

УДК 821.161.1

DOI: 10.26907/2782-4756-2024-78-4-283-292

МОТИВЫ ХОРРОРА В РОМАНЕ Э. ВЕРКИНА «СНАРК СНАРК»

© Дарья Куликова

HORROR MOTIFS IN E. VERKIN'S NOVEL "SNARK SNARK"

Daria Kulikova

The article is dedicated to the modern Russian writer E. Verkin. His novel "Snark Snark" was analysed using the methods of a motif analysis and the elements of a comparative and mythological approach. Verkin's work is examined from the point of view of its use of horror techniques and motifs. The article considers intertextual connections with precedent texts of Russian classical literature and works of horror (for example, the works of S. King). We identify the sources of the cinematographic allusions of the novel and highlight the references to classic horror films. The article studies the transformations of the horror chronotope, refractions of traditional horror characters and the inclusion of folklore components. We have established that the author uses both genuine folklore motifs and the folkloresque, i.e. imitation, narrative. The theme of sacrifice, popular in the horror genre, is analyzed, suggesting that in the novel "Snark Snark", the theme of sacrifice is pushed to the periphery of the plot, encrypted in the intertextual code. The article proves that the writer uses horror genre clichés to create certain genre expectations, but often subverts them without leading the plot to a horror ending. Verkin deconstructs horror clichés, violates genre expectations, thus creating a distinctive fictional world.

Keywords: horror, modern Russian literature, literary cinematography, folklore, chronotope, intertext, myth, Stephen King

Статья посвящена современному русскому писателю Э. Веркину. Его роман «Снарк снарк» с помощью методов мотивного анализа, элементов компаративного и мифологического подхода рассмотрен с точки зрения использования в нем приемов и мотивов ужасов. Рассмотрены интертекстуальные связи с прецедентными текстами русской классической литературы и произведений ужасов (например, произведения С. Кинга). Были выявлены источники кинотекста романа, а именно отсылки к классическим кинохоррорам. Исследованы трансформации хронотопа ужасов, преломления традиционных персонажей хоррора, включение фольклорных компонентов. Установлено, что автор использует как подлинно фольклорные мотивы, так и фольклореск, то есть имитацию устного народного нарратива. Проанализирована тема жертвоприношения, популярная в жанре хоррор, в статье сделано предположение, что в романе «Снарк снарк» тема жертвоприношения была вытеснена на периферию сюжета, зашифрована в интертекстуальном коде. Доказано, что писатель используют жанровые клише хоррора, чтобы создать определенные жанровые ожидания, но зачастую разрушает их, не приводя сюжет к хоррорной развязке. Веркин деконструирует клише ужасов, нарушает жанровые ожидания и таким образом создает особый художественный мир.

Ключевые слова: хоррор, современная русская литература, литературная кинематографичность, фольклореск, хронотоп, интертекст, миф, Стивен Кинг

Для цитирования: Куликова Д. Мотивы хоррора в романе Э. Веркина «Снарк снарк» // Филология и культура. Philology and Culture. 2024. № 4 (78). С. 283–292. DOI: 10.26907/2782-4756-2024-78-4-283-292

Введение

Э. Н. Веркин – известный российский писатель, автор десятков произведений для детей и подростков. Его роман «Облачный полк» был удостоен ряда литературных премий, а его «взрослые» произведения становятся литературными событиями. Роман «Снарк снарк» прошел в

финал премии «Большая книга» в 2023 г. и занял третье место по результатам читательского голосования. Детской прозе Веркина посвящены работы ряда литературоведов (С. Г. Маслинской [1], [2], И. А. Сергиенко [3] и др.), его произведения для взрослой аудитории исследованы меньше, что определяет актуальность нашей статьи.

Необходимо отметить, что роман «Снарк снарк» – произведение, на разных уровнях скрывающее несколько систем шифров, каждый из которых требует расшифровки. И поэтика названия каждой главы, и система лейтмотивов, и комплекс отсылок к мировой и отечественной классике, и связи с микрокосмом авторского художественного мира – все это приглашает к размышлению и интерпретации писательского кода. В настоящей работе мы сосредоточимся на разнообразии мотивов хоррора, широко представленных в диалогии. Методология работы включает элементы компаративного и мифологического подхода, метода мотивного анализа. Целью работы является анализ поэтики ужасного в романе. В ходе работы поставлены следующие задачи: выявить, классифицировать и интерпретировать мотивы хоррора, выраженные на уровнях хронотопа, фольклорных мотивов, системы образов и интертекста.

Роман Э. Веркина «Снарк снарк» нельзя определить как хоррор, потому что жанровая природа этого произведения значительно сложнее. В то время как роман ужасов подчиняется определенной повествовательной стратегии [4], Веркин не пользуется существующей нарративной моделью, а внедряет клише хоррора на разных уровнях: встраивает внесюжетные элементы хоррора, вводит традиционных персонажей ужасов (чучельника, городскую сумасшедшую – «Бабу Ягу», мефистофелевского персонажа) и «страшные» пространства (заброшенные места, кладбище, морг). Неслучайно критик В. Владимирский отмечает: «„Снарк“ — не эксплуатация популярного жанра, а попытка создать новый, неслыханный, большая амбициозная задача для большого амбициозного писателя» [5]. Можно было бы говорить о фольклорных мотивах в образной системе романа, но под жанровой обложкой былички или городской легенды писатель прячет авторские ужасы, в некотором смысле превращая роман в альманах страшных историй. Эксперименты Веркина в жанре хоррора уже были ранее поставлены в его произведениях для подростков, поэтому в «Снарке» мотивы хоррора – опробованные приемы, выверенные и выполняющие строго определенные функции. Традиционно фантастика хоррора на уровне подтекста выводит читателя к социальному, философскому и политическому содержанию, Веркин строит роман по обратному принципу: нефантастическое повествование в подтексте скрывает страшную фантастику. Страхное вытесняется на периферию повествования в том числе через прием ненадежного повествователя. В романе Веркина мы встречаемся с повествованием от

первого лица, что весьма характерно для ужасов – сближение точки зрения героя с точкой зрения читателя способствует внушению эмоции страха. Однако в «Снарке» повествователю нельзя доверять вполне. Бывший писатель Виктор в «Снеге Энцелада» манифестирует практику «когнитивной депривации», положенную в основу его жизни:

«Самая примитивная музыка, самая вкусная еда – вот верное средство для здоровья, причем как физического, так и умственного» [6, с. 278].

Стремление сберечь свое здоровье, ментальное и физическое, любой ценой заставляет Виктора блокировать любую тревожащую информацию. Страшную правду о событиях в Чагинске прячет каламбур, языковая игра, обилие отвлекающих деталей. Это актуально для обеих частей диалогии, так как если в более зрелом возрасте Виктор сознательно игнорирует страшную правду, то в молодости ему это помогает делать алкогольное опьянение. Так Веркин переворачивает жанровую модель.

Жанровая природа хоррора такова, что литературные и кинематографические ужасы находятся в постоянном взаимном влиянии, поэтому в связи с «Чагинском» необходимо вспомнить о таком явлении современного кино ужасов, как «слоубёрнер» [7, с. 118]. В литературе кинематографический эффект медленного разворачивания действия достигается максимальным снижением темпа повествования (обратим внимание на то, что события нескольких дней в Чагинске изложены автором на 768 страницах, объем двух томов превышает 1500 страниц). Киноцитаты в романе косвенно указывают на связь художественной природы романа с новой тенденцией кинематографа ужасов – так называемым постхоррором. А. Павлов критически отзываясь об этом термине, но не отрицает существования в искусстве кинохоррора определенной тенденции к освобождению от клейма поверхностности, несерьезности и китчевости. Исследователи отмечают, что для постхоррора важен нарратив, а не сюжет, а порой даже не нарратив, а аффект – как отмечает Павлов, весьма «скользкое» [8, с. 302] понятие, аффект – это трудноопределимая тревога, которая в избытке обнаруживается на страницах романа «Снарк снарк». Кинематографичность романа Веркина – не просто дань традиции жанра и его инновациям, но и инструмент создания у читателя ложного ожидания, речь о котором еще пойдет ниже.

Фрагментарность элементов хоррора у Веркина при этом не означает второстепенности этого

мотивного субстрата. Далее мы рассмотрим многообразие образов страшного, преломленных в тексте Веркина, и попытаемся дать им интерпретацию.

Интертекст

Жонглирование отсылками, препарирование «чужого слова» в процессе артикулирования слова собственного – и черта идиостиля, и свойство хоррора как жанра, апеллирующего к прецедентам ради эмоциональной суггестии, возрастания ужаса. Герои ужасов всегда ощущают себя как в фильме или книге, и это можно считать жанровым клише. У Веркина Виктор в какой-то момент начинает сходство происходящего во-круг с событиями некоего фильма ужасов:

«<...> апофеоз праздника – сожжение четырехметрового березового человека – фигуры, сплетенной из свежайшей бересты...» [9, с. 685].

Этот намек на фильм «Плетеный человек» (1973, реж. Робин Харди) – классический хоррор о столкновении с абсурдным миром культа и жертвоприношении – заставляет обратить внимание на то, какое большое значение играет в романе тема жертвенного празднования. Отметим, что отсылка к «Плетеному человеку» может, во-первых, предсказывать будущую гибель Хазина, во-вторых, служит приемом разрушения жанрового ожидания. Хазин умрет (или будет убит) через много лет после того самого Дня Города в Чагинске, Виктор тоже не окажется непосредственно под угрозой, хотя саспенс, напряженное ожидание страшной опасности, пронизывает всю первую часть дилогии. Таким образом, цитата заставляет читателя прогнозировать альтернативное развитие событий в соответствии с ожиданиями от хоррора, но эти ожидания не будут воплощены в книге.

В романе «Снарк снарк» мы также находим примеры интертекстуальных связей с литературными прецедентами. Когда Хазин и Витя попадают в больницу после укуса мыши, фотографа охватывает паника, заключение в больнице и беспомощность вызывают у него ужас и воспоминание об одном страшном рассказе:

«Знаешь, Витя, есть такой рассказ... „Комната Изабель“... Это самое страшное, что я читал в жизни... Ужас» [Там же, с. 383].

Трудно с точностью определить, какой рассказ имеет в виду герой, однако можно предположить, что страх перед властью врача и безумием напомнил Хазину рассказ Ш. П. Гилмон «Желтые обои», в котором героиня сходит с ума

в комнате, где ее держит муж якобы с целью вылечить от нервных недугов. Тревоги Хазина завершаются самым неожиданным поворотом в судьбе его и Виктора: Виктор на три дня впадает в кому по невыясненной причине, а Хазин, судя по всему, оказывается награжден за помощь в организации жертвенного праздника, речь о котором пойдем ниже.

Другой формой цитирования произведений ужасов являются внесюжетные вставки, синопсисы написанных и ненаписанных произведений Виктора. Он то и дело вспоминает свой неудачный роман о зомби. Зомби как персонажи хоррора не появляются непосредственно в романе Веркина, а превращаются в деталь, намекающую на генетическую связь с хоррором. Эта деталь к концу «Чагинска» разрастается и мутирует, в связи с чем упоминается один из синтетических хоррор-жанров – мэшап, который предполагает соединение классического сюжета с хоррором, боевиком и т. п. Роман предлагает Виктору совместить локфик про адмирала Чичагина с ужасником: «Свежо. Адмирал Чичагин против зомби» [Там же, с. 704]. Далее тема романа про адмирала Чичагина в сознании Виктора вырождается в приписывание ему новых качеств гигиениста и просветителя, боровшегося против дикостей в ритуальных обычаях:

«Христианский люд, селян, мещан и прочих городских обывателей хоронить по возможности дальше от их деревень, сел и городов, в лесу или за рекой. Это стоит делать прежде всего из гигиенических соображений, ибо разрастающиеся кладбища становятся прибежищем одичавших собак, которые разрушают могилы и устраивают на городских площадях и улицах безобразные драки из-за останков, добытых из этих самых могил» [Там же, с. 748].

Чичагин предстает в этом сюжете как единственный просвещенный человек в страшных варварских землях, где дикие собаки растаскивают тела мертвецов с кладбища, где процветает ведовство и прочие суеверия.

Отдельно следует отметить влияние творчества Стивена Кинга на страшную сторону романа «Снарк снарк». Плодовитость Кинга как автора и его популярность привела к тому, что редкий ужастик не пересекается с чем-то, что прежде было открыто «королем». Не избегает этого и роман Веркина. Сам факт того, что главным героем сделан писатель, можно воспринять как кинговскую аллюзию: как известно, множество произведений Кинга ставит в центр фигуру писателя. Роман С. Кинга «Оно» (1986) превратил сюжет об исчезновении подростков в маленьком городе при потворствовании злу взрослых в

классический для литературы ужасов, именно поэтому такое скрытое цитирование у Веркина легко считывается.

Прочие мотивы хоррора проявляются на разных уровнях: в системе персонажей, хронотопе, мифологических и фольклорных мотивах. Подробнее эти явления будут рассмотрены ниже.

Хронотоп

Помещение действия ужастика в определенное пространство – один из законов жанра, отчасти автор «Чагинска» и «Снега Энцилада» подчиняется этому закону.

Трагический финал «Чагинска» приводит героев на провинциальное кладбище на похороны Кристины. Традиционно кладбище в хорроре – место столкновения с ужасным (призраком, зомби и т. п.), место ритуала или нарушения сакрального запрета. Рассмотрим, в какой степени писатель реализует клише ужасов. Герои Веркина на кладбище не пересекают запретной границы, так как попадают в это пространство (которое сам автор не изображает как священное) с закономерной целью. В то же время они везут хоронить на кладбище самоубийцу, и это можно считать за кощунственное нарушение. Однако намеки автора указывают на то, что Кристина была убита, а не покончила с собой, следовательно, этот мотив хоррора у Веркина вывернут наизнанку. Ситуация похорон мотивирует введение натуралистического изображения мертвого тела, дополненного мортальным нарративом Снаткиной, излагающей свою классификацию покойников. Открытым остается вопрос о ритуале: в похоронах Кристины принимает участие Светлов, владелец корпорации НЭКСТРАН, один из наиболее загадочных персонажей романа. Едва ли Светлов хоронит Кристину из сочувствия к ее смерти, его участие больше походит на часть ритуала, элементом которого, например, является его кровная жертва: *«Веревка сорвала кожу с ладони Алексея Степановича, он удивленно рассматривал руку, кровь стекала по ребру ладони в рукав»* [Там же, с. 761]. Как и в других случаях, Веркин только намекает на привычные мотивы хоррора, но не развивает их буквально.

Образ заброшенного кладбища в «Снеге Энцилада» создается через яркий и при этом умиротворяющий пейзаж, что противоречит традиции хоррора наделять мортальное пространство противоположными характеристиками:

«Золото разлилось по всему кладбищу, в нем утонули могилы, их было не видно под желтым, золотарник задушил старые деревья, кладбище облысело,

превратилось в широкую поляну посреди соснового леса» [6, с. 494].

Действие многих отечественных хорроров происходит в деревне или в маленьком провинциальном городе (Ю. Нестеренко «Черная топь», А. Иванов «Псоглавцы», М. Романова «Болото», В. Белобров и О. Попов «Красный Бубен», К. Шаинян «С ключом на шее»), «ужасы маленького городка» стали визитной карточкой «короля ужасов» Стивена Кинга и продолжают находить новые и новые отражения в творчестве авторов по всему миру. Веркин показывает Чагинск как страшный город, но использует для этого не столько инструментарий хорроров, сколько традицию классической литературы и «уездный ужас» из произведений Н. В. Гоголя, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. П. Чехова, Ф. К. Сологуба и М. А. Булгакова. Чагинск, подобно провинциальным городам Н. у Гоголя и Сологуба мгновенно погружает новоприбывших в гротесковый мир на грани сна и действительности, в котором можно отравиться радоном, лечиться лисой, в котором былички о шушуне и визите мертвеца настолько же правдоподобны, как неправдоподобна подлинная действительность. *«Чагинск действует деструктивно...»* [Там же, с. 298]. И действительно, в определенном смысле изображение упадка города Чагинска – тема для сатиры в духе классиков. Но, если посмотреть на это с другой стороны, Веркин описывает и необъяснимую деградацию мира, оскудение природы и духа.

«Но я помнил, как Ингирь кишел рыбой. <...> А в две тысячи первом рыбы не было, и для тех, кто родился в начале века – это обычная картина. Мы живем в засыхающем мире...» [Там же, с. 218].

Из колодцев в Чагинске в 2018 г. начинает уходить вода, жители боятся отравления радоном и ядовитой пылью золотарника. Изображение иррационального упадка сравнимо с лавкрафтианским космическим ужасом перед материей, которая живет и таит опасности или умирает, унося с собой в иной мир жизни целых цивилизаций.

Любое пространство, связанное с мертвецами и похоронными ритуалами, может превращаться в пространство страшного. Во второй части дилогии герои попадают в морг, но ничего такого, кроме неприятного созерцания мертвого тела, не происходит. Напротив, напряжение в сцене разряжается почти гоголевской сатирой и игрой в мнимых ревизоров. Как и в эпизоде в заброшенном краеведческом музее, герои думают, что их кто-то запер, но столкновения с этим неведомым

злодеем так и не произойдет, да и само его существование остается под вопросом. И морг, и музей в итоге вызывают тревогу и страх героев, но реальной опасности в действительности не представляют.

Как отмечал Н. Кэрролл и другие исследователи, именно заброшенные места зачастую рожают чудовищ, которые имеют обыкновение обитать вдали от человеческих глаз [10, с. 35]. В первой части дилогии, изображающей, скорее, расцвет Чагинска, такого рода местом можно считать грязелечебницу, где проводится ритуальный пир с барбекю, который приобщает наиболее важных участников жизни чагинского общества к жертвоприношению. Виктор, несмотря на свое давнее знакомство с Чагинском и окрестностями, слышит о наличии этого учреждения впервые. Кроме того, все намекает на то, что место это было специально оформлено для загадочного мероприятия.

«Грязелечебница не выглядела отреставрированной. Хотя я никогда не видел старых грязелечебниц севера России, но эта походила на несколько обычных длинных барачков, покрашенных белой краской» [9, с. 179].

Виктор, который построил карьеру на создании мнимых достопримечательностей и вымышленных биографиях провинциальных городков, наяву встречает иллюзию, поддельную грязелечебницу, и не распознает обмана. Все догадки о статусе этого места так и остаются догадками, в тексте ритуальность мнимой грязелечебницы не эксплицируется. Имплицитность страшного в целом можно считать чертой романа и одним из ведущих приемов, позволяющих автору переосмысливать жанровые клише.

Подводя промежуточный итог осмысления хронотопа хоррора в «Чагинске» и «Снеге Энциклада», можно сказать, что он строится на принципе разрушенного ожидания: Веркин создает пространства, нагруженные тревожными ассоциациями, и либо оставляет вопрос об их истинном статусе открытым, либо развенчивает их ужас.

Фольклор

Эксперименты с жанрами страшного фольклора писателем были проведены уже в его произведениях для детей. Сергиенко обращает внимание на использование Веркиным фольклорных мотивов как элемента поэтики ужасного и констатирует тесную связь «жанровой специфики и поэтики „детского триллера“ с различными формами аутентичного страшного детского фольклора – быличкой, страшилкой, садистским стиш-

ком, широкое и декларируемое заимствование фольклорных сюжетов, образов, художественных приемов и пр.» [3, с. 145].

Наиболее заметным жанром страшного фольклора в романе «Снарк снарк» выступает быличка. Тексты быличек зачастую вводятся через Снаткину – «макабрическую старуху», по выражению одной из героинь, – или в связи с ней. Так, Виктор создает воображаемую биографию Снаткиной, согласно которой она встречала в лесу шушуна, и едва от него спаслась, а также получила от колдуна через ложку дар ведовства. Сама Снаткина некоторыми чертами напоминает Бабу-Ягу из волшебной сказки: она не может покинуть Чагинск, но он словно бы дает ей особые жизненные силы, отчасти она Яга-дарительница, которая снабжает Ивана волшебным инвентарем (Снаткина дает Виктору мазь и велосипед), она хромота на одну ногу, а ее жилище неизбежно становится временным пристанищем Виктора, когда бы он ни приехал в Чагинск, словно изба на курьих ногах – в сказке пропускной пункт в мир мертвых.

Тексты подлинных фольклорных быличек содержат круг повторяющихся тем и образов – былички повествуют о лесовых, домовых, банниках, водяных, о колдунах и встречах с бесами и дьяволами, и некоторые из этих сюжетов реализованы в историях Снаткиной. Например, быличка про бабу с гнидами – типичная история о злодействах колдуньи, как и повествование о том, что бабка Виктора получила дар от умирающего колдуна, и поэтому запретила внуку себя хоронить. А вот сообщение Снаткиной о том, что Сарычев «чучелит» людей наряду со зверями, выглядит уже квази-фольклорно. Выделяется и искусственность пласта сюжетов о так называемом снежном человеке, с которым можно встретиться в чагинских лесах; быличка «Как мужик встретил шушуна» выглядит скорее предупреждением-угрозой, чем фольклорным нарративом. Введение пародийно-смехового начала в связи с образом шушуна не дает воспринимать его как традиционного главного монстра в хорроре, столкновение с которым должно быть кульминацией страшного повествования.

Нужно отметить, что в связи с воспроизведением фольклорных текстов в произведениях популярной культуры некоторые исследователи используют термин «фольклореск» [11], [12], который подчеркивает симулятивную природу фольклорного в хорроре. Веркин не столько населяет свой художественный мир героями страшного фольклора, сколько имитирует страхи из народных поверий. Фольклор в романе – это дискурс Чагинска, где реальным начинает ка-

заться и шушун, и голос мертвой кошечки, и эффективность лечения отваром из бобра.

Обращает на себя внимание сюжет о посещениях мертвеца. Аня (бабушка Виктора) получила похоронку на мужа, пропавшего на войне, а через несколько лет к ней стал приходить он сам. Эти визиты мертвеца удалось прекратить путем магического ритуала, но впоследствии эта связь с миром мертвых заставит бабушку Виктора наложить запрет для своих потомков на жизнь в Чагинске. Это, в свою очередь, превратится в другой важный мотив героического фольклора – нарушение запрета и пересечение символической границы, неизбежный элемент обряда перехода, в который Виктор входит, но, не будучи героем в высоком смысле этого слова, не завершает с успехом. То же снижение героя подчеркивается переворачиванием другого фольклорного мотива – в конце своих злоключений успех определяется счастливой женитьбой в том числе. Виктор, мечтающий о прекрасной девушке Аглае, на деле становится любовником Зинаиды Захаровны, мэра Чагинска.

Персонажи хоррора

Одной из жанровых характеристик хоррора является наличие источника опасности, зачастую воплощенного в пугающем и/или отвратительном монструозном существе. Реализации монстра разнообразны: и маньяки, и проклятые дома, и игрушки-убийцы, и медведи-людоеды, и вампиры, и оборотни, и злобные инопланетяне – все они заполняют валентность жанра, предназначенную для страшного и опасного существа. Сразу необходимо сказать, что Веркин не выводит на страницах романа ни одного традиционного монстра хоррора.

Мышь – значимый символический образ романа. Среди прочего Виктор придумывает сюжет романа-отмщения Хазину, где обыгрывает сюжет оборотничества, но превращения не в ужащающего волка, а в мышь. «*Мышь есть лев микропутов*» [6, с. 344], – думает Виктор, пока говорит со Сватовым. Отметим, что в романе активно задействован прием смысловой инверсии: в писательских заметках Виктора всячески восхваляется гений адмирала Чичагина (чей гений кажется сомнительным всем, в том числе самому Виктору), а подлинный самородок и талант Костя Лапшин, одаренный мальчик-фантазер, остается незамеченным и погибает. Такая перестановка делает и мышь не только объектом иронической игры в хазинских философствованиях, но и подлинным монстром этой страшной истории. Провинциальная жизнь людей превращает в «микропутов», и это масштабирование делает огромной

и страшной мышь. Мышь кусает Хазина: общая абсурдность этой сцены перерастает в серьезное испытание для всех героев. Хазин бросает Виктора и символически переходит на сторону зла (в «Снеге Энцелада» становится известно, что он занимает серьезный пост в партии врио губернатора). Виктор, оказавшись во власти медицинского учреждения, переживает то ли подлинную болезнь, то ли покушение на убийство. Финал главы романа «*Jerry is here*» отсылает к известному анекдоту о мыши в гостинице, но в действительности подразумевает наступление финального столкновения со злом для героя. Мышь ассоциируется в романе со злом вообще, с мелочностью и пошлостью, которая губит человека изнутри. Если это и не похоже на традиционных монстров ужасов, то страшно в художественной системе автора.

Саспенс, то есть состояние напряженного ожидания и тревоги, заставляет читателя подозревать монстра то в одном, то в другом персонаже. Сюжет об исчезновении детей в первую очередь намекает на фигуру маньяка, но эта линия не развивается. Если события в грязелечебнице для повествователя оказываются смутны и неясны, то читатель, которому нужно связать логически разрозненные детали, заподозрит ритуальный характер пира первых лиц города Чагинска. В этой ситуации фигура монстра/убийцы заместится образом демонического культа, но прояснения этого образа в романе не состоится.

В паноптикуме провинциальных чудачков наиболее подходящим кандидатом на место среди персонажей хорроров представляется Арсений Михайлович Сарычев, чучельник. Чучельник, как создающий подобия жизни из мертвых тел, уже вошел в историю хоррора, для самих героев это очевидно:

«Чучельники нередко маньячат. Норман Бейтс, например. Потом он явно непростой чучельник, чучельник-затейник...» [Там же, с. 211].

Встречи с его произведениями пугают, причин этому несколько. Необъяснимое – хороший источник страха. Герои набредают на машину Сарычева, полную чучел птиц:

«Птицы, они свешивались с зеркал, клеились липучками к стеклу, а на руле сидела желтая красивая птаха, решил, что иволга, желтая» [9, с. 242].

Рассматривая этот эпизод, следует обратить внимание на дополнительную сенсорную деталь – запах соленой рыбы, конфликтующий с визуальными деталями сцены. Такого рода расхождения подкрепляют странность впечатления,

weirdness, которую исследователи страшного видят частью хоррора. Сами по себе чучела птиц едва ли страшны, но, помещенные в неожиданный контекст, начинают пугать. Аналогична сцена с коллекцией чучел Сарычева в заброшенном краеведческом музее:

«Помещение было забито чучелами, и кто-то остроумный расставил их так, что все смотрели на входящего. Я все это уже видел...» [6, с. 244].

Совмещение черт живого и неживого в одном существе – значимый прием ужасного, в этом эпизоде эту идею подкрепляет такая деталь, как глаза чучел, которые кажутся живыми:

«Ротвейлер печально выглядывал из-за ноги левого лося. Звери смотрели гладкими блестящими глазами, телефонный свет отражался в них, вероятно, чучельник для своих моделей выписывал высококачественные импортные глаза» [Там же, с. 244].

Глаза самого чучельника кажутся стеклянными, словно он становится родственен своим творениям:

«Лицо у чучельника гладкое и бархатистое, фарфоровые зубы ровные и белые, глаза гладкие, отлитые из лучшего богемского стекла, а вот добыть волос с расчески можно не стараться – Сарычев был лыс» [Там же, с. 314].

Как мы знаем, Сарычев так и не проявит признаков монструозного персонажа, маньяка, с которым герои могли бы вступить в конфронтацию. Однако само введение такого персонажа должно быть расценено как жанровый жест, очередной намек на развитие сюжета хоррора, который обрывается, не дойдя до кульминации.

Отдельной категорией монстров можно считать воплощения демонических существ, которые часто появляются в произведениях ужасов. Представляется, что герой романа, бизнесмен Светлов – персонаж, генетически родственный Мефистофелю и Воланду. В. Владимирский отмечает «фаустианское обаяние» [5] Светлова. Необходимо также добавить, что «Родство» Светлова и Мефистофеля прослеживается не напрямую, а через Чичикова. Такое предположение легко сделать, если принять во внимание силу гоголевских реминисценций в романе в целом, а также сатирически-бытовую окраску, которую принимает зачастую мистически-страшное. О связи образа Чичикова и образа князя тьмы пишет С. А. Шульц: «Чичиков сочетает в себе черты и Фауста, и Мефистофеля в их освещении Гете. <...> Чичиков, подобно черту, с помощью дешевых приемов пытается всем понравиться, пре-

следуя лишь корыстные цели» [13, с. 92]. Светлов – человек, который, по подозрению Виктора, купил весь Чагинск:

«Светлов задумался, мне стало страшно. Он купил Чагинск, не исключено, что решит сделать из него чучело. Хотя мне-то что? Чагинск вполне достоин чучельной судьбы» [9, с. 649].

Корпорация Светлова роет котлован якобы для будущей стройки, но никакой стройки не начинается. Он принимает участие в праздничных шествиях (дне города и его «репетиции»), которые больше напоминают торжественные магические обряды с принесением человеческих жертв. Ничто из этого не получает однозначного подтверждения в тексте, кроме оброненных свидетельств Хазина и Зинаида Захаровны: «Светлов. Это был он. Ты не представляешь, что тогда здесь случилось» [6, с. 285]. Светлов предположительно обладает нечеловеческим знанием. Например, он знает поименно случайно встреченных жителей Чагинска – эта деталь тоже дает возможность связать его с Чичиковым, имевшим на руках поименные списки умерших купленных крестьян. Светлов слишком легко для человека перемещается в пространстве, его путь то и дело пересекается с путем Виктора. В заключительной главе Светлов снова буквально материализуется в Чагинске: «Вокруг ни машины, ни катера, ни вертолета, только Светлов» [Там же, с. 682].

Булгаковское прочтение образа Сатаны также прослеживается в образе Светлова. Булгаков обостряет амбивалентность Сатаны, подчеркивает его благие поступки и юмором и сатирой маскирует зло. Светлов тоже имеет свою «светлую сторону», очевидно выраженную, во-первых, через его говорящую фамилию, а во-вторых, через его настойчивые призывы к Виктору писать книгу. Очевидно, это связано с перформативностью писательского дара Виктора: его фантазии о судьбах Чагинска, даже самые невероятные, вскоре становятся реальностью. Автор в интервью обращает на это внимание: «А поскольку Виктор писатель неплохой, он еще (иногда невольно) окружающую реальность формирует, что особенно заметно во второй книге» [14]. Если жертвенный праздник, за которым стоял Светлов, было «темным» путем творения будущего, то книга Виктора о Чагинске или о чем-то еще могла бы отредактировать реальность силой писательского слова.

Мефистофелевские черты в Светлове делают его загадочным персонажем, не характерным для современного хоррора, в котором морально-этический комплекс мотивов готической литера-

туры, генетически укорененный в христианской проблематике, отошел на второй план.

Жертвоприношение

Одним из значимых мотивов хоррора является мотив жертвоприношения. Он идет рука об руку с темой исторического прошлого, неразрешенные конфликты которого воплощаются в настоящем героев. Жертвоприношение обнажает в человеке первобытное, возвращая во времена, когда сакральное насилие служило заместительной формой потенциального всеобщего насилия. Рене Жиар писал об институализации ритуального жертвоприношения, обеспечивающего стабильность социального строя и благополучие сообщества. Именно таким представляется один из смыслов ритуала, разворачивающегося «за кулисами» романа «Снарк снарк». Неслучайно самые страшные события романа (гибель мальчиков и Кристины) происходят в обстановке праздника: «Функция праздника не отличается от функции других жертвенных обрядов. Она, как ясно понял Дюркгейм, состоит в том, чтобы укреплять и возобновлять культурный порядок, повторяя учредительный опыт, воспроизводя первоначало, понятое как источник всякой жизненности и всякого плодородия...» [15, с. 161]. Немало страниц романа посвящено разнообразной риторике надежд на возрождение и новое начало для Чагинска: но финал романа окончательно убеждает в том, что всякого рода «построение будущего» отнюдь не было целью хозяев города. Жертвоприношение должно было возвысить его участников, и именно так объясняется неожиданный личный успех фотографа Хазина, скромной заведующей клубом Зинаиды Захаровны, милиционера Федора Сватова, чучельника Сарычева, да и самого Виктора. Пиршество в так называемой грязелечебнице, поедание шашлыка, приготовленного (почему-то) Сарычевым, «необычный запах» [9, с. 182] этого мяса заставляет задуматься, а нет ли здесь намек на ритуальный каннибализм, существовавший в архаических религиях.

Саспенс второго тома поддерживается намеками на недостаточность той давней жертвы. Зинаида Захаровна признается:

«Мы сделали, как ему нравится, все как он любит... Но все не так получилось, эта сучка вывернулась, я не виновата, что она вывернулась...» [6, с. 631].

Как угроза звучат слова Сватова:

«Раньше ты поумнее был, Витенька. Поумнее... А в этот раз сучка не соскочит, ты уж мне поверь...» [Там же, с. 651].

В связи с этим поведение Виктора, который заканчивает всякие попытки расследования, можно понимать как спасение Аглаи, спасение Романа, и принесение в жертву самого себя – Чагинску, пустоте, безумию.

Заключение

Итак, нами были рассмотрены мотивы хоррора в романе Э. Веркина «Снарк снарк». Не предлагая относить роман к жанру хоррора, мы тем не менее настаиваем на важности той роли, которую мотивы и клише ужасов играют в этом произведении. Было установлено, что мотивы хоррора в романе заявляют о себе на уровне интертекстуальных отсылок, в системе персонажей, в образах страшного фольклора и организации пространства и времени в романе. Цитаты из хорроров литературных и кинематографических задают жанровое ожидание, но саспенс не завершается столкновением с подлинным ужасом, он заходит в тупик или ведет к дальнейшему усложнению повествования. Традиционные персонажи ужасов причудливо трансформируются: в полусумасшедшей старухе скрывается Баба Яга, наиболее подходящий на роль маньяка персонаж никак не разоблачает себя, и возможный дьявол тоже не снимает свою маску, а монструозным существом хоррора становитсямышь. Веркин переворачивает и хронотоп хоррора – заброшенные места, кладбище, морг не представляют для героев подлинной опасности, а самое страшное случается вне поля зрения повествователя в сосновом бору, залитом солнцем. Нарратив страшного фольклора у писателя соседствует с квазифольклором, который концентрирует авторскую иронию и сатиру. Веркин деконструирует клише ужасов, нарушает жанровые ожидания и таким образом создает особый художественный мир.

Список источников

1. Маслинская С. Г. Забыть, чтобы вспомнить (память о пионерах-героях в XXI веке) // Сибирские исторические исследования. 2021. № 4. С. 138–159. DOI: 10.17223/2312461X/34/10
2. Маслинская С. Г. Немец, фашист, гитлеровец: образ врага в детской литературе 1950–2010-х годов // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2018. № 3. С. 181–190.
3. Сергиенко (Антипова) И. «Страшные» жанры современной детской литературы // Детские чтения. Вып. 1. М., 2012. С. 131–147.
4. Куликова Д. Л. Композиционная логика хоррора (А. В. Иванов «Комьюнити», «Псоглавцы», «Пищелок») // Вестник Академии наук Чеченской Республики. 2020. Т. 53. № 2. С. 116–121. DOI: 10.25744/vestnik.2021.53.2.013

5. Владимирский В. «Смело говорите правду – все равно вам никто не поверит» // Горький Медиа. 12.12.2022. URL: <https://gorky.media/reviews/smelo-govorite-pravdu-vse-ravno-nikto-ne-poverit/> (дата обращения: 07.02.2024).
6. Веркин Э. Снарк снарк. Книга 2. Снег Энце-лада. М.: Inspiria, 2022. 704 с.
7. Косенко А. В. Слоубёрнер – новая эпоха фильмов ужасов (2014–2019) // Новые медиа для современной молодежи: Сборник научных статей по материалам Международной научно-практической конференции. СПб., 2021. С. 113–120.
8. Павлов А. В. Постхоррор?: рецензия на книгу Дэвида Черча // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2021. Т. 5. № 2. С. 294–313. DOI: 10.17323/2587-8719-2021-2-294-313.
9. Веркин Э. Снарк снарк. Книга 1. Чагинск. М.: Inspiria, 2022. 768 с.
10. Carroll N. *Philosophy of Horror, Or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge. 1990. 256 pp.
11. Ковалева Р. М. Восточнославянский фольклор и литература: типология фольклоризма // Славянская литература и кантэксте сусветнай. Минск, 2011. С. 161–168.
12. Foster M. D. *The Folkloresque: Reframing Folklore in a Popular Culture World*. University Press of Colorado, Utah State University, 2016. 272 p.
13. Шульц С. А. «Мертвые души» Гоголя в контексте сюжета о Фаусте (К. Марло, И. В. Гете, Т. Манн) // Творчество Гоголя и европейская культура. Пятнацатые Гоголевские чтения: сборник научных статей по материалам Международной научной конференции, Москва, Вена, 23–27 марта 2015 года. Новосибирский издательский дом, 2016. С. 88–95.
14. Скоронадева А. Почему нужно прочитать 1500 страниц нового романа Эдуарда Веркина // Интернет-портал «ГодЛитературы.РФ» 23.11.2023. URL: <https://godliteratury.ru/articles/2023/11/23/pochemu-nuzhno-prochitat-1500-stranic-novogo-romana-finalista-bolshoj-knigi-eduarda-verkina> (дата обращения: 14.02.2024).
15. Жирар Р. Насилие и священное. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 448 с.

References

1. Maslinskaya, S. G. (2021). *Zabyt', chtoby vspomnit' (pamiat' o pionerakh-geroyakh v XXI veke)* [To Forget in Order to Remember (Memory of Pioneer-heroes in the 21st Century)]. *Sibirskie istoricheskie issledovaniya*. No. 4, pp. 138–159. DOI: 10.17223/2312461X/34/10. (In Russian)
2. Maslinskaya, S. G. (2018). *Nemets, fashist, gitlerovets: obraz vraga v detskoj literature 1950–2010-kh godov* [A German, a Fascist, a Hitlerite: The Image of the Enemy in Children's Literature of the 1950s–2010s]. *Ural'skii filologicheskii vestnik*. Seriya: Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya. No. 3, pp. 181–190. (In Russian)
3. Sergienko (Antipova), I. (2012). *“Strashnye” zhanry sovremennoi detskoj literatury* [“Scary” Genres of

- Modern Children's Literature]. *Detskie chteniya*. No. 1, pp. 131–147. Moscow. (In Russian)
4. Kulikova, D. L. (2020). *Kompozitsionnaya logika khorrora (A. V. Ivanov “Kom'yuniti”, “Psoglavtsy”, “Pishcheblok”)* [Compositional Logic of Horror (A. V. Ivanov “Community”, “Psoglavtsy”, “Pishcheblok”)]. *Vestnik Akademii nauk Chechenskoi Respubliki*. Tom 53, No. 2, pp. 116–121. DOI: 10.25744/vestnik.2021.53.2.013. (In Russian)
5. Vladimirovsky, V. (2022). *Smelo govorite pravdu – vse ravno vam nikto ne poverit* [Boldly Tell the Truth – No One Will Believe You Anyway]. *Gorky Media*. 12/12/2022. URL: <https://gorky.media/reviews/smelo-govorite-pravdu-vse-ravno-nikto-ne-poverit/> (accessed: 02.07.2024). (In Russian)
6. Verkin, E. (2022). *Snark snark. Kniga 2. Sneg Entselada* [Snark Snark. Book 2. Snow of the Enceladus]. 704 p. Moscow, Inspiria. (In Russian)
7. Kosenko, A. V. (2021). *Slouberner — novaya epokha fil'mov uzhasov (2014–2019)* [Slowburner - a New Era of Horror Films (2014–2019)]. *Novye media dlya sovremennoi molodezhi: Sbornik nauchnykh statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii*, pp. 113–120. St. Petersburg. (In Russian)
8. Pavlov, A.V. (2021). *Postkhorrор: retsenziya na knigu Davida Cherkha* [Post-horror?: Review of the Book by David Church]. *Filosofiya. Zhurnal Vyshei shkoly ekonomiki*. Tom 5, No. 2, pp. 294–313. DOI: 10.17323/2587-8719-2021-2-294-313. (In Russian)
9. Verkin, E. (2022). *Snark snark. Kniga 1. Chaginsk* [Snark Snark. Book 1. Chaginsk]. 768 p. Moscow, Inspiria. (In Russian)
10. Carroll, N. (1990). *Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. 256 pp. New York, Routledge. (In English)
11. Kovaleva, R. M. (2011). *Vostochnoslavjanskii fol'klор i literatura: tipologiya fol'klорizma* [East Slavic Folklore and Literature: Typology of Folklorism]. *Slavyanskiya literatury i kantekestse susvetnai*. Pp. 161–168. Minsk. (In Russian)
12. Foster, M. D. (2016). *The Folkloresque: Reframing Folklore in a Popular Culture World*. 272 p. University Press of Colorado, Utah State University. (In English)
13. Shul'ts, S. A. (2016). *“Mertvye dushi” Gogolya v kontekste syuzheta o Fauste (K. Marlo, I. V. Gete, T. Mann)* [Gogol's “Dead Souls” in the Context of the Plot of Faust (C. Marlowe, J. V. Goethe, T. Mann)]. *Tvorchestvo Gogolya i evropeiskaya kul'tura*. *Pyatnadsatsye Gogolevskie chteniya: sbornik nauchnykh statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii*, pp. 88–95. Moscow, Viena, 23–27 marta 2015 goda. Novosibirskii izdatel'skii dom. (In Russian)
14. Skoronadeva, A. *“Pochemu nuzhno prochitat' 1500 stranits novogo romana Eduarda Verkina”* [“Why You Need to Read 1500 Pages of the New Novel by Eduard Verkin”]. *Internet-portal “GodLiteratury.RF”* 23.11.2023. URL: <https://godliteratury.ru/articles/2023/11/23/pochemu-nuzhno-prochitat-1500-stranic-novogo-romana-finalista-bolshoj-knigi-eduarda-verkina> (accessed: 14.02.2024). (In Russian)

15. Girard, Rene. (2010). *Nasilie i sviashchennoe* literaturnoe obozrenie. (In Russian)
[Violence and the Sacred]. 448 p. Moscow, Novoe

The article was submitted on 02.11.2024

Поступила в редакцию 02.11.2024

Куликова Дарья Леонидовна,
кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник,
Институт мировой литературы имени
А. М. Горького Российской академии наук,
121069, Россия, Москва,
Поварская, 25а.
dasha0kulikova@yandex.ru

Kulikova Daria Leonidovna,
Ph.D. in Philology,
Senior Research Fellow,
A. M. Gorky Institute of World Literature
of Russian Academy of Sciences,
25a Povarskaya Str.,
Moscow, 121069, Russian Federation.
dasha0kulikova@yandex.ru