

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ЕВРОАЗИАТСКИЙ МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ: «СВОЕ» И «ЧУЖОЕ» В НАЦИОНАЛЬНОМ САМОСОЗНАНИИ КУЛЬТУРЫ

Под редакцией д-ра филол. наук О.Б. Лебедевой



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

2007

ПОЭТИКА ГОТИЧЕСКОГО РОМАНА В РУССКОЙ ПОСТСОВЕТСКОЙ ПРОЗЕ

Готический роман – жанр европейской литературы (преимущественно английской), закрепивший одну из картин мира в культурном сознании на рубеже просветительской и романтической эпох (конец XVIII – начало XIX в.). В течение пятидесятилетия от романа Х. Уолпола «Замок Отранто» (1765) до романа Ч. Мэтьюрина «Мельмот Скиталец» (1820) (назовем среди них наиболее значительные: «Влюбленный дьявол» Ж. Казота, «Удольфские тайны» и «Итальянец» А. Радклиф, «Монах» М. Льюиса, «Франкенштейн» М. Шелли) готический роман не только восполнял потребность читателя в расширении представлений о мире и человеке, но и предвещал мировоззренческий спор романтиков с просветителями. Хотя исследователи отказываются считать готический роман явлением предромантизма, они не отрицают влияния готического романа на Д. Байрона, В. Скотта, Э.-Т. Гофмана, Э. По. Общим положением является констатация, что готический роман пересматривал основные постулаты Просвещения: уопостигаемость упорядоченной реальности и разумность человека¹. Готический роман вернул сознание к сверхестественным проявлениям бытия, к «другой реальности» за границами разума, открыв неразрешимые противоречия жизни, наличие «мирового зла», нарушение причинности; в результате коррекции представлений о реальности человек предстал не властителем самого себя, а средоточием таинственных свойств и сил. При очевидном возвращении к средневековому мистицизму (возрождение значимости чувственной природы человеческой психики, реабилитация сверхчувственного озарения) готический роман, по выводам исследователей², возрождал не христианское, а языческое мироощущение, допускал хаос самостоятельных проявлений одушевленной реальности, взаимопереходность явлений, вторжение хаотических метафизических сил в эмпирическую реальность. При всем том готический роман наследовал и христианские представления о различии сакрального и профанного миров – четко разделяя добро и зло, и просветительский рационализм –

¹ Елистратова А. Предромантизм // История всемирной литературы. М., 1988. Т. 5. С. 79-82.

² Тураев С. От Просвещения к романтизму: Трансформация героя и изменение жанровых структур в западноевропейской литературе конца XVIII – начала XIX в. М., 1983; Алексеев М. Ч.Р. Мэтьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Мэтьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец. М., 1983. С. 531-638; Атарова К. Анна Рэдклиф и ее время // Рэдклиф А. Роман в лесу. М., 1999. С. 5-12; Вацуро В.Э. Готический роман в России. М., 2003.

рационалистически мотивируя проявления хаоса бытия и человеческой негармоничности.

Отметим важную для развития литературы эстетизацию прошлого в готическом романе. Тогда как другие обозначения жанра фиксируют обращенность к метафизической реальности («роман тайн»), либо сущность открывшейся метафизической реальности («черный роман», «роман ужасов»), в термине «готический роман» закреплена ориентация на исчезнувшее, но оставшееся в архитектуре и ландшафте прошлое. Готический роман открыл нелинейное ощущение времени, переплетение прошлого и настоящего, образ вечности, что раздвигало существование человека до бытийных масштабов. Такую семантику обретали мотивы долгожительства, перевоплощения персонажей романов: проверка зла и добра в разных поколениях и обстоятельствах выводила проблему сущности человека на философский уровень (при возможности объяснения этого эклектической природой композиции готических романов). Национальные пейзажи, национальные образы материальной культуры (средневековая готическая архитектура, стройная, устремленная ввысь, но таящая тайну; вещный мир, выписанный не только для воплощения быта, но и как проявление таинственных сил) в готическом романе предстают в разных воплощениях, открывая и различие, и универсальность проблем человеческой жизни. Свобода пространственных перемещений героев меняет масштаб видения человека, человек предстает в антропологическом аспекте, не социально, а бытийно детерминированным.

Поэтика готического романа, как ее определяют исследователи, эклектична. Романная форма представлена чаще всего собранием новелл, связанных с центральным персонажем и демонстрирующих неограниченное число его проявлений, подобно романам-путешествиям, авантурным романам, что проявляется в линейной композиции: человеческая жизнь предстает не в самозначимой автономности, а в бесконечных испытаниях, случайностях, как фатальная расплата за внутреннюю предрасположенность к хаосу, к нарушению этических законов. Кроме того, история центрального персонажа становится рамкой для неограниченного числа вставных новелл, где действуют другие персонажи. Содержательность свободной композиционной формы – создание картины реальности, где причинно-следственные связи ослаблены, хотя и не отсутствуют, чему доказательством – судьба главного героя, расплачивающегося за выбор, который нельзя переложить на другого, и герой обречен воздействовать на других, вовлекая их в цепь преступлений. Внешне герой – субъект выбора, по сути – жертва сверхличностной силы.

Важно отметить близость свободной композиции готического романа «ризомной» композиции постмодернистского романа, коллажность, при которой происходят слабо мотивированные переходы от од-

ной реальности к другой, не различаются виртуальная, текстовая и эмпирическая реальности. Безусловно, правы исследователи, повторяя мнение В. Скотта, что художественные открытия готического романа несовершенны, это более нащупывание новой картины мира, нежели ее воплощение; важно, что в эклектической форме готического романа демократическое сознание обнаруживало альтернативу рационалистически понимаемой реальности. Готический роман рубежа XVIII–XIX вв. был проявлением массовой культуры в новом постфеодальном обществе, где принцип демократизма основывался на концепции разумного человека – субъекта социальной жизни, а готический роман выражал сомнение в абсолютности этого постулата. Не случайно еще в 1785 г., до появления классических готических романов 1790-х гг., Клара Рив четко разделяла готический роман (*romanse*) и просветительский роман (*novel*) по принципу эстетической свободы автора³. Если «*novel*», получивший высокое художественное воплощение в просветительском романе, воспроизводил реальную жизнь современного человека, то «*romanse*», следуя традиции средневекового рыцарского романа, обращал внимание на столкновение человека с возможными неизвестными проявлениями реальности, становился художественным экспериментом для проверки человека, вырывающегося за рамки реальности, предписывающей нормы поведения⁴.

Типологически сходная культурная ситуация возникла в конце XX в. в европейской и русской литературе, когда наступление массовой культуры выразилось, в частности, в развитии жанров «фэнтези», мистического романа, исторических фантазмагорий, «триллеров» (романов или фильмов ужасов)⁵. В русской литературе 1980–1990-х гг. эта общеевропейская эстетическая и художественная тенденция имеет общекультурные и социальные обоснования. Во-первых, современная технологическая цивилизация расширила представления о физическом мире, сняла представление о нем как о мире устойчивых форм, хотя и ограниченных временем существования; заставила потесниться представление о причинно-следственной линейности. Ученые делают достоянием общекультурного сознания теорию относительности Эйнштейна, обращаются к моделям хаоса, бифуркации, фракталов⁶. Во-вторых, новые способы коммуникации сделали виртуальную реальность,

³ См.: Атарова К. Анна Рэдклиф и ее время // Рэдклиф А. Роман в лесу. М., 1999. С. 6.

⁴ О романной поэтике доводило человека см.: Рымарь Н. Введение в теорию романа. Воронеж, 1989. Гл. 1.

⁵ См., например: Популярная литература: Опыт культурного мифотворчества в Америке и в России: Материалы 5-й Фулбрайтовской гуманитарной летней школы. М., 2003. 199 с.

⁶ См.: Глейк Дж. Хаос. Создание новой науки. СПб., 2001; Пригожин И. Конец оп-
ределенности. Время, хаос и новые законы Природы. Москва; Ижевск, 2001.

т.е. реальность, порождаемую в сознании знаком и/или текстом, более достоверной и значимой, нежели эмпирическая материальная реальность. В-третьих, распад советской цивилизации сделал очевидным кризис рационалистического позитивизма, повторил в усиленном историческом опыте варианте кризис просветительской идеи развивающегося социума, истории как эволюции культуры, человека как творца реальности. Мир оказался познаваемым только в узком круге реальности, и познание лишь увеличило представление о сложности мира; идея линейного времени и развития потеснилась перед идеей бесконечного перехода направленности и темпов изменений. В искусстве снова, после художественного взрыва начала XX в., начался поиск новой метафизики (признание онтологического хаоса, дисгамоничной природы человека, алогизма коллективного бессознательного в национальной истории).

Можно говорить о новом иррационализме, который проявился не только в массовом интересе к сверхъестественному, таинственному, сакральному, химерическому, но и в критике позитивистской картины мира, в интересе к ранее табуированным возможностям реальности и человека. Поиск новой точки зрения на реальность и на то, что за ее пределами, сопровождается не только отказом от канонов соцреализма или классического реализма, но и возрождением старых «символических форм»: языческого мифологизма, оккультизма, теологического мистицизма – и актуализацией старых художественных форм, в том числе поэтики «романа тайн», «готического романа». XX в. сделал формой позитивистского моделирования жанр научной (утопической или предупреждающей антиутопической) фантастики, создающей несуществующие, но прогнозируемые из существующих социальных или научных концепций миры, но конец века характеризуется отталкиванием от логически проектируемой модели мира и возвращает к реальности, открывая ее неиерархическую многослойность, ее метаморфозы, ее недоступность человеческому разуму. Фантастика становится не приемом художественного допущения и иносказания, но самоцелью, ибо выводит за пределы видимого мира и предлагает новую мифическую веру в то, что не вписывается в систему логических объяснений реальности, но открывается интуиции, подсознанию, откровению. Не случайно в русской литературе взрыву новой фантастики предшествовала высокая литература, выходившая за пределы предметного физического мира (реальность – мир вещей) к метафизике бытия (онтологическая проза, натурфилософская проза 1970-х гг.: В. Распутин, В. Астафьев, А. Ким, С. Залыгин).

Позитивная роль неофантастической, фантазмагорической литературы конца XX в. – это реакция на рационалистическую моноцентрическую картину мира, на амбиции научного рационалистического знания;

но в художественном смысле – это реакция на текстовую культуру современной цивилизации, когда эмпирическая реальность подменяется симулякрами; наконец, это реакция на массовую литературу жизнеподобия – производственные романы соцреализма, женскую мелодраматическую прозу, бытовую психологическую прозу, детективную прозу, демонстрирующую возможности разума, неонатуралистическую прозу 1980-х и 1990-х гг., или «чернуху». Однако новая фантазмагорическая литература в конце XX в. стала не проявлением модернистского иррационализма и субъективности, а проявлением массовой литературы, отвечая потребностям массового читателя в новой мифологии взамен прежней. «Фантазмагория» – греч. «видение» и «говорю» – предрасположена к закреплению в слове жизни человеческого сознания, в современной литературе она является способом визионерства, фиксации сверхъестественной реальности в мире естественных реалий. Подобно готическому роману на рубеже XVIII–XIX вв., новая фантастика стала тиражировать эклектику разных эстетик и поэтик (модернистский неомифологизм, постмодернистскую игру и реалистический детерминизм), выработала комплекс клишированных приемов, стала узнаваемой и доступной пониманию среднего читателя, остановившись перед подлинным прорывом современного сознания в тайны бытия.

Определим вслед за исследователями массовой литературы ведущие формы новой фантастики, по-разному реконструирующие отдельные черты готического романа, а через него и средневековой литературы, а также мифологии.

«Фэнтези» (англ. phantasy – фантазия) – становится ведущим жанром фантастической, т.е. немиметической литературы (в русской литературе замечены критиками романы М. Семеновой «Волкодав», С. Лукьяненко «Мальчик и тьма», М. и С. Дьяченко «Бастард», Е. Хелемской «Мракобес», Д. Давыдова «Схема линий московского метро»). Это новая мифология, представляющая образ несуществующей, но данной сознанию реальности, квазиреальности, которая не требует верификации. Прежде всего отметим хронотоп, отличный от хронотопа реалистической художественной фантастики. Вымышленная реальность в первичной художественной фантазии признается условной, но символизирующей наличную реальность, целостную и самодостаточную, даже если ее законы абсурдны и разрушительны. Вымышленный мир традиционной литературы представляют понятия автором законы реального мироустройства по принципу символа, метафоры, синекдохи; Миргород, Скотопригоньевск, Чевенгур – это русский мир, каким его видят авторы, Йокнапатофа – мир американский, как его понимает автор, вместе с тем это версии человеческого мира как целого. Фэнтези предлагает иную картину мира, которую должно принимать не за условность, а за

подлинность: хронотоп – множественная реальность, в которой одновременно сосуществуют и пересекаются разные физические и метафизические формы жизни, где господствует тотальный релятивизм, возможность разных способов существования⁷.

Картина мира в фэнтези возрождает мифологическое представление о нецентрированной реальности, об открытом пространстве и времени, о принципе метаморфоз, хотя, в отличие от архаического мифического мышления, новая мифологизирующая фантастика утрачивает первичное ощущение единства мира, архетипического тождества разновидностей. Мир предстает дискретным, хотя и открытым для диффузии, не родственным, а враждебным, хаос бытия не чреват новым космосом, подобно первобытному хаосу, а проявляется в бесконечных трансформациях (кентавр сменяется трансформером). В поэтике линейность сюжета или взаимосвязь сюжетных коллизий сменяется смешением сюжетов, развивающихся в разных реальностях, принцип случайностей доминирует, так как вторжение в одну реальность логики другой реальности не гармонизирует ни одну из реальностей. С другой стороны, в сюжетике действует метафизическая мотивация событий (вмешательство высших сил снимает усилия персонажей по разрешению коллизий). Персонажи фэнтези – люди, вышедшие за границу эмпирической реальности и потому вступившие в контакт с параллельными мирами. Готовность к преодолению границ сознания отдается не сверхразумным существам, а, напротив, существам, отпадающим от норм отдельной реальности и испытывающим влияние онтологического хаоса: сумасшедшие, уроды, всякого рода трансмутанты. Они способны к амбивалентным поступкам, от безграничного добра до безграничного зла, т.е. они не становятся субъектами индивидуального выбора. Персонаж в фэнтези утрачивает идентичность, что проявляется не только в парадоксальности поступков, но и в буквальном дроблении или в тиражировании (двойники, перевоплощения, имитирующие метемпсихоз). Авторская концепция в фэнтези проблемна: с одной стороны, фэнтези представляет свободу сознанию автора, художественный мир – субъективное мифотворчество автора; с другой стороны, реальность не до конца объясняется, остаются тайны других миров, познания объемной реальности не происходит. (В этом одна из причин перехода фэнтези, например саги Толкиена, в сферу детского чтения, перехода интеллектуальной игры в игру-действие, action.)

⁷ См.: Губайловский В. Обоснование счастья: О природе фэнтези и первооткрывателе жанра // Новый мир. 2002. № 3. С. 174-185; Гончаров В. Конан на переломе эпох // Уральский следопыт. Екатеринбург. 1997. № 7; Каграманов Ю. Что бредится и что сбывается // Новый мир. 1998. № 11.

Из фэнтези выделяется мистическая фантастика, чаще всего в современной литературе представленная мистическим триллером, соединяющим «роман тайн» с «романом ужасов» (О. Дивов – «След зомби», С. Лукьяненко – трилогия «Дневной дозор», «Ночной дозор», «Сумеречный дозор», Л. Петрушевская – «Номер один», А. Лазарчук и М. Успенский – «Посмотри в глаза чудовищ»). В мистической фантастике встречаются не просто разные миры, а миры разных возможностей: высший, сакральный или демонический – и мир ограниченных возможностей, профанный, близкий современной реальности. Иррациональность реальности здесь объясняется сверхъестественными причинами, поэтому «ужас» открытия сверхъестественных сил не восстанавливает нормы, а доказывает необходимость принятия хаоса реальности как метафизически обусловленного. В таком случае человеку остается искать формы сосуществования с хаосом, ибо борьба не может закончиться победой человека. Отсюда критические обвинения в имморализме, раздающиеся в адрес авторов мистических триллеров, которые открывают невозможность следования этическим нормам в сопротивлении онтологическому злу. Последнее принципиально отличает современный роман ужасов от готического романа, где отступления от нормы, даже вызванные воздействием демонических сил, осознаются и самим персонажем, и автором как причина хаоса, потрясающая самого субъекта преступлений, поэтому он стремится избавиться от положения медиума хаотических сил («Монах», «Мельмот-скиталец», «Франкенштейн» и др.). Парадоксально, но позитивную роль мистических триллеров современный писатель (Ю. Буйда) увидел как раз в том, что при всем умалении возможностей человека «литература ужасов» тем не менее восстанавливает необходимое чувство принадлежности человеческому роду, человеческой культуре, столь хрупкой в мироздании. Если в готическом романе оставалась вера в воздаяние за земные грехи, вселенский разум гармонизировал бытие, то в современном романе ужасов утраченная вера в высшее возмездие за соучастие в хаосе заставляет «переживать человечность» в чувстве страха, а не надежды. Испытывая страх, живой человек тем самым отличает себя от сверхъестественных существ, от чудовищ, от нелюдей. В этом, а не в буквальном торжестве над другими – победа слабого человека над неисправимым хаосом бытия: «Искусство соединилось с эпохой, крича во тьме»⁸. Однако философичность мистической литературы скорее потенциальная, нежели реализованная и от-рефлектированная. Критики отметили вторичность неомифологии мис-

⁸ Буйда Ю. Калигари: О фильмах ужасов XX века // Новое время. 2000. № 12. С. 39.

тической литературы (исходный материал «Мифы народов мира», славянская мифология, эзотерические словари)⁹.

Третья форма фантазмагорической литературы, использующей поэтику готического романа, – историческая фантазмагория, реконструирующая и эстетизирующая прошлое, по преимуществу архаическое и средневековое, т.е. легендарное прошлое. В отличие от «игровой» постмодернистской прозы («Палисандрия» Саши Соколова, «Репетиции» В. Шарова, «Роммат» В. Пьецуха, «Сорок лет Чанчжоэ» Д. Липскерова и др.), предлагающей альтернативные тексты об исторических событиях, эта проза опирается на историософские традиции, представляя историю как действие метафизических сил (С. Лукьяненко. «Искатели неба»; А. Валентинов. «Небеса ликующие», «Овернский клирик» из цикла «Ория»; А. Столяров. «Жаворонок»; П. Крусанов. «Укус ангела»)¹⁰. История предстает не как действие разумных человеческих сил, не как реализация верховного замысла, искажаемого действиями людей, а как проявление иррационального бытия, онтологического хаоса; человек проявляет в своих действиях противоречивые воздействия физического и метафизического бытия. Поэтому, подобно времени готического романа, время истории обратимо, повторимо, циклично, человек, с одной стороны, обречен проклятию рода, с другой стороны, он сам порождает хаос, пытаясь реализовать собственные цели, нарушая социальные и бытийные законы. Исторические фантазмагии возрождают эклектическую поэтику готических романов, соединяя социально-бытовое правдоподобие и психологизм реалистического романа, поэтику мифологической прозы, знаковость и моделирующий символизм канонической (например, средневековой) прозы.

О. Дарк¹¹, отталкиваясь от определения С. Булгакова «новое средневековье», ввел понятие «новая средневековость», определяющее и мировосприятие новой фантазмагорической литературы (иррационализм; непознаваемость бытия; «в центре фигура блаженного идиота, строящего мир из своего душевного подземелья»; отсюда повторяемость реальности, тиражирование человека; обреченность на гибель и бессмысленность возрождения), и ее поэтику (поэтика периферии, руин, пустоты; поэтика цитатности, мистификации слова). «Новая средневековость» делает очевидной типологическое сходство новой фантазмаго-

⁹ См.: Молчанов В. Комплексная мистификация // Вопросы литературы. 1979. № 8. С. 110-134 (о западной литературе ужасов); Комм Д., Золотоносов М. О массовой культуре и мировом заговоре // Искусство кино. 2004. № 4; Каплан В. Заглянем за стенку: Топография современной фантастики // Новый мир. 2001. № 9.

¹⁰ См.: Роднянская И. Гамбургский ежик в тумане: Кое-что о плохой хорошей литературе // Новый мир. 2001. № 3; Славникова О. Я люблю тебя, империя // Знамя. 2000. № 12.

¹¹ См.: Дарк О. Открытие рококо // Литературная газета. 1993. № 36.

ричности и готического романа, но определение О. Дарка правомочно характеризовать и литературу, не ориентирующуюся на новые стандарты, поэтика «новой средневековости» входит в поэтику современной прозы, которую нельзя отнести к массовой литературе, которая обращается к поэтике готического романа в разных эстетических целях. Есть правота и в суждениях З. Зиника¹², расширительно толкующего ориентацию современной литературы, прежде всего литературы третьей эмиграции, на схемы готического романа, когда мифологизируется социальное давление, тотальный детерминизм, где воля человека оказывается бессильной перед надличностной тайной государства, ставшего «метафизикой» в XX в. Однако мы фиксируем следование такому эстетическому принципу готического романа, как включение современности в круг большого времени и пространства, поиск причин реальности в прошлом и вечном. Одно из проявлений выхода в вечность – это «переписывание прошлого», что, однако, является не способом выявления причин настоящего, а открытием необъяснимой зависимости настоящего от прошлого, невозможности выхода из фатальной обреченности. Кризис финализма – веры в будущее, веры в высшую силу, способную обуздать хаотический круговорот бытия, – привел к тому, что прошлое становится тайной, так как не объясняет смысл начала реальности, смысл человеческого существования, оставляя между тем понимание несвободы человека, оказывающегося во власти таинственных сил, стихийно управляющих его поступками.

Проза Ю. Буйды может быть примером не эпигонского тиражирования приемов литературы ужаса или литературы тайн, а использования элементов готического романа в целях выхода к философии бытия, истории, человека. Актуализация средневековья очевидна в прозе и эссеистике Ю. Буйды, что позволяет предположить наложение современной картины мира на средневековую, эклектическую, где модель мира-логоса сосуществовала с моделью мира-хаоса, божественное – с демоническим, где гротесковые формы реальности свидетельствовали не о стадии рождения, а об эклектике мира. Буйду интересует феномен скрещения антиномий в легендарных исторических личностях, например в Ричарде Львиное Сердце, «последнем человеке средневековья», ставшем мифом средневековой литературы (и латинских, греческих, армянских хроник, и арабских сказок, и поэзии трубадуров и миннезингеров). Реальность личности невосстановима, необъяснимо схождение противоположностей: он был спасителем Иерусалима и злодеем, боровшимся за власть любыми средствами, он был варваром и человеком широкой натуры. Буйду интересует национальное прошлое, русская средневеко-

¹² См.: Зиник З. Готический роман ужасов эмиграции // Синтаксис. 1986. № 16. С. 34-70.

вость («борисоглебство», т.е. смиренность и коварство, обращенность в идеальную реальность и одержимость телесно-материальной жизнью), возрождающаяся вопреки социальным и культурным изменениям¹³. Он отразил и тему нашей статьи – феномен возрождения готической эстетики в массовой культуре XX в.¹⁴ Элементы поэтики готической прозы обнаруживаются в «романтических» рассказах на историческом материале (речь идет не об «исторической» прозе, претендующей на документальную основу, а о мифологизирующей прозе, творящей легендарное прошлое): «Симеон Грек», «Царица Критская», «Флорин», «Сон Ричардо», «Чудо о чудовище», «Птица из Велау», собранных в книге «Скорее облако, чем птица»¹⁵. Этот ряд рассказов отличается как от «реалистических», близких к натуралистической эстетике рассказов («Сестра моя смерть», «Казанский вокзал»), так и от сюрреалистических рассказов книги «Прусская невеста»¹⁶ свойственной ему гротесковой картиной реальности и фантастическими реалиями, существующими в социально конкретной обстановке: черты, сопоставимые с «готической прозой». Принципиальное отличие сюрреалистических рассказов Буйды от готических заключается в статусе фантастики: сюрреалистическая проза снимает апелляцию к метафизике, к сакрально-демоническому миру, открывает хтонические силы хаоса, она ориентируется скорее на архаическое, мифологизирующее сознание, творящее фантомы, тогда как в «готической» прозе Буйда допускает наличие метафизической тайны, метафизической силы, вторгающейся в поступки людей, в ход социальной и природной жизни.

Ориентация на поэтику «готического романа» потребовала романной формы, сохраняющей генетическую память циклизации новелл как способа собирания фрагментов реальности. Исторический хаос обнаруживается в сосуществовании разных реальностей (пространственных и временных, естественных и сверхъестественных), в повторяемости проявлений человека, но в целом современный автор открывает невозможность преодоления круга бытия историей, усилиями людей. Поэтому можно говорить об актуализации наследия готического романа именно в романах Буйды, прежде всего в романе «Борис и Глеб» (1997). В других его романах доминирует либо поэтика сюрреализма («оо животное», 2003); либо поэтика притчевого моделирования («Дон Домино», 1993; «Город палачей», 2003; «Домзак», 2004), либо поэтика реалистической условности («Ермо», 1996; «Кенигсберг», 2003). Однако элементы «ро-

¹³ Русской истории посвящен ряд статей в журнале «Новое время» (1999–2003 гг.) и в книге «Желтый дом. Щина» (М., 2001).

¹⁴ См.: Буйда Ю. Калигари: О фильмах ужасов XX века.

¹⁵ Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. М., 2000.

¹⁶ Буйда Ю. Прусская невеста. М., 1998.

мана тайн» обнаруживаются во всех романах. В «Ермо» – это хронотоп старого замка Сансеверино, хранящего дух предков и возрождающего невольные преступления обитателей; мистическая сила вещей – портретов, чаши Дандоло, зеркала; включенность жизни персонажа в мировую историю – иудеев, европейцев, Византии, России, Америки; мифологизированная история рода Ермо-Николаевых, свидетельствующая о надличностной предопределенности судеб; обилие вставных новелл, в том числе созданных фантазией персонажа. В «Кенигсберге» в точно изображенную советскую послевоенную реальность XX в. по модели готического романа вписана история рода Сартори. «Борис и Глеб» соединяют две жанровые структуры – антиутопию и готический роман, демонстрируя не формальную связь, а сущностную: метафизический хаос, осознаваемый как тайна людьми, обрекает на распад всякие формы обуздания хаоса культурой.