

ПРИЕМ «ГЕОЦИТИРОВАНИЯ» В НАРРАТИВНОЙ СТРАТЕГИИ Г.Ф. ЛАВКРАФТА (на материале романа «Случай Чарльза Декстера Варда»)

Васильева Эльмира Викторовна, кандидат филологических наук, Санкт-Петербургский государственный лесотехнический университет им. С.М. Кирова, Санкт-Петербург, Россия, elmvasilyeva@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-4195-5658>

Аннотация. В статье рассматривается специфика нарративной стратегии американского писателя Г.Ф. Лавкрафта в романе «Случай Чарльза Декстера Варда» (1927), вводятся понятия «геоцитирования» и «геоцитаты». Под «геоцитатой» понимается топонимическая аллюзия, то есть имплицитная отсылка к прецедентному тексту, зашифрованная в топониме (напр., упоминание Трансильвании как «геоцитата» из романа Б. Стокера «Дракула»). Используя «геоцитаты» и иные формы аллюзии, Лавкрафт превращает средневековые легенды, а также произведения предшествующей готической традиции в литературе – романы М. Шелли, Р.Л. Стивенсона, Г. Майринка, Б. Стокера и др., – в значимый контекст для его собственного романа, добиваясь тем самым эффекта единого художественного пространства. Ориентируясь в этом гипертекстовом пространстве, подготовленный читатель способен восстановить логику фрагментарного повествования и предугадать исход коллизии. Сложность замысла и мастерство, проявленное Лавкрафтом в его реализации, позволяет поместить «Случай Чарльза Декстера Варда» в ряд прогрессивных модернистских текстов первой трети XX в. и дает основания для пересмотра места самого Лавкрафта в истории литературного процесса в США.

Ключевые слова: Г.Ф. Лавкрафт, новоанглийская готика, гипертекст, «геоцитирование», нарративная стратегия

Для цитирования: Васильева Э.В. Прием «геоцитирования» в нарративной стратегии Г.Ф. Лавкрафта (на материале романа «Случай Чарльза Декстера Варда») // Вестник Костромского государственного университета. 2021. Т. 27, № 3. С. 170–176. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2021-27-3-170-176>

Research Article

“GEOREFERENCING” AND HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT’S NARRATIVE STRATEGY (on the material of “The Case of Charles Dexter Ward”)

Elmira V. Vasileva, Candidate of Philological Sciences, Saint-Petersburg State Forest Technical University, St. Petersburg, Russia, elmvasilyeva@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-4195-5658>

Abstract. The article approaches the narrative strategy employed by a famous American horror-writer Howard Phillips Lovecraft in his only novel “The Case of Charles Dexter Ward” (1927) and introduces new terms – “georeferencing” and “georeference.” By the latter we mean a toponymical allusion, i. e. an implicit reference to the precedential text incorporated in a toponym (e. g. the author mentions Transylvania to make a georeference to Bram Stoker’s “Dracula”). Lovecraft employs georeferencing and other forms of literary allusions to medieval legends, as well as to famous gothic novels written by his predecessors Mary Wollstonecraft Shelley, Robert Louis Stevenson, Gustav Meyrink, Bram Stoker, etc. to create a meaningful context for his own novel. His goal is to create a common hypertextual universe, which can and will be productively navigated by a prepared reader. This strategy makes it possible for the reader to uncover hidden logics behind the fragmentary discourse and even foresee the outcome of the central battle between the principal characters. Lovecraft’s sophisticated intention and expert plot-structuring allows us to view “The Case of Charles Dexter Ward” as a daring Modernist writing of the period, as well as to reassess Lovecraft’s reputation and cultural impact on the US literature of his time.

Keywords: Howard Phillips Lovecraft, New England gothic, hypertext, “georeferencing”, narrative strategy

For citation: Vasileva E.V. “Georeferencing” and Howard Phillips Lovecraft’s narrative strategy (on the material of “The Case of Charles Dexter Ward”). Vestnik of Kostroma State University, 2021, vol. 27, № 3, pp. 170–176 (In Russ.). <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2021-27-3-170-176>

Г.Ф. Лавкрафта (Lovecraft, 1890–1937) часто называют одним из последних великих мифотворцев, и такое определение представляется вполне оправданным. Учившийся у британских, американских и европейских мастеров «темной» прозы (М. Шелли, Э.А. По, лорда Дансени, А. Мэкона, Б. Стокера, Г. Майринка и др.) «затворник из Провиденса» создал на базе готического романа XVIII–XIX вв. собственный субжанр, получивший название «лавкрафтианские ужасы». Отталкиваясь от опыта своих кумиров, Лавкрафт тем не менее отказался от одной из основ классической готической эстетики – смутного страха, навеянного прикосновением к неким сакральным тайнам бытия. Его узнаваемая художественная манера базируется на разработанной им самим идее «космического ужаса»¹, которая предполагает письмо «крупными мазками»: Лавкрафт помещает своих героев в фантазмагорический мир ожившего кошмара, населенный забытыми богами и древними монстрами, существующий по недоступным пониманию законам магии, безразличный к человеку и его ограниченными концепциям мироздания.

В психологической точности описания эмоциональных реакций героев, столкнувшихся с этим непостижимым и пугающим миром, писатель выступал последователем Э.А. По, чья доктрина единства эффекта была созвучна эстетической программе Лавкрафта, также ставившего «атмосферу» художественного текста превыше стройной фабулы [Васильева: 118–119]. Эта установка, впрочем, не отменяет того, что и на структурно-композиционном уровне тексты Лавкрафта обнаруживают новаторский подход их автора, однако исследователи редко обращаются к технике лавкрафтовского письма, больше сосредотачиваясь на мифотворческой составляющей, на сложном юнгианском символизме, на авторефлексивных элементах творчества Лавкрафта (включая волнуемый американских коллег вопрос о сексуальности писателя) и т. д.

Одной из особенностей стиля Лавкрафта можно назвать перманентное состояние продуктивного диалога с литературными предшественниками, которое временами тяготило самого писателя, беспокоившегося по поводу интеллектуальной и художественной зависимости от авторов прошлого. Эта рефлексия отражена в одном из его личных писем: «Есть мои “По-произведения” и мои “Дансени-произведения”, – но увы! – где мои Лавкрафт-произведения?» [цит. по: Елисеев: 41].

Пусть узнаваемый стиль Лавкрафта и сформировался во многом из подражания на уровне стилистики и частичного заимствования на фабульном уровне, называть его плагиатором некорректно: в отличие от многих авторов, беззастенчиво пользовавшихся чужими художественными наработками, Лав-

крафт отнюдь не стремился замаскировать источник заимствования, а открыто превращал свои сочинения в игровой гипертекст с эксплицитным ссылочным аппаратом. На рубеже XX–XXI вв. подобная литература стала «мейнстримом», но в 1920–30-е гг., на которые пришелся пик творческой активности Лавкрафта, такой способ организации материала – и управления читательским восприятием – был совершенно новаторским, и, по нашему мнению, лишь в силу личностных черт писателя² произведенная им художественная революция не получила должного внимания. В настоящем исследовании мы рассмотрим принципы взаимодействия с предшествующей традицией и, в частности, оригинальный прием «геоцитирования» на примере единственного романа Лавкрафта «Случай Чарльза Декстера Варда» (*The Case of Charles Dexter Ward*, 1927, опубл. 1941).

В романе повествуется о молодом человеке по имени Чарльз Декстер Вард, который в ходе генеалогических изысканий узнает о том, что его предком был чернокнижник и некромант XVII–XVIII вв. Джозеф Карвен, в 1692 г. бежавший от сейлемской «охоты на ведьм» в Провиденс. Постигая историю Карвена, а также сущность его магических занятий по чудесным образом сохранившемуся дневнику колдуна, Чарльз находит способ вернуть предка к жизни, проведя особый ритуал. Однако занятия черной магией и воскрешение демонического колдуна оборачиваются катастрофой для главного героя и начинают представлять угрозу для всего мира.

Главный исследователь творчества Лавкрафта С.Т. Джоши выделяет два принципиальных источника сюжета романа. Первый из них – рассказ самого Лавкрафта «Кошмар в Ред Хуке» (*The Horror at Red Hook*, 1925), в жанровом отношении соответствующий как городской готике, так и детективу, и повествующий о распространении древнего восточного культа на территории Бруклина первой трети XX в. Другой источник – роман английского писателя У. Де Ла Мэра (de la Mare, 1873–1956) «Возвращение» (*The Return*, 1910), главный герой которого одержим душой пирата, жившего в XVIII в. [Joshi, Schultz: 32–33]. Несмотря на то, что эти тексты во многом послужили отправной точкой для написания «Случая Чарльза Декстера Варда», ни один из них не был интегрирован в гипертекстовую систему романа по причине их малой известности. Как будет показано далее, одной из основных функций гипертекста в романе было управление читательским восприятием, и поэтому для (гео)цитирования использовались только широко известные тексты.

Первый и наиболее очевидный прототекст – «Загадочный случай доктора Джекила и мистера Хайда» (*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886) Р.Л. Стивенсона. Сходство своего сочинения с рома-

ном Стивенсона Лавкрафт подчеркивает уже в названии, притом дважды. С одной стороны, он обыгрывает полисемию английского существительного *case*, которое, в зависимости от контекста, может принадлежать юридическому («дело», «прецедент»), медицинскому («заболевание», «история болезни», «клинический случай», «пациент», в т. ч. «психически больной пациент»), научному («доказательство», «аргументация») дискурсам. В романе Стивенсона, как и в более позднем романе Лавкрафта, актуализируются сразу два значения слова *case*. Детективную интригу, связанную с таинственным протее доктором Джекила Хайдом, пытается распутать нотариус Атерсон, что усиливает юридический компонент смешанной жанровой принадлежности романа (акцентируя внимание на этом аспекте, название романа можно было бы перевести на русский язык как «Дело о докторе Джекиле и мистере Хайде»). С другой стороны, пугающим изменениям в состоянии здоровья – как физического, так и психического – доктора Джекила в романе уделяется значительное внимание, что позволяет говорить и о сознательном включении Стивенсоном медицинских коннотаций.

В романе Лавкрафта также наличествует двойная детективная коллизия. Роман начинается с упоминания о таинственном исчезновении пациента психиатрической клиники Чарльза Варда, за чем следует подробное описание событий, предшествовавших исчезновению, составляющих основное содержание романа. Помимо этого присутствует и элемент медицинского детектива / медицинского готического романа, находящий отражение в самом названии произведения: читателя интересует не только сам факт исчезновения пациента, но и то, что привело его в клинику в состоянии, описанном Лавкрафтом: «По признанию врачей, этот случай поставил их в тупик... безумие [Чарльза Декстера Варда] не походило ни на одну душевную болезнь...» [Лавкрафт 2019б: 7–8].

Второе указание на связь «Случая Чарльза Декстера Варда» со «Случаем доктора Джекила и мистера Хайда» содержится во второй части названия романа Лавкрафта: в то время как у Стивенсона «доктор Джекил и мистер Хайд» – это *один человек, который был двумя*, у Лавкрафта «Чарльз Декстер Вард» – это *два человека, которые стали одним*. Успех экспериментов Варда приводит героя к трагедии, схожей с той, что постигла доктора Джекила: восставший из мертвых Карвен оказывается проклятием для своего воскресителя и убивает его, как только перестает испытывать в нем необходимость. В некотором отношении оба романа представляют собой близкие друг другу варианты нарратива об утрате контроля.

Сходство между романом Лавкрафта и романом Стивенсона – художественный прием, посредством которого Лавкрафт рассчитывал направлять своего

читателя: благодаря авторским «подсказкам» – зашифрованным в тексте отсылкам к знакомому тексту – тот мог предугадать исход противостояния Варда и Карвена. В пользу такого объяснения настойчивой аллюзивности говорит и наличие других отсылок к текстам авторов-предшественников в «Случае». Наиболее интересна в этом отношении четвертая глава третьей книги, в которой описывается путешествие Чарльза Варда в Старый Свет. На этом этапе читатель еще не имеет всех необходимых сведений для того, чтобы понять, каковы цели Варда и какими соображениями продиктован его экзотический маршрут, но топонимические аллюзии, которые мы далее будем условно называть «геоцитатами», помогают нам восстановить скрытый автором контекст.

Из родной Новой Англии Вард отправляется в Великобританию, откуда сообщает родителям о том, что нашел квартиру на Рассел Стрит в Лондоне. Выбор адреса в самом романе объясняется близостью к Британскому музею. Однако эта локация упоминается еще по одной причине. (Грейт) Рассел Стрит – старая улица в историческом районе Лондона Блумсбери, иногда называемого кварталом писателей, ведь исторически сложилось, что в этом районе находились крупные издательства, а многие авторы выбрали его для проживания. Особый интерес для Лавкрафта, очевидно, представляла чета Перси Биши и Мэри Уолстокрафт Шелли, которые проживали на Грейт Рассел Стрит зимой – весной 1818 г., то есть в то самое время, когда в маленьком столичном издательстве вышел роман «Франкенштейн, или Современный Прометей» (*Frankenstein, or the Modern Prometheus*, 1818). Лавкрафт высоко оценивал это произведение, считая его одним из ключевых текстов английской готической традиции: «Миссис Шелли написала еще несколько романов, в том числе довольно недурного «Последнего человека», но так и не смогла повторить успех своего первенца, овеянного настоящим космическим ужасом» [Лавкрафт 2019а: 524].

Влияние «Франкенштейна» на творчество Лавкрафта прослеживается в мистифицированном образе научного знания как магии нового времени, который писатель создавал во многих своих новеллах и которым наполнил свой роман. Единственная разница в сравнении с первоисточником Шелли – в последовательности этапов внутренней эволюции / деградации героев: Виктор Франкенштейн приходит в науку через увлечение оккультизмом; Чарльз Вард, напротив, отталкивается от научного знания, но становится некромантом. Оба героя не видят разницы между двумя сферами деятельности, которые они пытаются совместить, и эта амбивалентность подхода усиливает эффект как во «Франкенштейне», так и в «Случае Чарльза Декстера Варда», добав-

ля готическую эстетику в тексты, которые в противном случае могли быть прочитаны как научно-фантастические.

Сходство Франкенштейна и Варда проявляется и в амбициозности, и в той одержимости, с которой они преследуют поставленные цели. Сравним пассажи из двух текстов.

Вспоминая свои кошунственные эксперименты, Франкенштейн так описывает капитану Уолтону момент озарения: «Я исследовал причинные связи перехода от жизни к смерти и от смерти к жизни, как вдруг среди полной тьмы блеснул внезапный свет... Я держал в руках то, к чему стремились величайшие мудрецы от начала времени» [Шелли: 61].

Чарльз Вард, очевидно, испытывает схожее состояние, поскольку в беседе с доктором Виллетом также отчетливо звучит прометеева тема, – именно Варду предстоит изменить жизнь человечества и его представления о мироздании: «Он стремился как можно скорее постигнуть забытые знания и искусства древних для уяснения сути работ Карвена и надеялся когда-нибудь сделать полное сообщение о предметах, представляющих необычайный интерес для всего человечества, и прежде всего для науки. Даже Эйнштейн, заявлял он, не смог бы глубже изменить понимание сущности мироздания» [Лавкрафт 2019б: 81].

Ясно видя перед собой цель – бессмертие человечества, – герои самозабвенно предаются занятиям, сам характер которых позволяет читателю удостовериться в постепенной деградации человечности в них самих. Франкенштейн наблюдает за процессами разложения. Шелли не уточняет, где именно он находит мертвые тела для этих и последующих экспериментов, но фраза «кладбище представлялось лишь местом упокоения мертвых тел» [Шелли: 60] проливает некоторый свет на источник материала. Вард также занимается осквернением могил в родном Провиденсе, оправдывая свои действия научной необходимостью. И Франкенштейн, и Вард истребляют в себе человечность ради великой миссии, которая, как им кажется, полностью их оправдывает.

Скрытая отсылка к роману Шелли, представленная в «Случае Чарльза Дектера Варда» в виде геоцитаты, выполняет таким образом две функции. Сравнивая события романа Лавкрафта и его центрального героя с событиями и героем романа Шелли, читатель получает возможность заполнить пробелы, «достроить» в своем воображении сюжет и предугадать дальнейшее развитие событий. Вторая, менее очевидная функция связана с тем, что благодаря этой отсылке Лавкрафт помещает действие своего романа в чужую художественную вселенную: читатель может предположить, что Вард приезжает в Лондон, чтобы ознакомиться с бумагами самого Франкенштейна – пожалуй, самого известного литературного «воскресителя».

В пользу такой гипотезы говорит и то, что прием геоцитирования настойчиво используется Лавкрафтом и далее. Писатель сплетает в единую сеть художественные вселенные любимых им мистических романов и романов ужасов, превращая сеттинг в значимый контекст.

Покинув Лондон, Вард отправляется в Париж, где снимает квартиру недалеко от улицы Сен Жак. Эта локация связана в большей степени со средневековым легендарным, чем с художественной литературой, хотя источником вдохновения для Лавкрафта вполне мог стать такой текст, как «Белый доминиканец» (*Der weiße Dominikaner*, 1921) Майринка.

В Средние века улица Сен Жак вела к разрушенной впоследствии церкви Сен-Жак-де-ла-Бушри – месту сбора паломников, отправлявшихся на богомолье в Испанию по Пути Святого Иакова (отсюда и название церкви и улицы). Если верить легенде, то именно отсюда в середине XIV в. отправился в Сантьяго-де-Компостела и Николя Фламель – алхимик и оккультист. По преданию, им двигали не столько религиозные соображения, сколько надежда найти среди еврейских беженцев человека, знакомого с арамейским языком и Каббалой, который помог бы ему с расшифровкой попавшей в его руки таинственной «Книги иудея Авраама». Сторонники мистического прочтения биографии Фламеля полагают, что его паломничество увенчалось успехом, потому что вскоре после возвращения в Париж Фламель стал одним из богатейших людей во Франции, обладателем разнообразной недвижимости в столице и за ее пределами, видным благотворителем и меценатом. На его пожертвования была построена и церковь Сен-Жак-де-ля-Бушри, в которой его как одного из самых щедрых дарителей с почестями похоронили в 1418 г.

Легенда о Николя Фламеле – один из важных культурных мифов европейского Средневековья, в основе которого лежит биография реально существовавшего человека, впоследствии обросшая значительным количеством фантастических подробностей, включая написанные якобы самим Фламелем книги, в которых описывались и его странствия, и его алхимические опыты. Притягательность легенды кроется в двух ее аспектах. В первую очередь, она воспринимается как история обычного человека, успешно открывшего границу непознанного, прикоснувшегося к великим и сакральным тайнам бытия и сумевшем извлечь свою выгоду из них. Во-вторых, это красивая история о вечной жизни, доступной каждому: считается, что, открыв философский камень, Фламель сумел изготовить «эликсир бессмертия» и для себя, и для жены Пернель. По легенде, инсценировав собственную смерть во Франции, супруги Фламель удалились от мира и уехали в Индию, где продолжили постигать тайные доктрины.

Неудивительно, что Лавкрафт на некоторое время помещает своего героя в район Парижа, тесно связанный с историей Николая Фламель. Чарльз Вард – мастер-алхимик начала XX в., ищущий ответы на вопросы, которые никто не осмеливался формулировать до него. Как и средневековый мистик Фламель, Вард осознанно выходит за пределы рационально постижимого знания и остро нуждается в наставнике, который сможет указать ему верный путь. Именно за наставничеством он едет в Европу, проходя маршруты великих чернокнижников прошлого. Как и Фламель, Вард одержим идеей вечной жизни, хотя его цель состоит не в том, чтобы обрести бессмертие самому, а в том, чтобы вернуть к жизни Карвена.

Литературные герои, относительно которых выстраивается нарратив Чарльза Декстера Варда, объединены общей темой преодоления смерти: Франкенштейн создал искусственного человека из фрагментов мертвых тел, Фламель продлевал собственную жизнь, Рабби Лёв (он же Махараль из Праги) посредством Каббалы вдохнул жизнь в глиняного гиганта Голема, созданного им для защиты еврейского народа. Скрытая отсылка к этой легенде и вдохновленному ею роману Майринка «Голем» (*Der Golem*, 1914) содержится в следующей упомянутой Лавкрафтом локации. Из Парижа его герой отправляется в Прагу к мудрецу Йозефу Наде, который в действительности является старинным другом Карвена Саймоном Орном. Предположив, что Саймон Орн / Йозеф Наде и есть создатель легендарного Голема³, читатель может дополнительно убедиться в справедливости своих догадок о целях Варда, а также предугадать финал его авантюры.

Оформившаяся в XVIII–XIX вв. и получившая литературное закрепление лишь в начале XX в. легенда о Рабби Лёве и Големе обладает значительным сходством с романом Шелли о Франкенштейне: в обоих случаях герой осмеливается присвоить себе прерогативу Творца, за что жестоко расплачивается, поскольку созданное им существо оказывается лишь гнусной пародией на человека, не поддающимся контролю чудовищем. Художественное чутье Лавкрафта позволило ему уловить преемственность, существующую между двумя источниками, и вписать свой текст в выделенное им единство.

Из Праги герой Лавкрафта отправляется в Нойштадт. Об этом пункте следования Варда автор упоминает лишь вскользь, не сообщая о том, какой именно Нойштадт имеется в виду, поскольку на территории Германии есть несколько городов разного значения, носящих это название. С географической точки зрения ближе всего к чешской границе расположен Нойштадт-ин-Захсен, и хотя Саксония вполне могла бы дополнить список «магических» мест старой Европы, составляемый Лавкрафтом, по целому

ряду причин, начиная с фаустовского мифа⁴ и заканчивая дрезденским периодом в творчестве любимого им Гофмана, непосредственно саксонский Нойштадт не связан с какими бы то ни было общеизвестными источниками – легендарными или литературными. С другой стороны, Нойштадт-ан-дер-Вайнштрассе, расположенный в земле Рейнланд-Пфальц, то есть на значительном удалении от Праги и Вены, известен богатым фольклором, а также старинной историей о колдуне Йоганне Кохлере: в конце XVI в. жители региона страдали от эпидемии чумы крупного рогатого скота. В то время чума ассоциировалась с разгулом нечисти и вампиризмом, что приводило к панике среди суеверных горожан. Колдун и некромант Йоганн Кохлер взялся избавить Нойштадт от эпидемии и от нежити с помощью древнего языческого ритуала – так называемых «костров необходимости», однако проведенный им обряд не возымел действия, и уже в 1605 г. сам Кохлер был приговорен к сожжению за занятия черной магией [Summers: 161].

Если Лавкрафт отсылал читателя к рейнландскому Нойштадту и именно к этой легенде, то можно утверждать, что посредством этой «геоцитаты» он ввел в повествование тему вампиризма, подготавливая тем самым читателя к следующей локации и последнему пункту назначения Чарльза Варда в Европе – Трансильвании, где герой гостит в замке барона Ференци. Под этим именем скрывается второй друг и поделник Карвена чернокнижник Эдвард Хатчинсон. В письме родителям Вард сообщает, что замок «расположен на крутом склоне в горах, заросших густым лесом, и простой люд избегает этих мест» [Лавкрафт 2019б: 86]. Последний комментарий можно было бы посчитать излишним, поскольку само место действия – удаленный замок в Трансильвании – однозначно указывает на преемственность романа Лавкрафта по отношению к тексту Стокера «Дракула» (*Dracula*, 1897), а также на связь образов Хатчинсона и самого inferнального графа. В эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» (*Supernatural Horror in Literature*, 1925–1927) писатель назвал роман «Дракула» «почти эталонным образцом современного воплощения ужасающего вампирского мифа» [Лавкрафт 2019а: 564], что резко контрастирует с его общей крайне невысокой оценкой творчества Стокера. Действительно, литературное наследие ирландского романиста отнюдь не равноценно, и на фоне откровенно слабых в художественном отношении «Логова белого червя» и «Камня семи звезд» «Дракула» выгодно выделяется как оригинальностью концепции, так и полнотой ее реализации.

В «Случае Чарльза Декстера Варда» вампирская линия реализована откровенно небрежно. Автор приводит выдержки из вымышленных статей в новоанглийских газетах, в которых сообщается о пугающих

случаях вампиризма в окрестностях Провиденса. Читатель понимает, что это явление связано с экспериментами Варда и, в частности, с успешным опытом воскрешения Карвена, однако в целом отсылка к вампирскому мифу в перегруженном аллюзиями романе представляется неоправданной с точки зрения художественного эффекта.

Подытоживая, отметим, что все рассмотренные выше романы ужасов и европейские легенды (каждая из которых также связана с более поздней европейской хоррор-литературой) Лавкрафт сплетает в единый гипертекст, составной частью которого становится и его «Случай Декстера Варда». Каждая аллюзия, каждая «геоцитата», использованная им, выполняет роль художественной гиперссылки, связывающей сюжет его романа с другими известными читателю романами ужасов сюжетами. Этот прием позволяет Лавкрафту вести скрытый диалог с читателем, помогая тому ориентироваться в перипетиях сюжета и при необходимости восстанавливать полную картину по оставленным автором подсказкам. Дополнительным результатом становится особый эффект, при котором, благодаря «геоцитатам» и содержащимся в тексте намекам, у читателя складывается впечатление, что действие «Случая» происходит в той же художественной вселенной, в которой разворачивались события «Франкенштейна», «Странного случая доктора Джекила и мистера Хайда», «Дракулы», «Голема» и т. д. Последняя особенность обнажает очень прогрессивное для любителя отношение Лавкрафта к литературе: понимая, что его любимые писатели при написании своих произведений вдохновлялись сторонними источниками – легендами или более ранними художественными текстами других авторов, он чувствовал себя увереннее, используя разные ипостаси «чужого слова» в собственном романе, откровенно указывая источник заимствования. Эта нарочитая сделанность «Случая Чарльза Декстера Варда» повышает статус романа, позволяя перевести его из категории легких произведений для подросткового чтения в категорию сложных текстов, впитавших художественные достижения модернистской литературы, а в его авторе увидеть одного из провозвестников крупных литературных экспериментов второй половины XX в.

Примечания

¹ Концепция «космического ужаса», вдохновленная теоретическими построениями авторов «черной» литературы XIX в., но существенно дополненная Лавкрафтом, была подробно разработана им и представлена в программном эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» (*Supernatural Horror in Literature*, 1927).

² По этому вопросу высказывалась переводчица Лавкрафта Н.А. Бавина: «...Лавкрафт нередко тер-

зался сомнениями в подлинной ценности многих своих новелл, в их способности оказывать воздействие на читателя, и ему настолько удавалось заражать своими сомнениями других, что некоторые его вещи, причем из лучших (например, «Хребты безумия»), были напечатаны только после его смерти» [Бавина: 8].

³ Отметим, что согласно пражской легенде Рабби Лёв дал Голему имя Йозеф. Это имя дважды встречается в романе Лавкрафта: англо-саксонский вариант этого имени («Джозеф») носит inferнальный предок Чарльза Варда Карвен; наконец, проживающий в Праге чернокнижник Саймон Орн берет себе имя «Йозеф Наде».

⁴ Включение, пусть и косвенное, Лавкрафтом элемента фаустовского мифа в роман «Случай Чарльза Декстера Варда» кажется вполне логичным, ведь фигура Фауста наравне с фигурами Николая Фламелья и Махаралы из Праги входит в своеобразный триумвират чернокнижников позднего средневековья.

Список литературы

Бавина Н.А. Лицом к лицу пред пропастию темной / Лавкрафт Х.Ф. Некрономикон. М.: Энигма, 2011. С. 9–19.

Васильева Э.В. «Зверь в пещере» Г.Ф. Лавкрафта: опыт прочтения // Вестник Костромского государственного университета. 2021. Т. 27, № 1. С. 117–121.

Елисеев Г.А. Лавкрафт. М.: Вече, 2013. 448 с.

Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе / Лавкрафт Г.Ф. Зов Ктулху: повести, рассказы, сонеты. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2019. С. 497–593.

Лавкрафт Г.Ф. Случай Чарльза Декстера Варда / Лавкрафт Г.Ф. Иные боги и другие истории. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2019. С. 5–176.

Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей. М.: Эксмо, 2007. 288 с.

Joshi S.T., Schultz D.E. An H. P. Lovecraft Encyclopaedia. Westport; London, Greenwood Publishing Group, 2001, 339 p.

Summers M. The Vampire in Europe. London; New York, Routledge, 2013. 360 p.

References

Bavina N.A. *Litsom k litsu pred propastiiu temnoi* [Face to Face afore a Dark Abyss]. Lavkraft Kh.F. *Nekronomikon* [Necronomicon]. Moscow, Enigma Publ., 2011, pp. 9–19. (In Russ.)

Vasil'eva E.V. "Zver' v peshchere" G.F. Lavkrafta: opyt prochteniiia [Howard Phillips Lovecraft's *The Beast in the Cave: An Interpretation*]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta* [Vestnik of Kostroma State University], 2021, vol. 27, № 1, pp. 117–121 (in Russ.).

Eliseev G.A. *Lavkraft* [Lovecraft]. Moscow, Veche Publ., 2013, 448 p. (In Russ.)

Lavkraft G.F. *Sverkh"estestvennyi uzhas v literature* [Supernatural Horror in Literature]. Lavkraft G.F. *Zov Ktulhu: povesti, rasskazy, sonety* [The Call of Cthulhu: novellas, tales, sonnets]. Moscow, Inostranka Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2019, pp. 497–593. (In Russ.)

Lavkraft G.F. *Sluchai Charl'za Dekstera Varda* [The Case of Charles Dexter Ward]. Lavkraft G.F. *Inye bogi i drugie istorii* [The Other Gods, and Other Tales]. Moscow, Inostranka Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2019, pp. 5–176. (In Russ.)

Shelli M. *Frankenshtein, ili Sovremennyi Prometei* [Frankenstein, or The Modern Prometheus]. Moscow, Eksmo Publ., 2007, 288 p.

Статья поступила в редакцию 23.05.2021; одобрена после рецензирования 16.06.2021; принята к публикации 18.08.2021.

The article was submitted 23.05.2021; approved after reviewing 16.06.2021; accepted for publication 18.08.2021.