

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ КАТЕГОРИИ УЖАСНОГО В РОМАНЕ А. НЕВИЛЛА «РИТУАЛ»

Деменюк В.М.

*ФГБОУ ВО Национальный исследовательский Нижегородский государственный
университет имени Н.И. Лобачевского, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, д.23*

e-mail: demenyuk.veronika@mail.ru

поступила в редакцию 15 ноября 2017 года

Аннотация

В статье анализируются функции категории ужасного в романе А. Невилла «Ритуал», в частности рассматривается ее влияние на социальные и психологические конфликты в романе, а также предпринимается психоаналитическая интерпретация текста.

Ключевые слова: *А. Невилл, ритуал, ужасное, страх, психоанализ.*

Введение. На протяжении всей своей истории искусство так или иначе работает с эстетическими категориями, в основном с категорией прекрасного как с идеальным воплощением художественного замысла. В то же время уже к XX веку в центр эстетического восприятия человека выдвигается иная категория – ужасное, в первую очередь связанная с экспрессионизмом, ставшим своеобразным откликом искусства на мировые войны. Трагическое в такой атмосфере становится иррациональным и преобразуется в ужасное.

Основная часть. Говоря об ужасном, принципиально важно отделить реальный ужас, естественный страх от эстетической категории ужасного, реализующей себя как духовно-нравственная субъективная оценка, неизбежно связанная с творческим актом и с художественным познанием мира. Точкой бифуркации в данном случае становится воспринимающее сознание, которое распознает фиктивный и реальный страх: в первом случае, например, при просмотре фильма, зритель психологически создает дистанцию между собой и происходящим, что помогает ему воспринимать фильм/книгу, как историю, происходящую с кем-то другим, и наравне с неудовлетворением (разного рода негативной эмоциональной реакцией, например, отвращение или испуг) компенсаторно получать своеобразное удовольствие от ужасного [1]. В случае же страха реального, например, боязнь идти по плохо освещенной улице одному ночью, работает в первую очередь подсознание, инертный инстинкт самосохранения, который срабатывает в любой жизненно опасной ситуации и мотивирует человека этот страх быстрее преодолеть.

Несмотря на то, что как эстетическая категория ужасное окончательно сложилась скорее в Средние века в связи с влиянием католицизма и актуализацией идеи Страшного суда, определенные ее черты можно обнаружить еще в Античной культуре, например, в образах мифологических чудовищ, на сражение с которыми в качестве испытания отправляли героев. Однако важно выделить, что даже в мифологических сюжетах подобные существа использовались не для устрашения как такового, а с целью подчеркнуть храбрость противостоящих им героев. Из этого следует, что функционал категории ужасного в культуре и искусстве изначально был предельно широким, что достаточно отчетливо прослеживается в произведениях литературы и кино сегодня. В таком случае определение литература или кино ужасов акцентирует внимание только на одной конкретной стороне – литература или кино для устрашения, тем самым игнорируя особенности каждого конкретного произведения.

Более предметно остановимся на романе английского писателя Адама Невилла «Ритуал», в 2012 году выигравшим премию Августа Дерлета (эту премию в области «Литературы ужасов» также присуждали писателям С. Кингу, Д. Симмонсу, Г. Джонсу). Повествование строится вокруг похода четырех университетских приятелей (Хатча, Фила, Дома и Люка) в дикие Скандинавские леса где-то на границе Норвегии и Швеции - все четверо не общались уже

много лет и сильно разошлись в жизненных ориентирах, однако каждый из них устал от домашних проблем и нуждался в радикальной смене обстановки, а заодно хотел возобновить старую и уже угасающую дружбу. Но компания сбивается с известных троп, и герои углубляются в беспросветную чащобу таинственного леса, равно как погружаясь в свое бессознательное.

Формально роман делится на две части: первая «Под останками» («Beneath the remains») и вторая «К Югу от Рая» («South of heaven»), однако несмотря на указанную последовательность, нельзя четко сказать, какая из частей является завязкой, какая содержит в себе кульминацию, а какая – развязку. Во-первых, части, казалось бы, эпического произведения на деле тяготеют к новеллистическому типу повествования: читателю не представляется никакой экспозиции, хотя бы минимальной зарисовки характеров героев, с которыми будет связан сюжет, описания ситуации, места действия. Из-за максимальной компрессии текста читатель видит героев уже в некий кульминационный момент, который впоследствии будет чередоваться с саспенсом (или, иными словами, ожиданием кульминации в ощущении постоянного психологического дискомфорта) – так роман «Ритуал» открывается эпизодом, когда четверо уже заблудившихся героев натываются в лесу на растерзанный труп животного. Во-вторых, со свойственной новелле динамикой один сюжетный узел сменяется другим, и уже в следующей сцене читатель узнает, что один из героев повредил колено и не способен преодолеть весь путь по намеченным тропам, из-за чего лидеру группы приходится перестраивать маршрут на кратчайший и, конечно, по непроходимому дикому лесу. Будто начав без начала, А. Невилл поддерживает открытую структуру текста до самого конца – главный герой Люк, единственный выживший среди четырех отправившихся в поход, выбирается из пределов древнего леса, однако потеря друзей и преодоление всех физических и душевных мучений практически доводит его до потери рассудка. Как выясняется по ходу романа, Люк изначально был противопоставлен остальным своим спутникам – отрицая стереотипы идеальной, культивирующей вещиизм жизни, в свои тридцать он убежденный холостяк, не имеющий никакого статуса агрессивный и замкнутый продавец музыкальных дисков. Еще больше дичая из-за вынужденных испытаний, Люк метафорически уносит в себе часть этого темного леса, и читатель не может с уверенностью сказать, что будет с героем дальше – это, опять же, вынесено за скобки повествования. Таким образом, роман, на первый взгляд кажущийся сугубо фантастическим, предельно психологичен – образы ужасного на протяжении всего текста сопутствуют раскрытию характера главного героя, вскрывая сам принцип работы бессознательного и инстинктов выживания в человеке.

Категория ужасного работает в тексте на уровне архетипов. Центральным топосом, ровно так же и центральным образом в тексте становится лес, причем неоднократно подчеркивается, что это дикое, неосвоенное цивилизацией пространство, наделяемое сознанием главного героя демоническими чертами. Место не просто воздействует на героев, а буквально управляет ими: каждый из них видит во снах проявления своих глубинных страхов, а просыпаясь, обнаруживает себя где-то далеко от разбитого лагеря, будто бы в трансе или оцепенении. Люк сразу обозначает лес как **Оно**, и это **Оно**, как некая темная сущность этого места, пристально следит за героями, угадывая малейшие их проявления слабости. Люк сразу понимает, что лес живой, что он сбивает их с правильного пути, а деревья буквально прорастают из земли, лишая героев надежды выбраться. Здесь А. Невилл четко наследует готической традиции и принципу разворачивания пространства от внешнего, замкнутого к внутреннему пространству души героя, по сути - психического пространства [2]. То есть в данном случае погружение вглубь пространства леса четко запараллеливается с погружением в психологию героев, в частности центрального персонажа Люка. Ключевые для ужасов физиологические образы (в частности связанные с физическим унижением и беспомощностью человека перед собственным страхом) тоже работают на изображение психики человека на грани смерти. Так же явно прослеживается влияние фрейдистской теории личности, где именно Ид (или **Оно**) является воплощением бессознательных инстинктов человека. Кроме того, в тексте часто появляется образ чердака как некоего особого тайника, еще одного темного закоулка подсознания, так же

принятый из готической традиции: именно на чердаке в заброшенном доме герои обнаруживают древний тотем, кроме того, на чердаке будут пытаться и держать в заключении Люка. Таким образом, текст представляется попыткой фиксации психологии человека в состоянии предела: грань между жизнью и смертью здесь предельно тонкая и срывается в данном случае только инстинкт самосохранения и выживания. Люк оказывается носителем этого двойственного сознания, неразрешимое противоречие изначально присутствует уже в нем самом: с самого начала он выступает агрессором в конфликтах с остальными героями, отчасти из-за того, что больше других подвержен влиянию леса, и, чувствуя приближения Оно к лагерю, инстинктивно прячется, забыв о своих друзьях. При этом в критический момент, когда из всей команды остались только он и смертельно раненный Дом, который практически не мог двигаться, Люк отказывается его бросить и спасать свою собственную жизнь ценой жизни друга.

Противостояние Люка своему подсознанию становится структурным стержнем всего романа, поскольку все прочие герои, появляющиеся в ходе повествования, выступают своего рода проекциями главного героя, выстраивая тем самым тесную систему оппозиций. В первую очередь, это оппозиция социальная, в которой герою противопоставлены его друзья, представители стереотипного массового мышления и культуры потребления. Ведущие оседлый образ жизни, состоящие в несчастливых браках, но имитирующие видимое благополучие и нацеленные только на бесконечное получение удовольствий, Хатч, Дом и Фил, несмотря на свои положительные качества, уже полностью зависимы от своего образа жизни, от материальных удобств, поэтому оказываются бессильны при встрече с хтоническими силами древнего Скандинавского леса; нельзя сказать, что к ней был готов главный герой Люк, однако за счет своей оторванности от социума, метафорически - изначальной дикости, он способен развиваться независимо, он может приспособливаться, в то время как культура потребления привыкла наоборот подавлять сама. В такой же социальной оппозиции оказывается Люк во второй части романа, оказавшись в плену у подростков-окультистов, как минимум, это выражается возрастной противопоставленностью героев: лидер банды Локи, который выступает прямым антагонистом Люка, не просто честолюбив, в силу юношеского максимализма он хочет абсолютной власти и славы. В то время как Люк обладает в первую очередь созидательной энергией и до последнего не теряет надежды развернуть подростков с губительного пути, Локи, Фенрир и Сурт представители энергии разрушающей, причем главным образом - саморазрушающей: «Нам некуда больше идти. Мы сожгли все мосты, Люк. Нас разыскивают, но это судьба. Судьба, которая привела нас домой. Судьба, которая не оставила нам иного выбора, кроме как вернуться сюда и стать собой, стать правдивыми» [3]. Важно также отметить, что в рамках романа очень четко прослеживается связь подобного мировоззрения героев с национальной идентичностью - нигде кроме таких развитых стран как Швеция или Норвегия подобный феномен агрессивного неоязычества не вырос бы в целостное массовое движение. Как замечает главный герой, это еще один подростковый протест против идеального мира, созданного подобными государствами, в котором не находится месту человеку со всеми его изъянами и противоречиями. Из-за этого все нормы морали буквально переворачиваются, ведь не случайно блэк-метал группы стран Северной Европы заимствуют часть символики из оккультных верований, в том числе, например, перевернутый крест. Культуролог Седерлинд Дидрик, например, пишет, что в принципе 90 % «сатанинских» метал-групп, является банально заигрыванием с оккультной символикой, в чем прослеживается лишь стремление казаться «экстремальными», «злыми», «богохульными», находящимися в принципиальной оппозиции от большинства [4].

Безусловно сама тема располагала к возникновению в тексте романа собственной мифологической системы, которая попыталась бы частично воспроизвести неоязыческие верования, возникшие в культуре блэк-металлистов. Особенно любопытно, что эта система работает на основную концепцию романа – познание через ужас собственного бессознательного. А. Невилл подчеркивал, что подробно изучал Германско-скандинавскую мифологию, а также поздний фольклор Швеции, Дании и Норвегии, что неизбежно смешалось

в творческом сознании со обобщенными представлениями о сатанизме и с конкретными фактическими случаями вокруг блэк-метал групп начала 90-х. Как уже указывалось выше, центральным образом романа выступает лес, наполненный сверхъестественной силой и способный влиять на сознание людей. Проводником человека становится житель этого леса – ведьма, по сути медиум между инфернальным и вещественно-реальным мирами, то есть непосредственно между ирреальными древними магическими существами и лесным пространством на границе Швеции и Норвегии в пределах нашей реальности 2000-ых годов. Именно она нужна Локи, Фенриру и Сурт, чтобы призвать в этот мир древних божеств, поскольку только она знает их язык и в принципе владеет магическими знаниями. Более того, она сама является частью их инфернального мира: как и древнейшее божество, ведущее свою Дикую Охоту в этом лесу, ведьма обладает видимыми зооморфными признаками (в данном случае, ноги, вывернутые в коленях в обратную сторону, оканчивающиеся копытами), а впоследствии оказывается даже дочерью этого существа. Функция ведьмы в рамках сюжета позволяет говорить об общем мифологическом мотиве испытания (в результате которого герой либо гибнет, либо одаривается всевозможными благами), поскольку именно благодаря ее подсказкам фактически спасается главный герой, весь путь которого через лес и есть аналогия процесса инициации. Ее так же можно соотносить с целым рядом конкретных фольклорных персонажей, как например, немецкая Фрау Холли или шведская Хульдер, однако принципиально важно обозначить именно ее функционал проводника, поскольку в контексте основной идеи романа она будет считываться как посредник между Люком и его подсознанием. Именно она помогает ему напасть по очереди на каждого из подростков и фактически выжить, и она же имеет прямой контакт с самой темной сущностью этого леса, которая персонифицирует темную сторону главного героя, согласно архетипам Юнга, его тень.

Именно ведьма выступает связующим звеном между реальным миром Люка и миром его двойников – Локи и Модера (именно так обращается к этому древнему божеству ведьма, дословно «Moder», или Мать). Во-первых, и Локи, и Модер являются представителями одного условно инфернального топоса и полностью зависят от него: так Локи оказывается беглым убийцей, скрывающимся в этом лесу, а Модер является хранителем этого места, его духом. Во-вторых, визуально Модер изображается как огромное человекоподобное существо с мощными рогами, а также главный герой отмечает звук, напоминающий цоканье копыт при его приближении. Конечно, в первую очередь подобное существо вызывает ассоциацию с Бафометом, черным козлом и символом Сатанизма, более того, это подтверждается семантикой имени протагониста Люка – в более верном варианте русского перевода, Лука, апостол и святой, что влияет на восприятие Модера как непосредственно Люцифера и тем самым превращает столкновение героя с антагонистом буквально в эсхатологическую схватку Добра и Зла. Но, что более интересно, Модер также ассоциируется с фигурой бога Локи Германа-Скандинавского пантеона, который сам по себе является божеством двойственным, и по мифам известно, что он помогал как богам, так и великанам, то есть четко не определялся ни как бог добра, ни как порождение зла. По формальным признакам Модер андрогин, как и божество Локи (известно, например, по мифам, что именно Локи породил восьминогую кобылу Одина, Слейпнира), поскольку он одновременно рогатый козел, архетипически символ мужской силы, но и при этом мать, породившая лесную ведьму, стража магического топоса. Кроме того, известно, что одним из важных атрибутов Локи были козлиные рога, уже чисто формально указывающие на их возможное родство с Модером. Таким образом, можно говорить о неоспоримой связи внутри этой триады Люк/Локи/Модер, которая больше напоминает зеркальные, возможно, теневые отношения. По ходу романа Люк не просто проходит инициацию, получается, что он борется сам с собой и своими темными сторонами. Так сначала попав в плен подростка Локи, Люк не только подавляет героя психологически, но и фактически (более того, достаточно жестоко) убивает его. Модер забирает все дорогое у главного героя, уничтожает его друзей, доводит до опустошения физического и духовного и становится последним препятствием на пути героя из демонического леса. Люк смертельно

ранит это существо и, казалось бы, выходит победителем из этого места, никем не преследуемый, но даже покинув лес, он все еще слышит рев Модера. Финал остается открытым, поскольку сама тень не была уничтожена, и, хотя герой и остается в живых, но неясно, что ждет его дальше. Получается, что борьба с подсознанием неизбежно проиграна, и зло в человеке неистребимо, что и вызывает в читателе космический ужас.

Заключение. Таким образом, можно говорить, что функционал категории ужасного давно вышел за пределы своего конкретного понимания. В частности, в романе категория способствует раскрытию социального и психологического конфликтов, а также усилению метафорического переноса действия из пространства внешнего во внутреннее, психическое.

Список литературы

- 1) Benschhoff Н.М. A companion to the horror film // John Wiley and Sons, Inc. 2014. P.7-9.
- 2) Интернет-ресурс: Заломкина Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете <http://www.dissercat.com/content/poetika-prostranstva-i-vremeni-v-goticheskom-syuzhete> (Дата обращения: 25.10.2017).
- 3) Nevill A. The ritual. Pan Macmillian. 2011. 324 p.
- 4) Интернет-ресурс: Мойнихэн М., Седерлинд Д. Князя Хаоса. Кровавый восход норвежского блэка <http://online-knigi.com/page/100749> (Дата обращения: 25.10.2017).