта (С. Кинг, Т. Лиготти)	11
1.4. Лавкрафт как создатель «космического ужаса»	16
ГЛАВА 2. «ЛАВКРАФТОВСКИЙ УЖАС»: ЖАНРООБРАЗУЮЩИЕ ДОМИНАНТЫ	23
2.1. Сюжетно-композиционные особенности	23
2.2. Система персонажей	25
2.2.1. Мир людей	25
2.2.2. Представители потустороннего мира	30
2.3. Пространственно-временные особенности	32
2.4. Мотивно-тематический комплекс	37
Заключение	42
Библиографический список	44
Приложение. Методическая часть	48

ВВЕДЕНИЕ

Говард Лавкрафт (Howard Phillips Lovecraft, 1890-1937), пожалуй, является значительной фигурой в литературном процессе начала XX века: его творчество повлияло на многие виды искусства современности. По произведениям Лавкрафта снимают кино, пишут картины, создан поджанр под названием «Лавкрафтовский ужас». Изучение такого влияния, приёмов и способов создания страха, которыми так ценится Лавкрафт, является одной из **актуальнейших** тем литературоведения.

Целью исследования: выявить и проанализировать жанрообразующие признаки «Лавкрафтовского ужаса».

Задачи:

1. Рассмотреть существующие понятия «литературы ужасов».
2. Рассмотреть становление литературы ужасов.
3. Проанализировать традицию «лавкрафтовских ужасов» в творчестве последователей Г. Лавкрафта.
4. Выявить приёмы создания атмосферы ужаса в поэтике произведений Г. Лавкрафта.

Объектом исследования является мир ужасов в произведениях Г. Лавкрафта.

Предмет исследования: жанрообразующие признаки «Лавкрафтовского ужаса»

Материалом исследования являются произведения «Крысы в стенах» (The Rats in the Walls, 1923), «Зов Ктулху» (The Call of Cthulhu, 1926), «Загадочный дом на туманном утёсе» (The Strange High House in the Mist, 1926).

Для исследования будут использованы эмпирический, основанный на сравнении, аналогии и классификации, и теоретический **методы** познания.

Тема выбрана из соображений малой изученности творчества Говарда Лавкрафта и научного интереса распознать используемые им приёмы нагнетания атмосферы ужаса, страха и безысходности.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его результатов в рамках элективных курсов, внеклассного чтения и организации литературных гостиных по зарубежной литературе в школе и в вузе.

Структура исследования включает в себя введение, две главы, заключение, список используемой литературы и методическую часть.

ГЛАВА 1. ЖАНР УЖАСОВ И ЕГО РАЗВИТИЕ ОТ Э. ПО ДО Г. ЛАВКРАФТА

1.1. «Лавкрафтовские ужасы» как поджанр

Говарда Лавкрафта включают в ряд представителей «чёрной фантастики», течения англо-американской литературы начала XX века. Темы мрака, безысходности, ожидания, страха, безумия и метаморфоз человеческой души, ужаса, что может помутить разум, гротескного изображения мира и людей были нередки у писателя. В изображении подобных сюжетов Лавкрафта смело можно назвать последователем Эдгара По, он продолжал традиции литературного хоррора.

При жизни Говарда Лавкрафта его произведения не пользовались популярностью, однако после его смерти они стали культурным феноменом, заняв свою особую нишу в жанре хоррора. Сюжеты Лавкрафта оказали огромное влияние на современную культуру, а его творчество признано настолько уникальным, что создан был отдельный поджанр – «Лавкрафтовские ужасы».

Лавкрафтовские ужасы (англ. Lovecraftian horror) представляет собой поджанр литературы ужасов и фантастики, образовавшийся в конце 1910-х – начале 1920-х годов, родоначальником которого стал американский писатель Говард Филлипс Лавкрафт.

Характерными для жанра чертами являются:

1. Герои зачастую учёные, журналисты, авантюристы;
2. Реальные факты тесно переплетаются с вымышленными;
3. Чаще всего произведение имеет вид дневниковых записей;
4. Тесная взаимосвязь времени и пространства;
5. Отсутствует победный конец.

Сам Лавкрафт относил свои произведения к жанру «космический ужас», поэтому иногда эти понятия применяются взаимозаменяемо.

Творческий период Лавкрафта пришёлся на время Великой депрессии (1929 – 1939 гг.), поэтому его произведения несут в себе хронотоп кризиса (М. Бахтин). Мифологемы Дом, Здание, Город и подобные в его произведениях часто насыщены историческим содержанием, есть конкретные даты, ссылки на учёных, реальные места и объекты. Лавкрафт описывает мир, погружённый в хаос, создаёт миф.

Для Лавкрафта миф – «образно-философское, целостное восприятие действительности, диалектически связывающее прошлое, настоящее и открывающее перспективу в будущее. Следуя традиции американских романтиков, воспроизводящих старый пуританский мир в мифологизированном варианте, писатель пытается создать воображаемую вселенную в ее высшей, абсолютной форме, подлинную вселенную в себе, можно сказать, новую американскую мифологию и новый готический миф», – пишет в своей диссертации «Готическая традиция в американской прозе 1920-30-х годов: новеллистика Х.Ф. Лавкрафта» Т. М. Ковалькова.

Лавкрафтовская мифология родилась в ту эпоху, когда интерес к мифу как таковому чрезвычайно возрос. «Ремифологизация, апологетический подход к мифу, начинается в конце XIX века благодаря Р. Вагнеру, Ф. Ницше, позднее Бергсону <...> Представители так называемой философии жизни (Ницше, Бергсон и др.) оценили художественную, психологическую и философскую ценность мифа» [Мелетинский Е. М., 2000, с. 2], – отмечает Е. М. Мелетинский.

Значение мифа в том, что он, в отличие от науки, отвечает на извечные вопросы бытия, поэтому миф продолжает жить во все времена, особенно в переломные эпохи. Миф призван к тому, чтобы упорядочить хаос, выстроить его в систему, космос. То, чем и занимается Лавкрафт в своих произведениях.

«Испытывать ужас перед кем-то или чем-то свойственно каждому, испытывать беспричинный ужас - особенность тонких, чувствительных

субъектов, но признать ужас главной и определяющей константой бытия - на это способны не многие, и Лавкрафт один из них» [В.Головин, 1991]. Психическая конституция, характер, специфический жизненный опыт могут, разумеется, способствовать трагическому мироощущению, но для универсализации понятия «ужас» необходимо глубокое метафизическое основание, которое Лавкрафт нашел в современной научной картине мироздания.

Согласно Лавкрафту, страх закрывает нам глаза и уши спасительной пеленой иллюзии: мы не слышим воя космического хаоса, не видим чудовищ, повелевающих временем и пространством, материей и энергией, не ощущаем на плечах губительной тягости «фогра» - черного двойника, что постоянно побуждает нас отвергнуть банальность скучных дней человеческих, смелее толкнуть дверь смерти и раскрыть глаза на роскошь невообразимых гиперпространственных пейзажей. Но творчество Лавкрафта особенно еще и тем, что писатель одним из первых определил новое положение дел: благодетельная иллюзия рассеивается, мифорелигиозная трактовка бытия утрачивает свою защитную функцию, предназначенную для тупого объяснения того, что по природе полагается просто принимать «как есть». «Страх» и «ужас» приобретают новую характеристику: они теряют свойство неожиданности и создают чувство постоянной относительности и тревожной готовности ко всему – именно в таком психологическом климате находятся герои повестей и рассказов Лавкрафта.

Если жизнь лишена смысла, ценности и цели: чем эта жизнь отличается от смерти? Ответ Лавкрафта сразу ставит его вне традиции не только По, но и тех писателей фантастического жанра, которые, как считает американская критика, серьезно на него повлияли: имеются в виду лорд Дансени, Артур Мэчен, Ф. Кроуфорд. Этот ответ формулируется приблизительно так: «жизнь» и «смерть» - две звезды в безграничном космосе. Жизнь – только частный случай смерти и наоборот. «Данные понятия, вполне пригодные в этике и эстетике, не применимы для характеристики до хаотичности сложных

космических процессов. Но Лавкрафт, вероятно, никогда не стал бы «литературным Коперником» (по выражению Ф.Лейбера), если бы не сумел спроецировать свой «космоцентризм» на вселенную потустороннего, на самый центр непознаваемого человеческого сознания и содержащегося в нем тайного знания» [В. Головин, 1991].

1.2. Предшественники Г. Лавкрафта

Истоки жанра хоррора уходят корнями в фольклор и религиозные традиции разных народов. В XVIII веке жанр определил основные положения жанра ужасов. Стоящим у истоков готической литературы ужасов принято считать Хораса Уолпола (Horace Walpole, 1717-1797) «Замок Отранто» (The Castle of Otranto, 1764).

В XIX веке готическая литература приняла привычный сейчас вид жанра ужасов. «Франкенштейн» (Frankenstein: or, The Modern Prometheus, 1816) Мэри Шелли (Mary Shelley, 1797-1851), «Легенда о Сонной лощине» (The Legend of Sleepy Hollow, 1820) Вашингтона Ирвинга (Washington Irving, 1783-1859), сказки Эрнеста Гофмана (Ernst Hoffmann, 1776-1822), новеллы Эдгара По (Edgar Allan Poe, 1809-1849) привели жанр ужасов к его современной вариации, став произведениями практически вне времени.

В своих «страшных» рассказах Э. По пытается постичь глубину человеческой психики, возможности тела и души, закономерность человеческого поведения в невообразимых обстоятельствах.

Для рассказов Э. По характерны такие черты:

1. преобладание ситуации ужаса;
2. полубессознательный страх героев;
3. жесткая логическая конструкция построения сюжета;
4. поэтика контрастов (карнавал и катакомбы, веселье и чума);

5. знамения;
6. антигерой;
7. гротескное изображение действительности.

В ранний период своего творческого пути он был признан одним из лучших. Но тогда его новеллы и стихи не носили такого мрачного характера, как позже, когда его возлюбленная умерла от туберкулёза.

Когда мрачная фантастика в русле романтизма уходила на задний план, Эдгар По с новой силой вносит ее. Она уже не кажется такой обыденной, как была раньше. Основное направление, которое преследует Эдгар По, это то, что жизнь сама по себе является безумным кошмаром, которая преследует людей до самой смерти. Во время смерти не происходит тех ужасов, которые были в жизни человека.

Страшные рассказы Эдгара По несут в себе ужас жизни, от которого никуда не спрятаться, и этот ужас преследует человека до самой смерти. В рассказе «Лигейя» (*Ligeia*), написанном в 1838 году, тема смерти является основной. Здесь она представлена в виде сверхъестественного явления. Прекрасная женщина умерла при загадочных обстоятельствах. Основная проблема рассказа – преодоление жизни и смерти, чудесное воскресение женщины.

Самое странное, ужасающее произведение Эдгара По – «Береника» (*Berenice*, 1835). Отшельник и созерцатель Эгей решил, что он должен обладать зубами своей мертвой невесты Береники. Выламывает их, что уже является самым ужасным кошунством.

Основной интерес Э. По сосредоточен на исследовании психики человека, ощущении ужаса и страха, что возникают из-за череды событий, которая не подчиняется людям.

В рассказе «Метценгерштейн» (Metzengerstein, 1832) атмосфера страха складывается с помощью таких приемов, как недосказанность (слуга, рассказывающий об исчезновении куска гобелена, но не назвавший, что было изображено на том куске), мистицизм (появление необычного скакуна), одержимость мистическим приобретением.

Принцип недосказанности и человеческой одержимости являются сюжетообразующими приемами Э. По. По мере раскрытия сюжета эти приемы лишь наращивают свою силу. Одержимость выходит за рамки разумного и губит человека, а недосказанность заложила для этого основу еще в начале рассказа.

«Падение дома Эшеров» (The Fall of the House of Usher, 1839) также поражает ужасом. В мрачном замке живет Эшер, который заживо похоронил свою сестру. Сквозь ветер и грозу он слышит крики сестры, которая просит выволить ее оттуда. Он боится ужасов, страха, что уже само по себе удивляет читателя. Эшер не спасает свою сестру, однако она спасается. В окровавленном саване девушка является к нему, он сходит с ума от ужаса, вместе с сестрой умирает. Эпично заканчивается произведение – разрушенный грозой замок падает.

Все герои Эдгара По обречены: кто-то – на смерть, а кто-то – на психические заболевания. Его герои не борются за свою жизнь, кажется, что они любят своё состояние жертвы, которая не противостоит судьбе.

У героев Эдгара По маниакальные мысли, навязчивые идеи. У них отсутствуют какие-либо чувства, страсти. Их преследуют только непонятные другим людям мысли. Но безволие героев преодолевается тем, что в свои мысли они вкладывают очень много смысла.

Сверхъестественные явления, мистика, ужас и т.д. – обязательные элементы в творчестве американского писателя.

1.3. Последователи Г. Лавкрафта (С. Кинг, Т. Лиготти)

С. Кинг (р. 1947) вспоминает в своем эссе «Как писать книги» (On Writing, 2002), которому в русском переводе дан подзаголовок «Мемуары о ремесле», как 10-летним мальчишкой впервые услышал весть о запуске в космос русского спутника. Эта новость потрясла детское воображение. Первые свои рассказы о таинственных земных и инопланетных мирах Кинг написал в возрасте 10-12 лет. Своими учителями в литературе Кинг называет нескольких всемирно известных фантастов и мастеров рассказов о сверхъестественном: Роберт Блох и Рей Брэдбери, Айзек Азимов и Говард Лавкрафт, Франц Кафка и Артур Кларк.

«Вы можете обнаружить, что перенимаете стиль, который вас захватил, и в этом ничего плохого нет. Когда я в детстве прочел Рэя Брэдбери, я писал как Рэй Брэдбери – все зеленое, чудесное и видится сквозь очки, смазанные ностальгией. Когда я прочел Джеймса М. Кейна, все, что я писал, было резко, голо и сварено вкрутую. Когда я прочел Лавкрафта, проза у меня стала роскошной и византийской. В свои юношеские годы я писал, смешивая все эти стили, создавая это такое веселое варево» [Кинг, 2002, с. 56].

Уже с романа «Кэрри» (Carrie, 1974) внимательным читателям стало ясно: история о затравленной сверстниками-тинежджерами девушке – не просто «страшная сказка», написанная по законам жанра «horror» или в традициях «science fiction». Кинг выбрал для своего творения старую добрую форму «романа в письмах», дополнив его документами из книг, «написанных» по свежим следам разыгравшейся трагедии.

В своих ранних романах Кинг эксплуатирует модные в 70-е годы ушедшего века теории паранормальных способностей людей. По сути дела, эти романы основаны на тех реальных фактах, которые не в состоянии объяснить современная наука. Если в «Кэрри» описываются страшные последствия телекинеза, то в романе «Воспламеняющая взглядом»

(Firestarter, 1980) повествуется о девочке, родители которой до ее рождения приняли участие в некоем таинственном эксперименте, в результате которого маленькая Чарлин Макги приобретает сверхъестественные способности. Но, несмотря на то, что девочка Чарли может, если разгневадается, выжечь огнем средних размеров город, она просто-напросто маленький ребенок, на которого свалилось много горя и зла. Она теряет родителей; на нее ведется охота таинственной Конторой; вера в людей полностью потеряна, – и все же сердце ее не ожесточается, она изо всех сил старается сдерживать свой страшный дар. И лишь когда сотрудники ФБР уничтожают ни в чем не повинных лошадей в конюшне, девочка дает волю своему гневу.

Кинг достиг подлинного мастерства в описании катастроф и разрушений. Сцена расправы Чарли с Конторой – одним из НИИ, подведомственных ФБР, – уже давно стала классической и включается во многие американские хрестоматии современной литературы. «Одно за другим оглушительно лопались оконные стекла. Плющ, который вился по восточной стороне особняка, заходил ходуном, во все стороны побежали огненные артерии. Краска задымилась, пошла пузырями, вспыхнула. Пламя взметнулось вверх двумя руками и словно сграбастало крышу. [...] Она дала импульс – все, на что была способна. Секунду ничего не происходило, только воздух заколебался, как бывало во время пикника с шашлыками, когда раскалятся угли. А затем особняк разнесло на куски» [Кинг, 1980, с.80]. Отечественный читатель, разумеется, не может не вспомнить при чтении этой сцены описания масштабных разрушений в «Гиперболоиде инженера Гарина» Алексея Толстого.

В романе «Ловец снов» (Dreamcatcher, 2001) описывается проникновение инопланетной субстанции в человеческий организм и рассказывается о борьбе четырех друзей детства с этой напастью. Кинг задается вопросом о природе Мирового зла, вместилищем и проводником которого служат не только загадочные пришельцы, но и вполне обычные

люди, представители *homo sapiens*. Бравые военные убивают таких же, как они, американцев, не особенно задумываясь над этическими и моральными проблемами, ибо убийство – это не просто часть выполняемой ими работы, оно давно уже стало для них *modus vivendi*, вошло в плоть и кровь. Жить, не убивая, для них просто невозможно. Поэтому Кинг исследует в этом романе нравственную мутацию, которая, в конечном счете, страшнее, чем физическое перерождение, вызванное контактом с инопланетным организмом.

В вышеперечисленных произведениях Кинг выступает как представитель «*science fiction*», того жанра в литературе, который у нас не вполне точно переводят как «научная фантастика». Но научная фантастика – лишь одна из граней его разнообразного таланта. В своих произведениях, написанных в ключе традиционной англоязычной готической прозы, Кинг обращается к описанию жестокого и бескомпромиссного противостояния Добра и Зла. Уже в 1976 году Кинг издает роман «Салимов удел» (*Salem's Lot*), который был написан им за несколько лет перед этим и ранее носил название «Второе пришествие». Этот роман продолжает лучшие традиции европейской прозы о вампирах. Сам Кинг признавался, что он «перекроил» на новый лад великий роман ирландца Брэма Стокера (*Abraham «Bram» Stoker, 1847-1912*) «Дракула» (*Dracula, 1897*), считающийся непревзойденным образцом такого рода литературы. Наверное, «первым пришествием» вампира в литературу Кинг считал именно «Дракулу». Но Кинг создал нечто большее, чем адаптацию старого викторианского романа к американской реальности 70-х годов XX века.

Кинг отвергает чувство абсурдизма реальности, столь характерное для большинства фантастических произведений первой половины XX века. Для Кинга зло всегда остается злом, даже если оно порой и прикрывается романтическим флёром.

Переводчик рассказов современного американского писателя Томаса Лиготти (р. 1953) на русский Григорий Шокин сравнил писателя с Дэвидом Линчем – он так же ускользает от цепких лап нарратива. Атмосфера и ощущение жути в его рассказах неизменно доминируют над сюжетом. Из-за этого тяжело разложить произведение на последовательность событий. Направление, к которому относится Лиготти зародилось в творчестве создателя Ктулху Говарда Филлипса Лавкрафта, а сейчас чаще всего называется *weird fiction* (странная беллетристика). Главное этом жанре – не повествование, а эффект соприкосновения с чем-то, что ставит под сомнение привычное мировоззрение читателя, показывает иллюзорность устройства вещей, которое казалось ему простым и очевидным.

Смоделировать такой опыт легко – достаточно представить, что комфортная среда вдруг впускает в себя что-то чужое, нездешнее: «Одинокий человек вдруг просыпается во тьме и тянется к своим очкам, лежащим на тумбочке. Кто-то из темноты вкладывает их ему прямо в руку». Сложнее создать контекст и обстановку, в которой странная история окажет нужное воздействие. Лиготти никогда не писал ничего длиннее рассказа – он верит, что короткая форма идеально подходит для описания уникального опыта, а роман неизбежно придаст бы жуткому налет обыденности. Его персонажи, как у Лавкрафта, часто оказываются учеными, алхимиками, авантюристами. Они стремятся подчинить рациональности нечто необъяснимое, но теряют почву под ногами и здравомыслие. В «Последнем пиршестве Арлекина» (*The Last Feast of Harlequin*, 1990) и «Секте идиота» (*The Sect of the Idiot*, 1988) герои сталкиваются с культами, объекты поклонения которых во много раз превосходят гносеологические возможности человека: слепой безумец Азатот и Червь-Победитель из стихотворения Эдгара Аллана По требуют жертв и превращают людей в безвольные марионетки.

Лиготти часто вызывает ощущение жути за счет сходства людей с их искусственными копиями – и использует для этого марионеток. В психологии

феномен неприязни, которую вызывает у человека антропоморфный объект, называется эффектом зловещей долины. Такое название очень точно описывает дискомфорт от ходов Лиготти. Он намекает, что человек – такая же кукла во власти могущественных и немислимых существ. Мы недолюбливаем муляжи с детских походов по магазинам: они напоминают нас контурами, формами и даже чертами лица, но все равно остаются чем-то другим, совсем не таким, как люди. Если в полумраке взглянуть на марионетку под определенным углом, ее легко можно принять за развалившегося в кресле человека, но попытка заговорить с ней обернется гнетущим молчанием.

Приёмы, которые Кинг и Лиготти используют в своих работах «Кладбище домашних животных» (Pet Sematary, 1983) и «Сон манекена» (Dream of a Mannikin, 1982), можно обобщить в виде сравнительной таблицы.

Приемы создания атмосферы ужаса	
Стивен Кинг	Томас Лиготти
Отрицание опасности «...окровавленные губы парня вылепили слова, которые услышал Луис, но это значило лишь то, что галлюцинация была не только слуховой, но и зрительной».	Неживое становится живым «...выступающий лик (лицо женского манекена) одним плавным движением ушел обратно, в стену».
Описание мертвецов	Живое становится неживым «...в комнате повсюду — в затененных местах — лежат люди, одетые как куклы. Их тела осели, рты широко разинуты. Они не выглядят живыми».

<p>Самообман «Разумеется, Паскоу сказал что-то другое (если вообще что-нибудь говорил), а Луис все понял неправильно, потому что был в шоке. Скорее всего Паскоу просто издавал бессвязные звуки, как он и подумал в самом начале» и др.</p>	<p>Отрицание реальности страха «Знаю, ты не хотела доводить до такого, но изощренная шутка, которую ты сыграла надо мной с помощью мисс Локер, меня всерьез проняла» и др.</p>
--	--

В творчестве Стивена Кинга влияние Говарда Лавкрафта минимально. В течение своей карьеры Кинг значительно отошёл от «Лавкрафтовского ужаса», лишь в нескольких его произведениях можно заметить черты этого жанра, и создал собственный неповторимый стиль в жанре хоррора.

На Томаса Лиготти творчество Лавкрафта повлияло значительно сильнее. Направление его творчества *weird fiction* (странная беллетристика) берёт своё начало от Говарда Лавкрафта, поэтому черты «Лавкрафтовского ужаса» не редки в рассказах Лиготти, что можно заметить во многих его рассказах.

1.4. Лавкрафт как создатель «космического ужаса»

Огэст Дерлет – друг и биограф Лавкрафта – писал: «Лавкрафт так никогда и не смог искупить первородный грех романтизма» [Головин В., 1991, с. 243-257]. Действительно, несмотря на свои многократные утверждения о ложности романтических идеалов и о безусловном преобладании материалистического постулата, Лавкрафт создал слишком много чисто романтических историй, чтобы ему можно было поверить всерьез. Однако можно расценивать эти истории как попытки преодоления позитивной романтической тональности. «Традиционный романтизм раздражал Лавкрафта по двум причинам: во-первых, ему была чужда мифорелигиозная трактовка человека и вселенной (что полностью доказывают его произведения), что, по его мнению, непомерно сужало

иррациональный горизонт бытия; во-вторых, он не мог допустить принципа иерархии, составляющего основу платонической или иудео-христианской тезы». Он считал, что идеи добра, справедливости и красоты – просто наивные грезы человеческого детства. Несмотря на все, Лавкрафта нельзя назвать нигилистом или пессимистом, поскольку подобные воззрения предполагают наличие в некоем прошлом целого, которое в настоящее время претерпевает распад. Понятие целого в свою очередь подразумевает сумму каких-то частей, связанных единым центром.

Теории Лавкрафта, набросанные в статьях и многочисленных письмах друзьям, не составляют законченной системы. Он знал, что его прихотливое и парадоксальное мышление никогда не примирится с принятыми стандартами теорий. Лишь в свободном художественном тексте могли, не особенно стесняя друг друга, соединиться несколько составляющих единого Лавкрафта: научный эрудит, рассказчик, «механистический материалист», поэт и мифотворец.

Г.Ф. Лавкрафт в своих книгах описывает знакомую нам Вселенную, с привычными нам законами, но при этом писатель смотрит на нее под другим углом зрения. И то, что раньше казалось простым, в итоге оказывается сложным и непонятным, добро и зло меняются местами. Человек оказывается безвольным существом, управляемым целым пантеоном богов. Таким образом, Г.Ф. Лавкрафт создает новый миф, миф человеческой жизни.

В рассказах Лавкрафта мы обнаруживаем мифологию, которая базируется в Новой Англии, но простирается от Антарктиды до Плутона включительно. Люди больше не являются хозяевами космоса, они окружены затаившимися чудовищами, которые избегают нашей расы или разлагают ее изнутри, иногда – готовят ее гибель. Известны эти создания в основном под пугающими прозвищами Древние или Те. Они далеко превосходят нас в физических и ментальных возможностях, но иногда смешивают свою кровь с земными женщинами, предпочитая женщин вырождающегося генетического

типа. Малейший контакт с Древними часто заканчивается психическими расстройствами, и все отчеты о взаимодействии с ними тщательно замалчиваются.

Границе рационального – иррационального придается большое значение в произведениях Г.Ф. Лавкрафта. Его герои постоянно находятся на грани, за которой их прежние понятия о мире оказываются иллюзорными. Мир для них становится одновременно рациональным (человек понимает вещи, необъяснимые ранее) и иррациональным (прежние знания и вера вступают в конфликт с новым знанием). Внутри человека происходит борьба рассудка с ужасом перед открывшейся Вселенной, по истечении которой (борьбы) человек сходит с ума. В этом плане Г.Ф. Лавкрафт является родоначальником жанра «сверхъестественного» ужаса в литературе. Стивен Кинг даже назвал его «темным и причудливым королем рассказа ужасов XX века» [Мирошниченко Н.А., Шейдакова Е.М., с. 37].

Его произведения на тему сверхъестественного наполнены космическим и спиритуальным ужасом, что особенно заметно в таких рассказах, как «Зов Ктулху» (The Call of Cthulhu, 1928) и «Тень над Иннсмутом» (The Shadow over Innsmouth, 1931).

В них Г. Ф. Лавкрафт утверждает, что человек живет иллюзиями, вызванными ужасом. Сам факт бытия в мире вселяет в человека неподдельный страх. Земля – пылинка в беспредельном космосе, а жизнь человеческая менее чем ничто. Но это не мешает ему строить дома и размышлять о лучшем будущем, потому что «страх закрывает нам глаза и уши спасительной пеленой иллюзии: мы не слышим воя космического хаоса, не видим чудовищ, повелевающих временем и пространством, материей и энергией». В мире нет гармонии в смысле периодической смены настроений и переживаний, потому что нет противостояния мажора и минора. Человек верит в религию, поклоняется богам, не понимая, что это всего лишь миф.

В своих произведениях Лавкрафт указывает на «нечто», присутствующее в каждом живом существе – тайная доминанта бытия – «Ло». Всякая вещь, всякое живое существо несет в себе «Ло», но его разрушительная активность (а действие «Ло» всегда разрушительно) проявляется только в контакте с магическим континуумом. Зло, исходящее из далекого прошлого, из истории человеческой цивилизации, способно проявляться и в последующих поколениях. Однако основную угрозу своему существованию представляет сам человек, неотъемлемой частью которого является его прошлое.

Теория «Ло» очень помогла Лавкрафту в его борьбе с антропоцентризмом. Действительно, если в самой вещи изначально заложена возможность ее уничтожения или радикальной трансформации, следовательно, и речи быть не может о централизованном единстве. Слово «человек» может означать либо стадию метаморфозы данного комплекса, либо пустоту, которая не имеет человеческих признаков и свойств. Человек становится объектом среди объектов, и Лавкрафт охотно обозначает его как «thing» (вещь), поскольку такое слово ничего специально конкретного не выражает [Мирошниченко Н.А., Шейдакова Е.М., с. 38].

По Лавкрафту, человек является открытой системой, и, таким образом, гуманитарные понятия, ценности развития и совершенства как минимум теряют традиционный смысл [Мирошниченко Н.А., Шейдакова Е.М., с. 38]. Сомнение в существовании собственного «я» не дает человеку возможности персонифицировать враждебную волю – он чувствует себя во власти смутных сил, энергий, магнитных полей, суггестией аутсайда. Втянутый в игру неведомых трансформаций, признающий хаос высшим проявлением человеческой мудрости, герой Лавкрафта сходит с ума, гибнет в подземных и надзвёздных лабиринтах.

Лавкрафта особенно не устраивает тезис Фомы Аквинского о «модусе непричастности» человека ко всему окружающему, а также заявление о том,

что все суть «дело рук Господа и зависит от воли Его». Модус непричастности являлся основой теории микрокосмоса, утверждающей возможность самостоятельного развития человека независимо от космических тенденций. «Прежде всего, человек не является готовым микрокосмом, а всего лишь его зародышем, погибающим, как правило, без тайной божественной помощи, которой тоже недостаточно - необходима напряженная внутренняя работа. Несмотря на распространенное мнение, микрокосм ни в коем случае не является «зеркальным отражением» макрокосма. Это система, абсолютно враждебная вселенной, доступной восприятию» [Мирошниченко Н.А., Шейдакова Е.М., с. 38].

Идеология современной науки во многом схожа с принципами древнего разрушительного знания (черной магии, или сатанизма). Главная мысль заключается в том, что «дьявол» – это принцип бесконечной делимости и трансформации. Дьявол не обладает возможностью созидания, он может лишь оперировать тем, что уже существует, он может создать нечто новое из обломков старого. Поэтому «новое» – только новый способ соединения элементов в более или менее хаотическую конструкцию, основной признак которой – постоянная изменчивость. Как заметил немецкий философ К. Джоэл, современник Лавкрафта, касательно сходства науки и черной магии: «Тонкая наблюдательность и хорошие аналитические способности необходимы в обеих этих областях. И, вероятно, черную магию, и позитивистскую науку объединяет единая концепция: и там и здесь вечное приносится в жертву преходящему» [Joel K. 1926, с. 210].

Лавкрафт идет дальше И. Канта и расширяет бытие человека до космического бытия, где кроме самого человека существует целый пантеон «богов», таких существ, чья доисторическая деятельность на Земле привела в действие силы, двигавшие как человеческой цивилизацией и гением, так и ужасами его просвещенного образования.

Для создания атмосферы реальности и убедительности происходящих событий Лавкрафт использует знания арабской мифологии и магии. Кроме того, реальность его мифа достигается при помощи использования древних верований, касающихся устройства Вселенной, имен богов, географических названий и городов. При этом автор часто в рассказах ссылается на события, произошедшие в других рассказах. Таким образом, достигается общий эффект сопричастности и распространенности древней религии в мире, эффект обреченности и безысходности.

Лавкрафт уверен, что благодетельная иллюзия мифо-религиозной трактовки рассеется, утратит свою защитную функциональность, и виной тому будет сам человек. Изначальное, даже генетическое стремление человека к знанию приравнивается писателем к стремлению к смерти. По словам Лавкрафта: «Науки, каждая из которых тянет в своем направлении, до сих пор причиняли нам мало вреда. Однако настанет день, и объединение разрозненных доселе обрывков знания откроет перед нами такие ужасающие виды реальной действительности, что мы либо потеряем рассудок от увиденного, либо постараемся скрыться от этого губительного просветления в покое и безопасности нового средневековья» («Ужас в глине») [Лавкрафт Г., 2020, с. 333-334]. Попытка выйти в трансцендентное приведет к большим разрушениям и уничтожению самого человека. Поэтому интеллектуальное совершенство достигается в согласовании с катаклизменными ужасами, а вовсе не ведет к избавлению от них. Мир невозможно познать, герой, приближающийся к истинному знанию, сходит с ума, не в силах смириться с ним.

Но если у Лавкрафта границей познания является не только сам человек, но и высшие силы, им управляющие, то у И. Канта знание человека заканчивается его рассудком.

Лавкрафт «бросает» человека в мир непознанного, спасением от которого, естественной защитой от него становится ужас и безумие. У

Лавкрафта мы можем услышать предупреждение человеку. Он в большей степени реалистично подходит к человеческой сущности, вечно ищущей и мятущейся. Именно поэтому он лишает человека божественной защиты, обрекая его, таким образом, на вечные муки познания и на безумие, открывающееся с новым знанием о мире, где страх является естественной защитой человека.

Несмотря на мистицизм, Лавкрафт создал образ человека, осознающего свое ничтожество, но не смирившегося с ним. Он пытается взять на себя тяжесть вселенского знания. Лавкрафт уважает таких людей, поскольку они наделены острым умом и талантом. Но они ищут свой путь в запретном знании, непостижимом для человеческого рассудка. Выживают лишь те, которые предпочитают жить иллюзией. Они интуитивно чувствуют непознанный мир, но справедливо полагают, что есть знание, которое лучше не раскрывать, поскольку в своей открытости оно губительно для человека, так как человек ни интеллектуально, ни физически, ни психически не способен познать и понять даже малую толику того, что таит в себе вечность.

Таким образом, Говард Лавкрафт полностью использует следующие приемы создания атмосферы ужаса:

1. Затаенный необъяснимый страх перед внешними, неизвестными силами;
2. поражение фиксированных законов природы;
3. детализация событий;
4. переплетение реальных фактов и выдуманных;
5. человеческий рассудок не в силах справиться с неизвестным.

ГЛАВА 2. «ЛАВКРАФТОВСКИЙ УЖАС»: ЖАНРООБРАЗУЮЩИЕ ДОМИНАНТЫ

2.1. Сюжетно-композиционные особенности

«Толковый словарь русского языка» под редакцией Д.Н. Ушакова даёт определение сюжета как «совокупность действий, событий, в которых раскрывается основное содержание художественного произведения», а фабулу как «содержание событий, изображаемых в литературном произведении, в их последовательной связи» [Д.Н. Ушаков, 1935-1940].

Стоит отметить, что сюжет организует события в единую систему, которую из себя и представляет литературное произведение. Как и любая другая система, сюжет можно представить в виде схемы, но нельзя рассматривать его отдельно от композиции.

По М. М. Бахтину, все композиционные членения словесного целого – главы, абзацы, строфы, строки, слова – выражают форму лишь как членения, являясь этапами словесной порождающей деятельности. Это периоды единого напряжения, моменты активности охвата содержания извне, определенные из направленной на содержание деятельности автора и читателя. Выражаемое ритмом, гармонией, симметрией и другими формальными моментами эмоционально-волевое отношение автора и созерцателя носит слишком напряженный, слишком активный характер, чтобы его можно было истолковать как отношение к материалу. Эта эмоционально-волевая напряженность формы и присущий ей характер «выражения ценностного отношения к чему-то помимо материала» придает понятиям бахтинской теории композиции особый статус совершенно оригинального направления внутри общеевропейской герменевтической традиции. [Шалыгина О. В.]

Сюжет и композиция в произведениях Говарда Лавкрафта следуют определённой структуре из рассказа в рассказ. Это видно во многих рассказах и повестях Лавкрафта.

Рассмотрим структуру «Крыс в стенах» и «Зова Ктулху» как наиболее наглядные.

Первое событие, что начинает рассказ «Крысы в стенах», окончание восстановительных работ в Эксхемском замке, которым владеет главный герой Де ла Поэр. Это служит отправной точкой в повествовании.

Наследство в виде Эксхемского приората запускает цепь событий в виде слухов и погружения в исторические факты на счёт замка, что раскрывает читателю, что восстановление его было значительным событием. Главным героем иницируется поиск некоего тайного знания, что в итоге приводит его к закономерному финалу: Де ла Поэра заключают в лондонский сумасшедший дом в Хэнуэлле.

Рассказ «Зов Ктулху» начинается с рассуждения рассказчика о человеческом разуме, которое быстро прерывается его решением начать повествование по порядку. Читатель узнаёт о смерти двоюродного дяди рассказчика, профессора Джорджа Энджелла.

Рассказчик получает в наследство архив профессора и перевозит к себе множество папок и картотек. Разбирая их, он понимает, что в бумагах задокументированы странные события и явления. Эта находка воодушевляет рассказчика глубже погрузиться в исследование, что приводит его к знаниям о Древних Богах, культе и их влиянии на жизнь обычных людей. Конец для него предрешён, он сам знает об этом. За рассказчиком рано или поздно придут культисты, финал оставляет читателя в тревожном ожидании.

Изобразим сюжетно-композиционную структуру «Крыс в стенах» и «Зова Ктулху» в виде схемы:

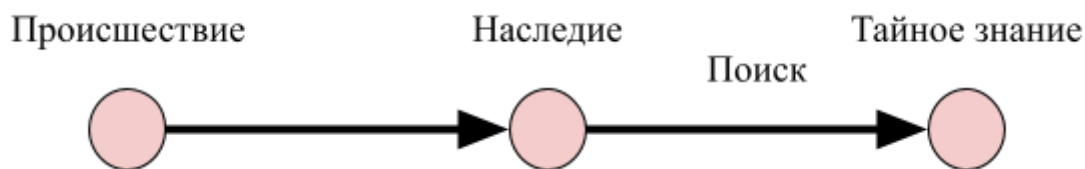


схема №1

Такова структура рассказов Говарда Лавкрафта без учёта финала каждого центрального персонажа (схема №1). В схему №2 мы добавим каждый возможный финал, а не только из представленных примеров.

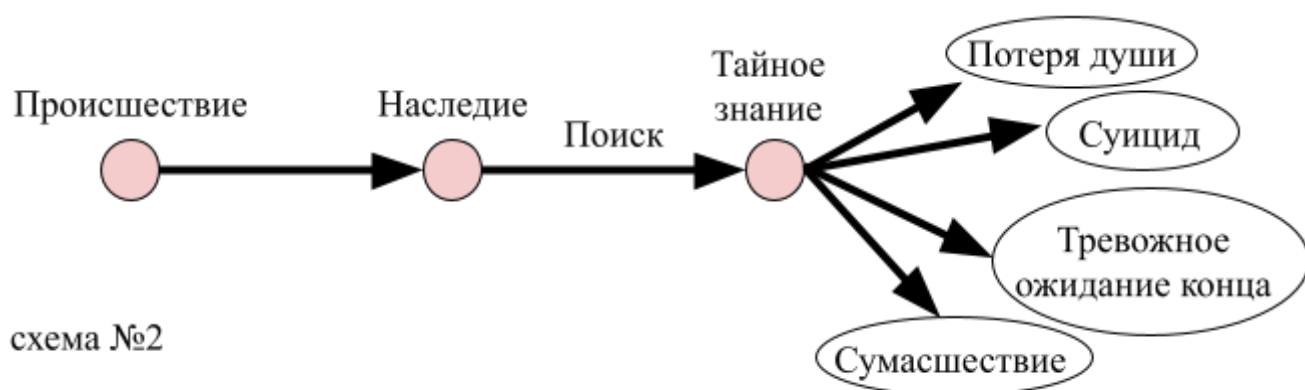


схема №2

Подробнее о возможных финалах рассказов и повестей Говарда Лавкрафта будет изложено в следующем параграфе.

2.2. Система персонажей

2.2.1. Мир людей

Литературный герой в произведении имеет зачастую два облика: внешний и внутренний. Первый формируется из того, как выглядит персонаж, какие его возраст и работа. Внутренний облик раскрывается через мировоззрение, поступков, идей, моральных принципов.

Система персонажей изображает из себя требовательную иерархическую структуру. Герои, равно как закон, отличаются на основании их художественной важности (значения). Их разграничивает уровень

авторского заинтересованности (либо частота изображения), онтологическое назначение и функции, которые они выполняют. Обычно акцентируют основных, второстепенных и эпизодических героев [Ахмедова М. Б., с. 4].

Герои Лавкрафта, несмотря на художественную централизацию, несамостоятельны в событийной панораме и подчинены силам природы и обстоятельств. Вызывает интерес и то, что практически во всех рассказах подобного рода генезис смерти происходит через третью сторону, а главные герои при всей своей центральности образов в поле сюжета являются лишь побочным звеном в сложно сплетённом модусе рассказов. В рассказах, где угроза смерти возникает по вине главного героя, отсутствует победный конец.

В «Крысах в стенах» главного героя, Де ла Поэра, «немолодого фабриканта, обездоленного, живущего бесцельно», мучают кошмары, в которых он видит нечто страшное, неопознанное. Только к концу рассказа мы узнаём, что это были видения-обличение его предков, которые были культистами, выращивающими в подвалах людей-скот и поедающими их. Семья Де ла Поэр поклонялась древнему божеству Ньярлатотеку. Уолтер Де ла Поэр, одиннадцатый барон замка Эксхема и предок рассказчика, убил из-за этого всю семью и переехал в Вирджинию.

Де ла Поэр сходит с ума, когда переезжает в старинный замок своей семьи. Всё начинается с шума в стенах, который слышит лишь он, продолжается странным поведением кошек, кошмарами и заканчивается тем, что в порыве безумия рассказчик убивает своего друга и пытается съесть его тело, приговаривая молитву Ньярлатотеку, «безумному безликому богу». Рассказчика помещают в лечебницу, обвиняя в жестоком убийстве, сам он убеждён, что это были крысы, а не его помешательство.

В «Зове Ктулху» центральным персонажем выступает двоюродный племянник профессора Джорджа Грэммела Энджела. его нельзя назвать полноценным главным героем, ведь читателю доступны его дневники, в

которых он и рассказывает всю полученную от дяди информацию. Он получает в наследство от умершего дяди: ящики с документами, глиняный барельеф, множество записей и газетных вырезок о странных происшествиях. Сначала он не верит записям, что обнаружил, но чем больше узнаёт, тем сильнее убеждён в своей скорой кончине. Культ Ктулху угрожает своим незримым присутствием. Рассказчик не сходит с ума, но уже уверен, что обречён.

Главным действующим лицом «Загадочного дома на туманном утёсе» является философ Томас Олни, «в глазах у него была тоска, ибо он много лет видел одно и то же и думал одно и то же». Он изучает местность Кингспорта, приморского городка, в который приехал с семьёй, находит таинственный дом, в который никто из местных не ходит, опасаясь старых легенд.

Томас Олни решает посетить загадочный дом и там встречает его хозяина, что очаровывает его рассказами об Атлантиде, старых богах и многом другом, потом своими таинственными гостями. Герой уходит из этого дома, уже не являясь собой. Один из жителей Кингспорта, Страшный Старик, говорит, что вернувшийся человек не тот самый, что зашёл в загадочный дом.

Лавкрафтовские герои сталкиваются с неизвестным, что настолько больше и значительнее человека, что зачастую их разум не выдерживает.

Рассказчик «Зова Ктулху» на момент окончания рассказа, который позиционируется самим героем как собственная рукопись, в здравом уме и трезвой памяти. Он не встречался лично с ужасом, о котором читал из записей дяди, не видел города из зеленого монолита, не наблюдал за пробуждением Ктулху. Его рассудок в безопасности, но при этом сам герой знает, что ему известно слишком многое, чтобы культисты оставили его в покое.

Де ла Поэр в конце рассказа убеждён, что он в порядке. Он считает, что его друга убили и пожрали крысы. Он бредит ими, не осознаёт реальности.

«Они должны знать, что это крысы, шаркающие, шмыгающие крысы, чей топот никогда не даст мне заснуть, дьявольские крысы, которые бегают за обшивкой этой комнаты и зовут меня к новым кошмарам, крысы, которых они не слышат, крысы, крысы в стенах». [Лавкрафт Г., 2020, с. 215]

Томас Олни в конце рассказа продолжает жить, но каждая его эмоция или реакция продиктована некой правильностью, которую требуют обстоятельства.

Общим у главных героев «Зова Ктулху» и «Крыс в стенах» является отсутствие имени. Мир вокруг живёт, имеет имена, а у них его нет.

Имя – одна из главных характеристик литературного персонажа. В русской литературе существует понятие о говорящих именах и фамилиях, такое же явление мы можем заметить у Диккенса, Байрона и других писателей. Имя для центрального персонажа является одним из важных сюжетобразующих приёмов.

Красочная неповторимость литературного героя отображается в его имени. С подбора имени завязывается существование героя в литературном произведении. В имени уплотняется его внутренняя жизнедеятельность, оформляются психологические течения. Имя предоставляет источник к характеру лица, кристаллизируются конкретные свойства персоны. [Ахмедова М. Б., с. 4]

В литературе название героя также является духовная норма индивидуального существования; стабильный тип существования, основательно суммирующий реальность. Имя соотносит собственное наружное, звукобуквенное форма с внутренним, глубоким значением; определяет действия и характер героя, разворачивает его жизнь. Герой открывается в близкой взаимосвязи с единой мыслью и образом собственного имени. Любое индивидуальное имя тут – это особенный писательский тип,

многофункциональный подход бытия, характерный только лишь этому определенному имени. [Ахмедова М. Б., с. 3]

У Лавкрафта нет имён для главных героев «Зова Ктулху» и «Крыс в стенах». Они для них и не требуются. Повествование ведётся от первого лица и постоянное «я» и «меня» в какой-то момент находят свой отклик в читателе. Отсутствие имени – одно из важнейших решений для писателя.

Рассказы Лавкрафта выглядят как записи главных героев. Они рассказывают, что узнали, куда пошли, что произошло. Они пишут эти записи по большей части для себя. Когда мы пишем себе, то не называем своего имени, оно нам и так известно. Герои знают свои имена, этого достаточно, чтобы воспринимать их реальными.

Рассказ «Загадочный дом на туманном утёсе» отличается от остальных тем, что он не похож на дневниковые записи или заметки, а имя главного героя нам известно. Его зовут Томас Олни, что даёт нам одну из важнейших характеристик для него. Если посмотреть значение имени Томас, то многое в рассказе встаёт на свои места. Значение имени Томас – близнец.

Вспомним, что Страшный Старик говорит, что вернулся из загадочного дома не тот, кто туда уходил. Лавкрафт использует мотив двойничества с Томасом Олни. Ушёл один – вернулся другой. Близнец «не упускает случая правильно и горделиво улыбнуться, когда того требуют обстоятельства». Тот, кем стал главный герой, уже не является в полной мере человеком, ведь с каждой новой душой, что уходит в загадочный дом, туманы густеют и приближается возвращение старых богов.

Всё начинается с семьи в двух первых рассказах, о которых говорилось выше. В «Зове Ктулху» это было наследство, в «Крысах в стенах» главный герой хотел отремонтировать старинный замок, принадлежащий его семье. Герои наследуют знания, что им не под силу познать, это одно из отличий лавкрафтовского героя.

Лавкрафт считает, что в незнании кроется спасение не только для героев, но и в принципе для людей. Это объединяет героев на их сюжетном пути. Чем больше они узнают, тем дальше обычная безопасная жизнь. Лавкрафтовский герой отличается тем, что на своём пути он пересекает точку невозврата, что закрывает для него дорогу обратно.

Для лавкрафтовских героев конец всегда предопределён. Они не могут влиять на мир вокруг, сам мир ведёт их. Они никогда не окажутся причиной изменений в мире. Герой может потревожить древнюю тайну и грянет расплата за содеянное, но мир словно сам ждёт, когда его потревожат и дадут обязательную жертву.

В конце герой может встретить либо один из четырёх исходов, либо несколько из них: сумасшествие, самоубийство, тревожное ожидание, исчезновение души. В «Крысах в стенах» рассказчик потревожил тайну своей семьи и сошёл с ума, в «Зове Ктулху» герой лишь документирует произошедшие события, что спасает его от самоубийства или сумасшествия, но повергает его в обречённое ожидание смерти, что принесут с собой культисты. Томас Олни испытал на себе потерю души, а жители Кингспорта застыли в ожидании, когда Старшие боги всё разрешат. Финал каждого героя предрешён, справиться с нечеловеческой природой богов не в силах никто.

2.2.2. Представители потустороннего мира

У богов нет формы, Ктулху является непонятной и непостижимой массой. Вся его фигура постоянно видоизменяется и внушает такой страх, что люди моментально умирают.

«Он полагал, что двое моряков умерли от страха, увидев гнусное отродье. Чудище не поддавалось описанию. Ни в одном языке нет слов, способных передать его несовместимость с реальным миром, силами природы и гармонией Космоса. Представьте себе, что огромная гора оторвалась от земли и двинулась, спотыкаясь на каждом шагу. Боже! Стоит

ли после этого удивляться сумасшествию знаменитого скульптора или приступу лихорадки у телепата Уилкокса? Великий идол, зеленый, липкий ублюдок родом со звезд, проснулся и заявил о себе. Звезды обошли полный круг и расположились в должном порядке». [Лавкрафт Г., 2020, с. 377]

С первого взгляда может показаться, что форма у Ктулху есть, но буквально в следующем абзаце нам говорят: «дряблые когти». Когти не могут быть такими, это одна из острейших и крепчайших частей любого животного организма, но у Ктулху они дряблые.

Ктулху имеет подвижное тело, что не может надолго остаться в одном состоянии. Таким является этот древний бог.

Ньярлатотеп не появляется в рассказе, но мы можем чувствовать, как порождаемое им безумие овладевает рассказчиком.

«Затем до меня донесся некий зловеющий звук, исходящий из кромешной тьмы, вдруг показавшийся мне страшно знакомым, и я увидел, как мой старый черный кот неожиданно ринулся из-за моей спины, словно крылатое египетское божество, вперед – прямо в эту ужасную тьму». [Лавкрафт Г., 2020, с. 213-214]

Ньярлатотепа зовут во вселенной Лавкрафта «ползучим хаосом». Он не имеет устоявшейся формы, но один из немногих, кто мог принимать обличие человека. В «Крысах в стенах» мы этого не увидим, но мы можем заметить интересное наблюдение рассказчика. Де ла Поэр сравнивает своего кота с «крылатым египетским божеством». Ньярлатотеп впервые упоминается Лавкрафтом как божество, вышедшее из Египта.

Это всё, что мы можем сказать о Ньярлатотепе, исходя из одного рассказа. Ни внешнего облика, ни голоса, ни поступков. Мы знаем о том, что делали и как жили культисты, но об их боге нам неизвестно ничего, кроме

внезапно появившегося имени и молитвы, что в бреду приговаривал рассказчик.

«... когда-нибудь, систематизируя обрывки знаний, мы обнаружим чудовищные сферы действительности и поймем, сколь ничтожно в них наше место. От этого мы либо сойдем с ума, либо поспешим скрыться от мертвенного света познания и отыщем спасение в безопасном мире нового Средневековья». [Лавкрафт Г., 2020, с. 333-334]

В «Загадочном доме на туманном утёсе» мы не видим богов, лишь смутные упоминания о Старших богах, но при этом в рассказе фигурируют иные существа:

«Был тут и Нептун с трезубцем в руке, и игривые Тритоны, и фантастические Нереиды. На спинах дельфинов возлежала — огромная раковина с зубчатым краем, в которой помещался грозного вида старик то был Ноденс, Хозяин Великой Бездны». [Лавкрафт Г., 2019, с. 74]

Бородатый хозяин одурманивает Томаса Олни рассказами, интересными разговорами. Главный герой теряет себя в ночи постепенно. Единственным, кого можно отнести к силам наподобие Ктулху, чёрная тень, что постучалась в дверь таинственного дома, а затем проверила все окна. Лавкрафт не говорит точно, кто это был, но тени «маленькие пугливые» начали собираться в доме.

2.3. Пространственно-временные особенности

Хронотоп (от греч. *chronos* – время и *topos* – место) – изображение (отражение) времени и пространства в художественном произведении в их единстве, взаимосвязи и взаимовлиянии. Термин введен М.М. Бахтиным. Хронотоп воспроизводит пространственно-временную картину мира и организует композицию произведения, но при этом не прямо, непосредственно отображает время и пространство, а рисует их условный образ, поэтому в произведении искусства художественное время и

художественное пространство не тождественны реальным, это именно образы времени и пространства со своими признаками и особенностями.

Время играет очень важную роль в произведениях Лавкрафта. Пространственно-временные особенности «лавкрафтовского ужаса» мы будем разбирать на примере произведений «Крысы в стенах» и «Загадочный дом на туманном утёсе», что имеет более простую временную структуру в отличии «Зов Ктулху».

Рассказ «Крысы в стенах» написан в августе-сентябре 1923 года, что является для нас важной информацией. Действие рассказа начинается 16 июля 1923 года. С первого же предложения Лавкрафт будто говорит читателю, что нечто случилось буквально на днях, что это реально.

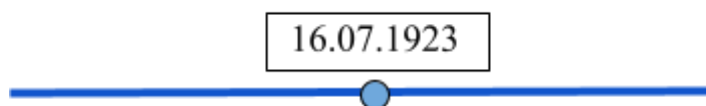


рис. 1

Обозначим на временной линии точку с первой датой (рис. 1). Как было сказано выше, её функцией является сказать нам, что мы просто видим кусочек реальности, который пропустили, пока жили в неведении.

Следующая дата, что мы получаем – 1904 год. В этом году умер отец рассказчика, что отодвигает его на некоторое время от возможности приобрести Эксхемский замок. Сразу обозначим и 1917 год, в который сын рассказчика Альфред служил в авиации, а также 1918 год, в который Альфред вернулся с войны инвалидом (рис. 2). В 1918 год рассказчик выкупил Эксхемский приорат, но из-за состояния сына не мог им заняться.

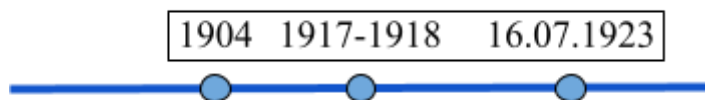


рис. 2

Следующий год – 1921. Он является точкой невозврата для рассказчика. В этом году он занимается реставрацией замка и вкратце узнаёт его историю. У нас появляется 1261 год. До этой даты нет никаких дурных слухов о замке, что вернул себе рассказчик. Есть упоминание о «проклятии, ниспосланном богом в 1307 году». Эту дату также занесём в схему.

Каждый год несёт в себе что-то дурное: смерть отца, служба и дальнейшая инвалидность сына, знание о начале страшных слухов, проклятие. Все эти события в рамках рассказа можно воспринимать как некое предупреждение, к которому рассказчик не прислушивается, что даёт нам появление точки невозврата – 1921 год, который даёт нам направление в сторону начальной даты – 16 июля 1923 (рис. 3).

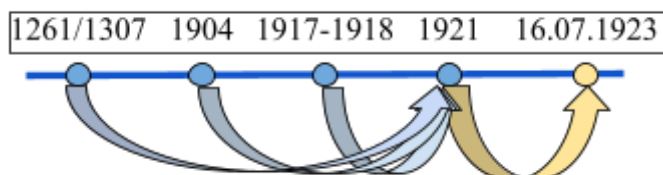


рис. 3

Дальше у нас появляются такие же конкретные даты, как и первая. Если прошлые даты не говорили нам о местонахождении рассказчика ничего, кроме понимания, что с 16 июля он уже в Эксхемском замке, то последующие довольно чётко обозначают нам, где находится главный герой.

22 июля 1923 года отмечено первое происшествие, что запускает цепь событий, которая ведёт нас прямоком к концовке. С этого числа начинается развитие действие прямоком до кульминации, что наступает 7 августа 1923 года. Это выглядит так:

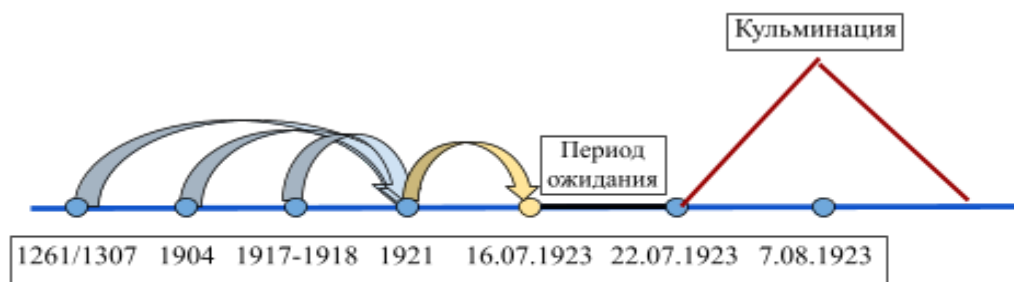


рис. 4

Кульминационным событием является раскрытие тайны Эксхемского замка и наступление безумия рассказчика (рис. 4). 7 августа является датой, с которой начинается экспедиция в подвалы замка. Рассказчик и его товарищи спускаются в подвалы 8 августа, но эта дата обозначена словами: «мы собирались начать на следующий день» и «в 11 часов». У нас больше нет даты, хоть мы и можем её спокойно высчитать, но рассказчик не называет нам её, только время, с которого всё началось и положило конец всем временным обозначениям в рассказе.

Рассказчик видит страшную тайну своей семьи и его разум не выдерживает подобного знания. Он убивает своего друга, но сам этого не помнит. Героя находят у тела, когда он ест труп своего товарища.

7 августа 1923 года – последняя известная нам дата, но взамен у нас появляется новое место: лондонский сумасшедший дом в Хэнуэлле. Если раньше мы знали даты, могли ориентироваться во временном пространстве, то с наступления безумия рассказчика нам это становится недоступным. У нас есть его палата с мягкими стенами и ни намёка на новую дату.

До 7 августа мир рассказчика был открытым и живым. Он мог поехать в Лондон, чтобы собрать людей для экспедиции, мог уехать, но всё это становится недоступным. Время рассказчику больше недоступно, как и весь мир.

В «Загадочном доме на туманном утёсе» ситуация с пространством и временем совершенно иная. Лавкрафт не даёт нам точных дат, но весьма конкретно описывает местоположение центрального персонажа рассказа – таинственного дома.

У Лавкрафта в его произведениях, несмотря на знакомые названия, география мира отличается от общепринятой. Старый город Кингспорт в мире Лавкрафта поменял своё местоположение со штата Теннесси на Массачусетс в Новой Англии (регион США).

Географических названий Лавкрафт использует много, подтверждая знакомыми и псевдонастоящими названиями (Аркхем, Мискатоник), что описываемые события являются реальными. В рассказе фигурируют и упоминания португальских моряков, и Наррангансеттского залива, и Полярной звезды с созвездиями Большой Медведицы, Кассиопеи и Дракона.

Лавкрафт умело прячет в настоящих названиях придуманные, смешивает вымысел и реальность, не позволяя читателю ни на секунду усомниться в правдивости рассказанной истории.

В «Загадочном доме на туманном утёсе» присутствует очень много слов, обозначающих пространство. Это и скалистый берег Кингспорта, и Водная улица с «допотопным домишкой». Все эти слова весьма конкретны. Читатель знает, что «в северной части старого Кингспорта скалы причудливо вздымаются ввысь», но при этом ничего не знает о времени.

Всё, что можно сказать о временном пространстве рассказа, то, что каждое утро на берег Кингспорта выплывает туман, летние дожди проходятся по крышам. Время в рассказе можно вычленишь только по этим деталям.

Центральный персонаж рассказа, таинственный дом, находится на запретной скале с «незапамятных времён». Хозяин дома упоминает время Титанов, первоначальный хаос ещё до рождения богов.

Построить конкретную временную линию не представляется возможным, потому что из всех упоминаний времени в рассказе есть только обозначение сезонов, времени суток да примечание главного героя, Томаса Олни, что окна таинственного дома соответствуют моде семнадцатого века.

Загадочный дом оказывается местом вне времени, но с чётко прописанным пространством. Кажется, что по одному только описанию скалистой местности читатель вполне может найти Кингспорт и запретную скалу с домом.

Лавкрафт играет с читателем, делая вневременную историю, которую можно прочесть в любой миг и поверить в её реальность.

В отличие от «Крыс в стенах», где пространство и время неразрывно связаны и находятся в постоянном равноценном взаимодействии, в «Загадочном доме на туманном утёсе» время становится зыбким и неважным понятием, на передний план выходит пространство.

2.4. Мотивно-тематический комплекс

В литературоведческих работах термин «тема» имеет две основные трактовки:

1. тема – (от др.-греч. *thema* – то, что положено в основу) предмет изображения, те факты и явления жизни, которые запечатлел в своем произведении писатель;
2. основная проблема, поставленная в произведении.

Нередко в понятие «темы» объединяются два эти значения. Так, в «Литературном энциклопедическом словаре» дается следующее определение: «Тема – круг событий, образующих жизненную основу эпических и драматических произведений и одновременно служащих для постановки философских, социальных, эпических и других идеологических проблем» [Кожевникова В.М., Николаева П.А., 1987, с. 347].

Иногда «тема» отождествляется даже с идеей произведения, причем начало подобной терминологической неоднозначности положил, очевидно, М. Горький: «Тема – это идея, которая зародилась в опыте автора, подсказывается ему жизнью, но гнездится во вместилище его впечатлений еще неоформленно».

Творчество Г. Ф. Лавкрафта наделено огромным количеством рефренов, лейтмотивов и обобщено особой мифологией, что дало литературоведам возможность определить его в одноимённый жанр литературы – так называемые «лавкрафтовские ужасы». При этом сам Лавкрафт никогда не ставил перед собой цель создать одну вселенную для всех своих произведений с присущим ей пантеоном.

Мотив – это компонент произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью). Он активно причастен теме и концепции (идее) произведения, но им не тождественен. Являя собой, по словам Б.Н. Путилова, «устойчивые семантические единицы», мотивы «характеризуются повышенной, можно сказать исключительной степенью семиотичности.

Описываемый Лавкрафтом ужас проявляется во множестве форм. Это и внешние воплощения неведомого: торжество тьмы, смерть, неизвестные боги, кровавые ритуалы и пугающие метаморфозы.

Исторический фон жизни – великая депрессия и интербеллум – омрачил распространённые мифологемы «дом», «город», «страна», «улица» в творчестве Лавкрафта тем, что М.М. Бахтин называл хронотопом кризиса. Подобные, проникнутые высокой эмоционально-ценностной интенсивностью, трансформации архетипов – частый приём американских романтиков. Например, у Э. По пространство «дом» сводится к могиле или склепу, символизируя «вечный приют». У Лавкрафта же весь мир становится опасностью.

Разберём «Крысы в стенах». Само название говорит нам, где таится опасность, откуда её стоит ожидать. А описание Эксхемского замка не выглядит как описание дома. Это произведение архитектурного искусства, а не место, о котором с теплотой можно отозваться «дом».

«Когда же через два года здание было полностью восстановлено, я осмотрел его громадные залы, обшитые панелями стены, сводчатые потолки, окна с узорными средниками, широкие лестницы — осмотрел с законной гордостью, полностью вознаградившей меня за непомерные расходы. Каждая примета Средних веков была искусно воспроизведена, а заново отстроженные части здания чудесно гармонировали с первородными древними стенами и фундаментами» [Лавкрафт Г., 2020, с. 194].

Де ла Поэра на протяжении всего рассказа преследуют шумы в стенах. Его мир в конце оказывается заперт в палате лечебницы, где он продолжает слышать шебуршание крыс за обивкой стен.

Зачастую в рассказах Лавкрафта сюжетным стержнем служит не убийство, а добровольное или нечаянное нарушение границ видимой реальности.

Тревожное ожидание смерти возведено в творчестве Лавкрафта в ранг лейтмудеи. В его философской парадигме человечество пребывает в обречённом существовании, что расценивает всю историю человеческой цивилизации одним тревожным ожиданием смерти. В данном вопросе Лавкрафт крайне логичен. Физическая и моральная пытка героев в преддверии смерти заканчивается «освобождением» протагониста, если появление угрозы смерти не исходило от них.

Его произведения наполнены ужасом, что неотступно следует за главным героем. Страх героев вполне обоснован и выглядит реальным. Лавкрафт пишет от первого лица, приводит в доказательства документы,

реально существующие места, моменты из истории. Ужас реален не только для персонажей, но и для читателя.

Даты в «Крысах в стенах» реальны. Сам рассказ вышел ненамного позже завершения событий в нём. Чем реальнее мир вокруг героя в рассказе, тем реальнее ужас и страх в самом читателе.

В «Зове Ктулху» реальны места, организации. Мир живёт своей жизнью, и рассказчик не потерял его окончательно. Дядя героя до своей кончины «преподавал языки семитской группы в университете Браун в Провиденсе, на Род-Айленде». Этот университет существует и по сей день.

Мир Лавкрафта существует в реальности, он тесно связан с ней и следует её правилам также, как и своим собственным. Центральной темой является страх. Он пронизывает каждое действие героя, каждое столкновение с неизвестным. Страх неискореним, его нет лишь в полном незнании, что героям недоступно.

Лавкрафт никогда не верил в оккультность феноменов, и философские постулаты оккультизма были ему также чужды. Разделение мира на иерархию ада, земли и неба, постоянное противостояние Бога и Дьявола, трансцендентальный выход за пределы видимого мира, обретение сверхъестественных способностей – все это, по его мнению, только наивные антропоцентрические грезы. Да и как иначе мог рассуждать человек, для которого «всякая религия – только детское и нелепое восхваление вечного томительного зова в беспредельной и вызывающей пустоте».

Для Лавкрафта страх перед жизнью является лейтмотивом его творческого мира, в котором человек пребывает в дозволенном высшими силами пространстве – «тихом островке невежества посреди тёмного моря бесконечности», а знания губительны, поскольку способны показать реальность с нежелательных для человеческого разума сторон. Инопространственность, отмеченная С. Н. Зенкиным как наиболее

ощутимый признак готической прозы, прослеживается во многих сюжетах Лавкрафта.

Набор хронотопов готического романа Лавкрафт использовал и для создания психологической доминанты творчества, что соответствует культурно-философским приметам времени, поскольку на рубеже двадцатых-тридцатых годов в литературе США зазвучали напряжённые романтические мотивы, о которых некоторые литературоведы метко сказали: «Литература США вторично достигла своего романтического зенита».

Несмотря на закреплённый за Лавкрафтом образ главного транслятора «космического ужаса», сам он видел себя лишь одним из звеньев в построении этой мифологемы.

Заключение

Лавкрафт использовал множество приёмов для создания атмосферы страха и ужаса в своих произведениях. Основными приёмами можно назвать: смешение реальности и вымысла, временное пространство в рассказах, чёткую сюжетно-композиционную структуру произведений.

Среди последователей Лавкрафта также можно выделить схожие жанровые черты. Стивен Кинг использует в своих произведениях культистов и инопланетные сущности. Его произведения нельзя классифицировать как «Лавкрафтовские ужасы», но имеет место быть заимствование некоторых жанровых черт.

Томас Лиготти пишет в том же жанре, что и Г. Лавкрафт, поэтому черты «Лавкрафтовских ужасов» можно увидеть в его рассказах. Так, например, Лиготти делает главных героев учёными, авантюристами, алхимиками, как и Лавкрафт.

Каждый элемент в произведениях Говарда Лавкрафта несёт в себе какую-то сюжетообразующую функцию.

Предопределённость судьбы центральных персонажей один из главных приёмов Лавкрафта. Течение их жизни не принадлежит героям в полной мере. Подобный элемент призван усилить ощущение отчаяния при прочтении рассказа.

Финал каждого героя становится основой мира, построенного Лавкрафтом. Человек мал и незначителен, он не способен противостоять угрозе. Даже вызвать Ктулху культисты не могут, это не в силах обычных людей, но это случайно получается у моряков. Случайность, судьба, рок властвует над миром, а не человек. Человека может заменить двойник, что станет лишь ещё одной ступенькой на пути возвращения Старых Богов.

Фундаментальным тезисом становится связь с реальностью. Чем естественнее мир внутри текста, чем сложнее отличить вымышленные названия от настоящих, тем лучше ощущается напряжение и ужас, следующие за героем вслед.

Время стирает свои границы вместе с разумом героя. Даже если он уверен, что в порядке (как было в «Крысах в стенах»), персонаж уже исключён из общества, заперт в сумасшедшем доме и его время останавливается.

Пространство читатель может видеть только через дневниковые записи, воспоминания, заметки, газетные вырезки, что собирает центральный персонаж. Мы следуем за главным героем, видим его чувства и мысли, а также, что немаловажно пространство. Оно расширяется до целого города, других берегов через дневники и сжимается до размера больничной палаты.

Художественный мир Лавкрафта тесно связан с настоящим миром. Вымышленные названия чередуются с реальными и вот читатель уже пропускает момент, когда верит, что культ Ктулху может существовать, в стенах шебуршат невидимые крысы, а таинственный дом на скале может оказаться пристанищем Старых Богов.

Мотив страха, ужаса, что не способен осмыслить человек, является центральным в творчестве Лавкрафта. Он усиливает незначительную роль человека в рамках вселенной, космоса.

Библиографический список

1. Ахмедова М.Б. Структура литературного героя и система персонажей / [Электронный ресурс]: <https://cyberleninka.ru/article/n/struktura-literaturnogo-geroya-i-sistema-personazhey> (дата обращения: 25.04. 2022).
2. Ахмедова У.С. «Мифология ужаса» Г. Ф. Лавкрафта и традиции американского романтизма / [Электронный ресурс]: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifologiya-uzhasa-g-f-lavkrafta-i-traditsii-amerikanskogo-romantizma/viewer> (дата обращения: 25.04. 2022).
3. Баранов М. Концепция мироздания в творчестве Говарда Филлипса Лавкрафта / [Электронный ресурс]: <http://lovecraft.ru/mythos/articles/tongues2.html> (дата обращения: 25.04. 2022).
4. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе / [Электронный ресурс]: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronmain.html (дата обращения: 25.04. 2022).
5. Головин В. Лавкрафт – исследователь аутсайда. Цит. по Г.Ф.Лавкрафт, По ту Сторону Сна; С. Петербург, Terra Incognita, 1991, С. 230
6. Горохов П. А. Фантастика Стивена Кинга: традиции и новаторство / [Электронный ресурс]: <https://cyberleninka.ru/article/n/fantastika-stivena-kinga-traditsii-i-novatorstvo> (дата обращения: 25.04. 2022).
7. Данилов Д.Д. Особенности жанра научной фантастики в творчестве Говарда Лавкрафта / [Электронный ресурс]: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-zhanra-nauchnoy-fantastiki-v-tvorche-stve-govarda-lavkrafta/viewer> (дата обращения: 25.04. 2022).

8. Ерохина Т.И., Желтов Е.С. Репрезентация мифотворчества Г. Ф. Лавкрафта в современной массовой культуре / [Электронный ресурс]: <https://cyberleninka.ru/article/n/reprezentatsiya-mifotvorchestva-g-f-lavkrafta-v-sovremennoy-massovoy-kulture/viewer> (дата обращения: 25.04. 2022).
9. Кинг С. Кладбище домашних животных. – М.: Литагент АСТ, 2016. – 179 с.
10. Кинг С. Кэрри. – М.: АСТ, 1997. – 83 с.
11. Лавкрафт Г. Зов Ктулху; пер. Е. Любимовой. Зов Ктулху: повести, рассказы: [перевод с английского]; – Москва: Эксмо, 2020. – 384 с.
12. Лавкрафт Г. Крысы в стенах; пер. В. Чарного. Зов Ктулху: повести, рассказы: [перевод с английского]; – Москва: Эксмо, 2020. – 384 с.
13. Лавкрафт Г. Таинственный дом в туманном поднебесье; пер. Л. Володарской. Хребты безумия: [перевод с английского]; – Москва: Эксмо, 2019. – 320 с.
14. Легейдо В. Томас Лиготти: наследник Лавкрафта, жуткий пессимист и подлинный король ужасов / [Электронный ресурс]: <https://disgustingmen.com/blog/tomas-ligotti-naslednik-lavkrafta-zhutkij-pessimist-i-podlinnyj-korol-uzhasov/> (дата обращения: 25.04. 2022).
15. Лиготти Т. Сон манекена / [Электронный ресурс]: https://royallib.com/read/tomas_ligotti/son_manekena.html#0 (дата обращения: 25.04. 2022).
16. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. Учебное пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров». – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2000. – 168 с.
17. Мирошниченко Н.А., Шейдакова Е.М. Философский космоцентризм в произведениях Г. Ф. Лавкрафта в свете теории познания И.

Канта / [Электронный ресурс]:
<https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskiy-kosmotsentrizm-v-proizvedeniyah-g-f-l-avkrafta-v-svete-teorii-poznaniya-i-kanta> (дата обращения: 25.04. 2022).

18. Осипова Э. Ф. Об особенностях художественного метода Эдгара По / [Электронный ресурс]:
<https://cyberleninka.ru/article/n/ob-osobennostyah-hudozhestvennogo-metoda-edgara-po-1> (дата обращения: 25.04. 2022).

19. Павлов А. Гиперреальная религия, Лавкрафт и культ «Зловещих мертвецов» / [Электронный ресурс]:
<https://cyberleninka.ru/article/n/giperrealnaya-religiya-lavkraft-i-kult-zloveschih-meretvetsov/viewer> (дата обращения: 25.04. 2022).

20. По Э. Метценгерштейн, пер. З. Александровой; Полное собрание рассказов; М.: Наука, 1970. – 788 с.

21. По Э. Береника, пер. В. Неделина; Полное собрание рассказов; М.: Наука, 1970. – 788 с.

22. По Э. Лигейя, пер. В. Рогова; Полное собрание рассказов; М.: Наука, 1970. – 788 с.

23. Рзаев Б. Проблема преемственности и самобытности в творчестве Г.Ф. Лавкрафта / [Электронный ресурс]: <https://proza.ru/2020/04/29/891> (дата обращения: 25.04. 2022).

24. Таразевич В.В. Художественный мир Говарда Филлипса Лавкрафта / [Электронный ресурс]:
<https://elib.bspu.by/bitstream/doc/35232/1/V.%20B.%20Таразевич.pdf> (дата обращения: 25.04. 2022).

25. Шалыгина О. В. Композиционные и архитектурные формы в эстетике М. М. Бахтина в оценке критики / [Электронный ресурс]:

<https://cyberleninka.ru/article/n/kompozitsionnye-i-arhitektonicheskie-formy-v-est-etike-m-m-bahtina-v-otsenke-kritiki-1> (дата обращения: 25.04. 2022).

26. Шудейко М.Н. О различных подходах к анализу произведений Г. Ф. Лавкрафта / [Электронный ресурс]: https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/156021/1/shudeiko_monografiya_2015.pdf (дата обращения: 25.04. 2022).

27. Тема / Литературный энциклопедический словарь. Под ред. Кожевникова В.М., Николаева П.А. – М., 1987. – 752 с.

28. Сюжет / Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. — М.: Гос. ин-т "Сов. энцикл."; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935-1940. (4 т.)

29. Фабула / Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. — М.: Гос. ин-т "Сов. энцикл."; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935-1940. (4 т.)

30. Anderson James A. Out of the Shadows: A Structuralist Approach to Understanding the Fiction of H. P. Lovecraft / [Электронный ресурс]: https://digitalcommons.uri.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1717&context=oa_diss (дата обращения: 25.04. 2022).

31. Joel K. Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mistik. 1926, с. 210

32. Kneale James From beyond: H. P. Lovecraft and the place of horror / [Электронный ресурс]: https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/23260/ssoar-cultgeo-2006-1-kneale-from_beyond_h_p_lovecraft.pdf?sequence=1 (дата обращения: 25.04. 2022).

Приложение. Методическая часть
Конспект урока внеклассного чтения
«Говард Филлипс Лавкрафт: атмосфера ужаса»
для 9-10 класса
Урок открытия новых знаний

Цели:

Учебная: познакомить учащихся с поджанром «Лавкрафтовский ужас», проанализировать произведения «Крысы в стенах» Г. Лавкрафта.

Деятельностная: научить детей структуризации полученного знания, развивать умение перехода от частного к общему и наоборот, научить видеть каждое новое знание, повторить изученный способ действий в рамках всей изучаемой темы.

Содержательная: научить обобщению, развивать умение строить теоретические предположения о дальнейшем развитии темы, научить видению нового знания в структуре общего курса, его связь с уже приобретенным опытом и его значение для последующего обучения.

Задачи:

1. Научить основным подходам к анализу текста;
2. Научить видеть связь между литературным текстом и другими видами искусства (кино, живопись и т.д.);
3. Научить распознавать художественные приёмы создания атмосферы страха и ужаса;
4. Расширить кругозор.

Ход урока:

Организационный этап.

1. Этап побуждения

Сегодня мы будем с вами говорить об определённом жанре литературы. Пожалуйста, посмотрите на экран. Перед вами страница комикса (рис.1) по мотивам одного из произведений автора. Облачки со словами в каждом фрейме скрыты, поэтому я предлагаю вам на основе изображений предположить, какой жанр мы с вами сегодня рассмотрим.

Это жанр ужасов. Как вы это поняли? (Цветовая гамма, монстры, страх на лице героя и т.д.)

Это непростой жанр ужасов, это особый поджанр Лавкрафтовских ужасов. **Лавкрафтовские ужасы** представляет собой поджанр литературы ужасов и фантастики, образовавшийся в конце 1910-х – начале 1920-х годов, родоначальником которого стал американский писатель Говард Филлипс Лавкрафт. Для жанра характерен психологический ужас, который описывают персонажи, столкнувшиеся с чем-то непостижимым и неопишуемым, нежели такие пугающие элементы, как кровь или страх вампиров, оживших мертвецов, иных чудовищ. Сам Лавкрафт относил свои произведения к жанру «космический ужас», поэтому иногда эти понятия применяется взаимозаменяемо. Лавкрафт подчеркивает темы космического страха, запретных знаний, безумия, влияние нечеловеческих существ на человечество, религии, суеверий, судьбы, неизбежности, а также рисков, связанных с опасными научными открытиями, – все это сегодня ассоциируются с Лавкрафтовскими ужасами.

У вас на столах лежат листы с текстом. Это фрагменты произведения «Крысы в стенах» Г. Лавкрафта. Давайте прочитаем и попробуем найти тот самый Лавкрафтовский ужас в тексте.

2. Этап реализации

Комментированное чтение произведения.

Давайте сравним прочитанные фрагменты со страницами одноимённого комикса. *Что нас может заставить насторожиться?* (Описание архитектуры, точные даты, скрежет крыс и т.д.)

А как с этим справляется комикс? Давайте посмотрим страницы комикса и сравним с прочитанным текстом. (Учащиеся определяют визуальные приёмы нагнетения страха) (рис. 2-7)

Какие приёмы использует Лавкрафт, а какие автор комикса? Давайте составим таблицу сходств и различий. (Лавкрафт: описание обстановки, шепуршание крыс, повествование от первого лица. Комикс: тёмная цветовая палитра, карикатурные изображения, безумие можно наблюдать глазами главного героя)

3. Этап рефлексии

Теперь, когда мы узнали какими приёмами пользуются Г. Лавкрафт и создатели комиксов, я хочу вам предложить поработать в парах и проиллюстрировать любую сцену из прочитанного нами рассказа. Вы можете словесно нарисовать обстановку и действия героев или изобразить её графически, применив те знания и приёмы, которые вы приобрели сегодня.

Комментированная презентация работ учащихся.

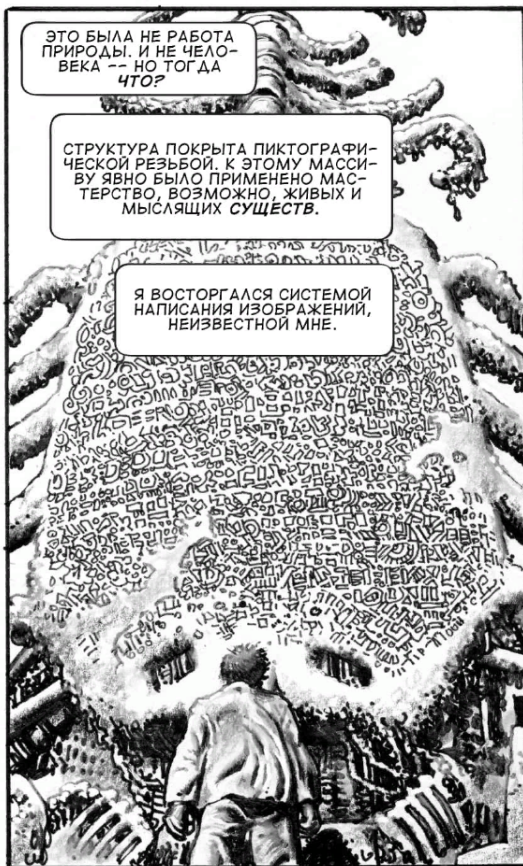


рис.1

THE RATS IN THE WALLS

BY H. P. LOVECRAFT



IN JULY, 1923, I MOVED INTO THE RESTORED EXHAM PRIORY. THE ANCIENT ESTATE HAD BEEN IN THE DE LA POER FAMILY FOR A TIME MEASURED IN CENTURIES.

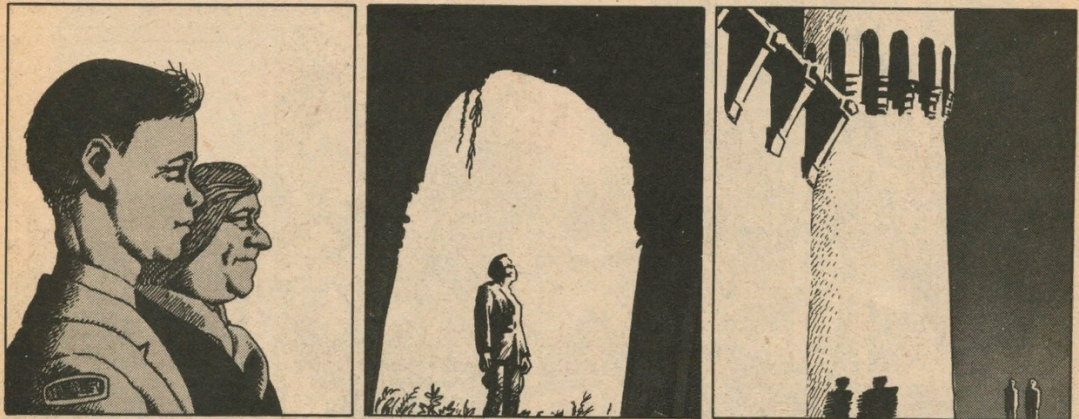


I AM THE LAST OF THE DELAPORES. THE NEIGHBORING COMMUNITIES WILL BE RELIEVED UNDOUBTEDLY, WHEN THE DELAPORES ARE GONE FOREVER.



THE PEOPLE HAVE LONG HATED AND FEARED MY FAMILY THOUGH MY ANCESTORS HAD QUIT THE AREA MANY GENERATIONS AGO. I HADN'T LEARNED OF THE STRANGE CIRCUMSTANCES SURROUNDING WALTER DE LA POER'S FLIGHT TO AMERICA. IT WAS THEN HE CHANGED THE SPELLING TO DELAPORE.

My FOREBEAR RELATED NOTHING OF HIS CLOUDED PAST TO HIS CHILDREN OR GRANDCHILDREN. IT WAS MY SON, WHEN IN ENGLAND AS AN ARMY AVIATOR, WHO DISCOVERED THE EXISTENCE OF EXHAM PRIORY THROUGH HIS BRITISH FRIEND, CAPTAIN EDWARD NORRYS. IT SEEMS THAT THE RUINED ESTATE HAD FALLEN INTO THE HANDS OF THE NORRYS FAMILY, MY SON, ALFRED, WROTE OF IT OFTEN.

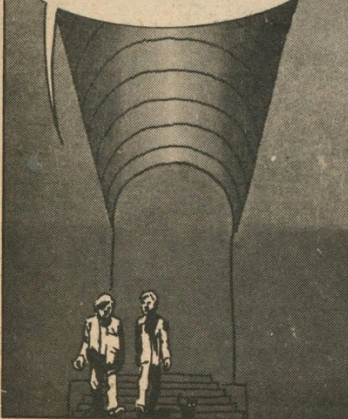


HIS HOMECOMING WAS NOT A HAPPY ONE. THE WAR HAD SEVERELY MAIMED HIM, I CARED FOR MY BOY FOR 2 YEARS WHILE HE DIED SLOWLY.



WITH NO FAMILY LEFT, I RESOLVED TO BUY AND RESTORE THE ANCIENT EDIFICE. NORRYS TOOK AN INTEREST AND HELPED ME IN MY ENDEAVORS.

-YES, ACCORDING TO MOST ACCOUNTS, THE PRIORY IS BUILT ON THE SITE OF A PREHISTORIC DRUIDICAL TEMPLE.

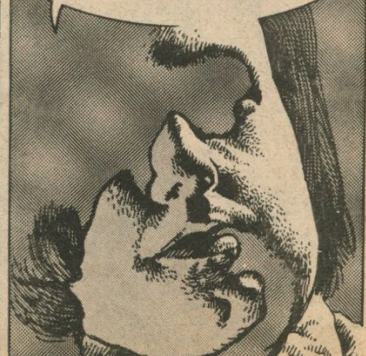


IT IS AN ODD MIXTURE OF ARCHITECTURE; GOTHIC TOWERS RESTING ON A SAXON SUB-STRUCTURE WHOSE FOUNDATIONS IN TURN ARE OF A STILL EARLIER BLEND OF ORDERS.



ROMAN... EVEN DRUIDIC OR NATIVE CYMRIC.

THE LEGENDS AND TALES SURROUNDING THIS PLACE AND YOUR ANCESTRY ARE QUITE INCREDIBLE. THE WORST CHARACTERS APPARENTLY WERE THE BARONS. THERE SEEMED TO BE AN INNER CULT IN THE FAMILY.



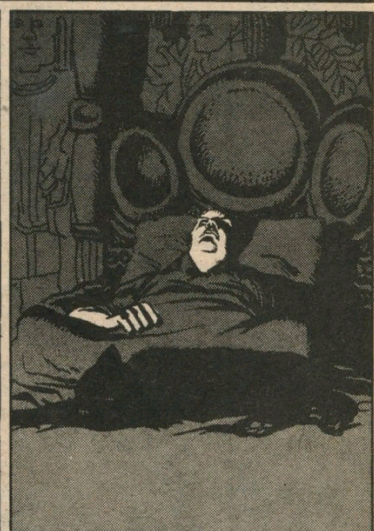
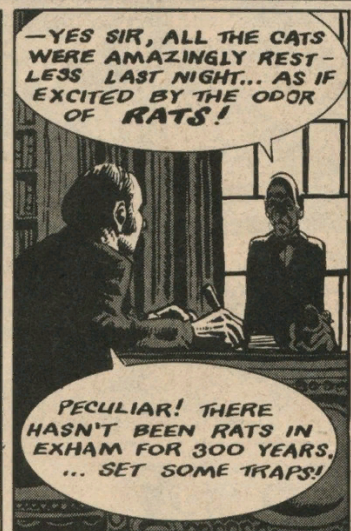
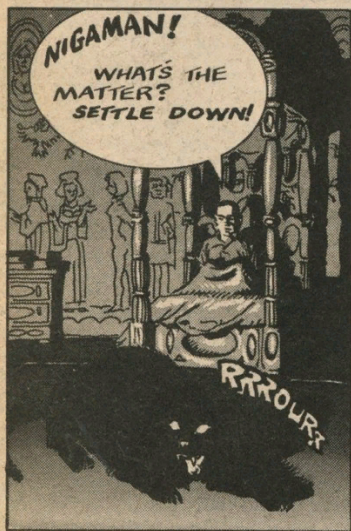
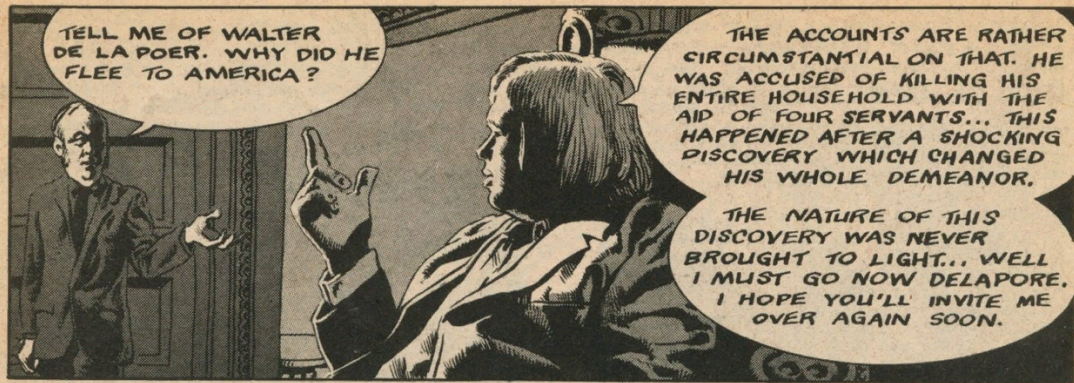


рис. 4



рис. 5



рис. 6

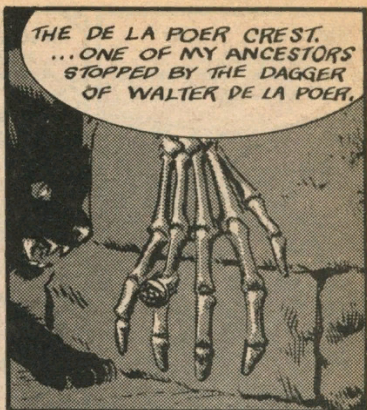
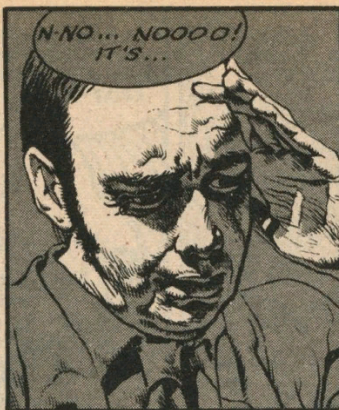


рис. 7