

## Сюжет, мотив, жанр в литературе и фольклоре

Научная статья

УДК 82.02:821.111

DOI 10.25205/2713-3133-2025-3-18-28

### Мифология творчества в метафикциональных сюжетах неоготики и «странной прозы»

Наталья Олеговна Ласкина

Новосибирский государственный театральный институт  
Новосибирск, Россия

n-laskina@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9422-1143>

#### Аннотация

Статья посвящена метапоэтической игре в современных гибридных жанрах, выросших из традиции литературы ужасов. Романтический миф о гении в постмодернистской неоготике Анджелы Картер («Адские машины желания доктора Хоффмана»), модернистский канон в текстах лидеров современной «новой странной прозы» Джеффа Вандермеера (цикл «Амбра») и Чайны Мьевеля (роман «Последние дни нового Парижа») подвергаются буквализации и материализации: эту стратегию можно интерпретировать в контексте сопоставления пост- и метамодернистского видения творчества и авторства.

Отсылки к романтическому канону у Картер можно интерпретировать в контексте «страха влияния». Творческая свобода и культ фантазии порождает деформированную реальность, подчиненную власти метанарративов. Хотя сюжет романа организован вокруг попыток сопротивления и освобождения, он не допускает выхода за пределы интertextуального поля, произведенного литературным канонам.

На новом витке развития жанра меняются не только стилевые нюансы, но и отношения с канонам. Оригинальность «новых странных» авторов проявляется, среди прочего, в том, что миф об авторе как всемогущем творце больше не нуждается в разоблачении или ироническом перевертывании, поскольку окончательно теряет смысл в картине мира, лишённого постоянных иерархий. Персонажи современных авторов адаптируются, реконструируют мир и человеческую жизнь, исследуют новые возможности там, где традиционные формы хоррора допускали как результат встречи со зловещим лишь оцепенение и поражение. Поэтому и вымышленные акты творчества в «странных» сюжетах так же подвижны и амбивалентны, как и изображённый мир. В отличие от Хоффмана как суммы романтических гениев и злодеев у Картер, двойник Набокова у Вандермеера и французские сюрреалисты у Мьевеля не наделены полнотой власти, их творческая сила действует непредсказуемо и противоречиво и допускает альтернативные версии порядка вещей. В статье высказывается предположение, что стратегии новых форм фантастической литературы вписываются в более широкий процесс фор-

© Ласкина Н. О., 2025

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2025. № 3. С. 18–28

Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 3, pp. 18–28

*Ласкина Н. О. Мифология творчества в сюжетах неоготики*

мирования нарративной поэтики метамодернизма, в которой метафикция перестает быть универсальным ключом к интерпретации и оказывается одним из ряда разнородных и равноправных способов организации сюжета.

*Ключевые слова*

метапоэтика, метафикциональность, постмодернизм, метамодернизм, литература ужасов, готический роман, странная проза

*Для цитирования*

*Ласкина Н. О. Мифология творчества в метафикциональных сюжетах неоготики и «странной прозы» // Сюжетология и сюжетография. 2025. № 3. С. 18–28. DOI 10.25205/2713-3133-2025-3-28*

## **The Mythology of Creativity in the Metafictional Plots of Neo-Gothic and “Weird” Fiction**

**Natalia O. Laskina**

Novosibirsk State Theatre Institute  
Novosibirsk, Russian Federation

n-laskina@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9422-1143>

*Abstract*

The article examines the metapoetic play in contemporary hybrid genres that grew out of the tradition of horror literature. The Romantic myth of genius in Angela Carter’s postmodern Neo-Gothic fiction (“The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman”), the modernist canon in the works of the leaders of the contemporary “new weird fiction” Jeff VanderMeer (the “Ambergris” cycle) and China Miéville (“The Last Days of New Paris”) are subject to literalization and materialization. This strategy can be interpreted in the context of a comparison of the post- and metamodernist visions of creativity and authorship.

References to the Romantic canon in Carter can be interpreted in the context of the “anxiety of influence”. Creative freedom and the cult of fantasy generate a deformed reality, subordinated to the power of metanarratives. Although the plot of the novel is organized around attempts at resistance and liberation, it does not allow going beyond the intertextual field produced by the literary canon. At the new stage of the genre’s development, not only the stylistic nuances change, but also the relationship with the canon. Originality of the “new weird” authors is manifested, among other things, in the fact that the myth of the author as an all-powerful creator no longer needs to be exposed or ironically subverted, since it finally loses its meaning in a picture of the world devoid of permanent hierarchies. Characters in these narratives adapt, reconstruct the world and human life, explore new possibilities in situations where traditional forms of horror allowed only numbness and defeat as a result of an encounter with the uncanny. Therefore, the fictional acts of creativity in “weird” plots are as mobile and ambivalent as the world depicted. Unlike Hoffman as a sum of romantic geniuses and villains in Carter, Nabokov’s double in VanderMeer and the French surrealists in Miéville are not endowed with absolute power. Their creative force acts unpredictably and contradictorily and allows for alternative versions of the order of things. The article suggests that the strategies of new forms of speculative literature fit into a broader process of forming a narrative poetics of metamodernism, in which metafiction ceases to be a universal key to interpretation and turns out to be one of a number of heterogeneous and equally relevant ways of organizing a plot.

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2025. № 3

Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 3

Keywords

metapoetics, metafiction, postmodernism, metamodernism, horror literature, Gothic novel, weird fiction

For citation

Laskina N. O. The Mythology of Creativity in the Metafictional Plots of Neo-Gothic and “Weird” Fiction. *Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis]*, 2025, no. 3, pp. 18–28. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2025-3-18-28

Среди многочисленных линий развития современной литературы на пороге между постмодернизмом и новой культурной эпохой можно выделить тенденцию, генетически связанную еще с традицией литературы ужасов, но демонстрирующую в рамках этой традиции ряд существенных трансформаций. Во второй половине XX в. эту тенденцию в основном возводили к истории жанра готического романа и интерпретировали как «неоготическую» волну в модернистской и постмодернистской литературе (начиная с поздних текстов Генри Джеймса и продолжая «южной готикой» Уильяма Фолкнера или Фланнери О’Коннор, а также более прямолинейными новыми прочтениями готики в романах популярных авторов от Ширли Джексон до Стивена Кинга). В современном контексте эта линия сплетается с литературным феноменом, который часто обозначают сравнительно неустойчивым еще термином *weird fiction* («странная литература» или «странная проза»: иногда в отечественной критике и литературоведении предпочитают термин не переводить или использовать его транскрипцию «вирд», но нам это представляется излишним). Семантика *weird* имеет больше коннотаций ряда «зловещее», «жуткое», чем русское слово «странный», однако спектр значений, актуализирующихся в конкретных текстах, в обоих языках оказывается широким и нестабильным.

Термин *weird fiction* стал популярен также благодаря интересу к нему современных философов, представляющих направления спекулятивного реализма и объектно ориентированной онтологии, – прежде всего Грэма Хармана, посвятившего этой теме книгу «Weird-реализм: Лавкрафт и философия» [2020]. Харман, не без провокационного умысла стремящийся к своего рода реабилитации прозы Лавкрафта в частности и «низкой», популярной стороны литературы ужасов в целом, настаивает на особой значимости для современного мыслителя «странных» типов поэтики, направленных на выход за рамки антропоцентрической и гуманистической картины мира, на испытание границ «человеческого» в широком смысле.

Как правило, поэтику готики и хоррора справедливо рассматривают в контексте исследований аффекта и рецептивных стратегий: действительно, еще с первых готических романов, родившихся в одном поле с формированием эстетики сентиментализма, главным свойством этой литературы принято считать стремление вызывать сильные и достаточно простые эмоциональные реакции – страх, отвращение, беспокойство. Тем не менее, как показывает история жанров особенно в XX и XXI вв., литература ужасов меняется вместе с общими переменами культурных парадигм, а значит, усваивает и транслирует их значимые черты.

Мы предлагаем сосредоточиться на вопросе, который кажется периферийным для истории готического романа, но остается принципиальным для исторической поэтики: как в текстах этого типа воплощаются темы творчества, авторства, от-

ношений между искусством и реальностью? Как будет показано далее, жанровые рамки не снимают потребность писателей ставить и решать метапоэтические проблемы.

Многие «странные» произведения, попавшие в центр нового нео- и постготического канона, включают метафигуральные сюжеты, которые актуализуют вопрос об автореферентности литературы. Выделим далее на трех таких примерах одну из наиболее важных в этом поле проблем: вопрос о репрезентации характерных для европейской традиции мифов о творчестве, образов автора, гения, порождающей силы литературы. Общим знаменателем при отборе материала станут сюжеты, где отсылки к конкретным именам литературного канона и классической мотивике творчества участвуют в формировании эффектов «странного».

В целом мы исходим из гипотезы, что на рубеже XX и XXI вв. разрушается конститутивная для западного литературного канона мифология «сильного автора», как определял ее Х. Блум. Автор «Западного канона» в более ранней работе «Страх влияния» неслучайно жестко ограничивает поле зрения литературной теории: «Меня интересуют только сильные поэты, главные герои истории поэзии, выбирающие борьбу со своими предшественниками не на жизнь, а на смерть. Таланты послабее идеализируют, а одаренные богатым воображением присваивают. Но ничто не дается просто так, и не бывает присвоения без сумасшедшего страха задолжать, ибо какой сильный мастер хочет осуществления того, что ему самому не по силам?» [Блум, 1998, с. 9]. Этот образ истории литературы, заданный, безусловно, в романтическую эпоху, но не утративший влияния и по сей день, не видит подлинного творчества без борьбы, конфликта, мучительного преодоления прошлого. Взгляд Блума сформировался в контексте «состояния постмодерна», которое не предполагает более веры в полную новизну, признает бесконечность интертекстуального поля, но при этом остро, иногда едва ли не трагически, как это звучит у автора «Страха влияния», проблематизирует извечную вторичность и цитатность искусства. «Готические» темы прямо связаны с этим контекстом: в центре готического романа всегда давление прошлого, хрупкость нового (и мира, и человека) под грузом старины и традиции (см. [Заломкина, 2010]). Руины и привидения в готике сентименталистов и романтиков имеют метапоэтическую сторону: не только герои, но и авторы испытывают ужас перед массивными сооружениями и настойчивыми голосами, символизирующими европейскую традицию. Мы предполагаем, что на излете постмодернистской эпохи начинает размываться сам образ «сильного автора», как и представление о том, что творческий процесс обязан воспроизводить архетипический конфликт, отражаемый далее в иерархической структуре литературного канона.

Рассмотрим для начала неоготический сюжет, достаточно органично вписывающийся в контекст постмодернизма. Роман Анджелы Картер «Адские машины желания доктора Хоффмана» (“The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman”, 1972) – блестящий образец контаминации готических схем и постмодернистской интертекстуальной игры. Анджела Картер (1940–1992), несмотря на скромное по объему наследие, остается одним из знаковых имен британского постмодернизма (см. подробнее о ее роли в литературе XX в.: [Richardson, 1997; Wilson, 1990] – эти и другие исследователи ставят вопрос о реинтерпретациях сказочных и готических схем у Картер в контексте своеобразия художественных практик англоязычного постмодерна). Картер в своем творчестве постоянно обращалась

к романтической и декадентской готике. В своем романе она радикально обнажает несколько, казалось бы, очевидных для этого поля тем. «Машины желания» (само словосочетание появилось у Картер независимо от термина Жилия Делёза и в другом значении) здесь совершенно буквально: это фантастическое изобретение персонажа, который в сюжете будет играть роль антигероя – доктора Хоффмана, чье имя намекает, естественно, на Э. Т. А. Гофмана, одного из пионеров эстетики зловещего в литературе.

Роман действительно обыгрывает типичные для Гофмана темы: противопоставление механического и органического, двойничество, опасность сциентистской картины мира – но сам персонаж нельзя считать его проекцией. Идеологически же сюжет Картер опирается в большей степени на модель «Франкенштейна» Мэри Шелли, где Хоффман оказывается более совершенной и менее человеческой версией Виктора Франкенштейна – воплощением идеи Шелли о «современном Прометее», чей гений вместо образа культурного героя создает впечатление непреодолимой разрушительной силы. На уровне мотивики можно также проводить параллели между Хоффманом и зловещими учеными и мастерами у Гофмана – Дроссельмейером из «Щелкунчика» и Спаланцани из «Песочного человека».

Главный герой романа, напоминающий гофмановских молодых романтиков, включается в борьбу со злым гением на стороне порядка. Однако в итоге выясняется, что война разума против фантазии иллюзорна, и противостоящие силы, как понимает герой, воплощают две формы несвободы. Хаос желаний произведен доктором с помощью науки и навязан городу.

Доктор заявляет о высвобождении желания и превращении его в несокрушимую творческую силу, создающую новые реальности: сюжет, невозможный в романтическом мире, тем более в мире Гофмана, где буйству фантазии противостоит плотный, устойчивый, часто поглощающий романтических героев повседневный мир. В постмодернистском романе бытовая реальность ослаблена, лишена твердости и даже самой материальности, легко поддается превращению мира в текст. Жители города при этом, становясь участниками процесса подчинения реальности их же собственным желаниям, оказываются пассивны. Романтический миф о гении, и особенно его английский извод, поставивший во главу угла воображение, подвергается сомнению в романе, где творчество и свобода становятся кровавой диктатурой. Взрыв, произведенный машинами желания, описан в терминах хоррора, но ядро дискомфорта – захват города текстами. Большая часть повествования у Картер состоит из нанизанных по принципу авантюрного сюжета эпизодов, в каждом из которых герой блуждает по уже полностью дестабилизированному машинами желания миру. В самых ярких сценах автор прямо накладывает на характерные для литературы ужасов образы распада реальности типично постмодернистскую иронию:

Сами собой воздвигались облачные дворцы и тут же опрокидывались, чтобы на секунду обнаружить под собой привычный склад, пока его не сменил какой-нибудь очередной наглец. Труппа поющих колонн взрывалась посреди декламируемой мантры, – о чудо! – они опять оказывались уличными фонарями, пока с наступлением ночи не превращались в безмолвные цветы. Гигантские головы в шлемах конкистадоров проплывали, словно печальные размалеванные воздушные змеи, над хихикающими дымовыми трубами. Едва ли что-нибудь оставалось собой

более секунды, и город уже не был сознательным результатом человеческой деятельности, он стал деспотическим царством грезы <...>

Клыкастые воробы выклевали детишкам глаза. Рычащие стаи скворцов пикировали на изможденного голодом бедолагу, выбранного ими из месива грез и отбросов в сточных канавах, и сдирали с костей последние остатки его плоти. Голуби вразвалку сигали с иллюзорного фронтона на подоконник, словно летучие, оперенные безумцы, тараторя омерзительные вирши и гогоча хриплыми, гортанными голосами, или рассаживались по домовым трубам, громогласно цитируя Гегеля (Картер, 2000, с. 13) <sup>1</sup>.

Путь героя, как и в любом постмодернистском романе, обращивается движением по многослойным цитатам. Например, в сюжете появляется как предмета интереса героя дочь Хоффмана, и коллизия намекает снова на цитаты из гофмановских новелл (здесь это прежде всего «Золотой горшок» и «Песочный человек»), но у нее также прустовское имя Альбертина, что задает ассоциации с вечно ускользающим, непостижимым объектом: желания героя произведены литературой. Точно так же, когда в итоге он находит альтернативу сумасшедшему городу в некоем индейском племени, очевидно, что естественная жизнь, не поддаваясь еще зловещей науке, – лишь еще одна серия цитат: речь идет не только о клише поиска спасения вне цивилизации, но и о конкретном заимствовании из романтического арсенала, на этот раз у Шатобриана).

Гофмана, Шелли и в целом романтический канон у Картер вполне можно понять как инкарнации «сильного автора», в терминологии Х. Блума. Машины желания устанавливают власть метанарративов (в понимании Ж.-Ф. Лиотара [1998]), и, несмотря на то что сюжет романа построен как история попыток сопротивления и освобождения, выйти за пределы интертекста, произведенного литературным каноном, в нем невозможно.

Одновременно продолжением и альтернативой данному решению готической метапоэтики могут послужить два показательных примера из англоязычной литературы XXI в. Мы полагаем, в них также можно видеть, помимо жанровых трансформаций литературы ужасов, знаки общей смены парадигм, от постмодернистской к метамодернистской, если следовать определению Т. Вермюлена и Р. ван ден Аккера [Vermeulen, van den Akker, 2010]. Авторы интересующих нас текстов – американец Джефф Вандермеер и британец Чайна Мьевиль – в 2000-е гг. выступили лидерами «Новых странных» (*The New Weird*), литературного движения, нацеленного на переосмысление сложившихся жанровых границ фантастической литературы. В 2008 г. писательская пара Джефф и Энн Вандермеер опубликовали собранную ими антологию “The New Weird” [2008]. Она включает, кроме очень разнородных художественных текстов, запись семинара, в ходе которого писатели-участники сформулировали довольно связную эстетическую позицию. Хотя само движение просуществовало в тесном контакте недолго, идеи, отраженные в антологии, получили развитие во многих художественных текстах. Выбранное авторами самоназвание отсылает к популярному в середине XX в. журналу “Weird Tales”, отличавшемуся жанровой «всеядностью» от других изданий литературной фантастики. Если “Weird Tales” собирал под одной обложкой про-

---

<sup>1</sup> Цитируемый перевод В. Лапицкого ярко подчеркнул комическое совмещение стилизованных регистров.

изведения авторов хоррора, фэнтези, нестандартной научной фантастики, то «новые странные» сознательно объединяют признаки этих жанров внутри каждого текста. К источникам же влияния они причисляют не только фантастику и ужасы, но и широкий спектр модернистской и постмодернистской литературы: среди их ориентиров дадаисты и сюрреалисты, немецкие экспрессионисты, Набоков, Джойс, Пинчон, та же Анджела Картер.

На уровне жанровой игры новизна «новых странных» заключается в том, что мотивы, заимствованные из хоррора, перестают быть источником страха. Там, где герои Лавкрафта теряют рассудок, впадают в панику при столкновении с необъяснимым и чудовищным, персонажи современных авторов адаптируются, реконструируют мир и человеческую жизнь, исследуют новые возможности.

«Новые странные» также настаивают на том, что границы между «серьезной» и жанровой литературой безнадежно устарели. Язык фантастических жанров давно стал одним из способов говорить о мире и человеке не менее глубоко, чем язык реализма и модернизма. Сама литература представляется участникам движения такой же изменчивой, хаотичной и химерической, как мир их текстов. Для поэтики “New Weird” характерны мотивы, акцентирующие конкретные биологические аспекты жизни и смерти: мутации, мягкая и подвижная органика, слизь и гниение, причем эта же мотивика распространяется на изображение и механических артефактов, и психологических и когнитивных процессов. В тех же терминах авторы склонны описывать свою эстетику: изменчивость жанрового канона напоминает мутации и гибридизацию. В этой логике метапоэтические аспекты и тема творчества не должны занимать в идеологии «новых странных» большого места, особенно по сравнению с литературными группами XX в. – тем не менее, в их художественных текстах достаточно явных следов литературной рефлексии.

Интересен, в частности, ранний цикл Джеффа Вандермеера «Амбра» (“Ambergis”, 2001–2009), включающий серию разнородных текстов. Многослойная, эклектичная композиция созвучна американским постмодернистским романам и напоминает о Джоне Барте и Томасе Пинчоне (критики сравнивали его и с «Домом листьев» Данилевски), но в то же время откровенно эксплуатирует мотивы фэнтези, хоррора и научной фантастики разных эпох. Множество вложенных текстов дают запутанную картину «странного» мира глазами нескольких ненадежных нарраторов, к тому же не согласных друг с другом.

Среди персонажей «Амбры» возникает писатель и главный редактор большого издательства по фамилии Сирин – «странный» двойник Набокова. Большую часть текста мы узнаем о нем из отрывочных упоминаний другими персонажами, но в третьей части цикла есть и небольшой текст, приписанный ему самому. Один из повествователей смутно помнит о романе Сирина «Приглашение на казнь» (и это отчасти сюжетное предсказание); успех писателя характеризуется в хоррор-терминах, прямо связанных с фантастической стороной сюжета: «...Сирин, чьи псевдонимы безумной, но прекрасной заразой расползлись по страницам литературных журналов...» (Вандермеер, 2006, с. 91). Слова “infection”, “spread”, “disease” сопровождают Сирина почти при каждом упоминании (Vandermeer, 2022). Появляясь как действующее лицо, он повторяет жесты, словно растягивающие его тело, сравнивается в этом контексте с кошкой и т. д. В отрывочных воспоминаниях одного из персонажей он наделяется трикстерскими свойствами:

Как мифическое животное, по названию которого он взял себе псевдоним, его личность обладала столь же общими и тем не менее универсальными свойствами, что фактически не поддается описанию. <...> В редактировании других авторов Сирин привнес те же качества, которые можно найти в его сочинениях: он мог симитировать любой стиль, будь то высокий или низкий, серьезный или комический, подражательный или оригинальный. Иногда казалось, сам город вышел из-под его пера – или, во всяком случае, благодаря его произведениям жители видели свой город в ином свете. Он был слишком высокого о себе мнения, но это высокомерие становилось переносимым из-за глубины его таланта, сравниться с которым могла только его дерзновенность (Вандермеер, 2006, с. 277).

В неизвестных читателю вымышленных текстах Сирина, по свидетельству нарраторов, появляется некий «персонаж X». Мы встречаем его и среди действующих лиц первой части цикла (роман «Город святых и безумцев»). В записи допроса X утверждает, что Амбра – это его текст, вышедший из-под авторского контроля и ставший самостоятельной реальностью, втянувшей его самого. Сирин принадлежит этой второй реальности. Сирин – создатель X, или X – создатель Сирина, выяснить невозможно.

В отличие от Хоффмана как суммы романтических гениев и злодеев у Картер, двойник Набокова у Вандермеера наделен значительно меньшей властью. Функция творца миров у него есть, но лишь как одна из многочисленных версий происхождения фантастического пространства; и в сюжете он скорее играет роль трикстера, причем ослабленного – он должен делить влияние с рядом других сил (а в их числе полулюди-полугрибы и гигантский кальмар).

Повесть британского автора Чайны Мьевеля «Последние дни Нового Парижа» (“The Last Days of New Paris”, 2016) откровенно раскрывает в сюжете другой литературный корень «новых странных»: причиной фантастического искривления реальной истории становятся французские сюрреалисты – но и здесь их функция коллективного автора изображенного мира далека от романтической модели.

Сюжет разворачивается в чередующихся эпизодах по двум линиям альтернативной истории. Время и место действия первой – Париж в 1950 г., где война не может закончиться, потому что город заполонен «манифами», физически воплотившимися произведениями сюрреалистов. (Среди них главную роль играет Изысканный труп – плод коллективного творчества, любимой игры сюрреалистских писателей и художников, воплотившийся также в ряде коллажей, один из которых использован на обложке первого издания книги Мьевеля.) Гитлеровская армия безуспешно осаждает город: ей помогают оккультисты, вызвавшие армию демонов. Параллельно раскрывается предыстория: в 1941 г. американский инженер и мистик Джек Парсонс является в Марсель к осевшим там сюрреалистам во главе с Андре Бретоном и провоцирует их реализовать его изобретение, позволяющее материализовать идею сюрреалистической революции. Мьевель определенно отсылает к роману Картер, но категорически меняет смысл и функцию Творца: во-первых, в этой версии сюрреалисты действуют как сложный коллектив и их работа не сводится к замыслам Бретона, во-вторых, без Парсонса они бессильны.

Описание взрыва сюрреалистической бомбы в романе включает аллюзии на «Адские машины желания» (сцены дестабилизации реальности) и на манифесты Бретона с их навязчивыми перечислениями имен авторов, зачисленных им в сюрреалисты:

Всхлип, вопль, шум крыльев насекомых, звон колокола, прокатившаяся по городу волна, взрыв, взмах и поток, сверхновая, мегатонна воображения, случайности и наваждений. Отделяющий зерна от плевел ветер Арно, Лефевра, Брассаи, Агар, Малкина, Алин Ганьер и Десноса, Валентины Гюго, Массона, Алан-Дастро, Иткина, Кики, Риуса, Буместер, Бретона и всех остальных, со всего мира, несущий все, что они любили и о чем когда-то мечтали. Гребаная буря, перенастройка, ударная волна безумной любви, полыхающий взрыв бессознательного.

Париж рухнул – или восстал – или рухнул – или восстал – или рухнул (Мьевиль, 2019, с. 159).

Во второй временной линии сюжета, в альтернативном 1950 г. «манифы» оказываются оторваны от своих авторов и используют обретенную телесность и субъектность. Эта линия отчасти имитирует шпионский триллер и создает жанровое противоречие между пастишированием сюрреалистской прозы и скупым деловитым языком повествования о бойце сопротивления Тибо и загадочной американке с фотоаппаратом. В итоге персонажи заключают союз с Изысканным трупом и побеждают самое страшное порождение войны (оно опаснее и сильнее вызванных демонов) – «маниф» автопортрета Гитлера. К зловещей исторической фигуре в интерпретации Мьевиля добавляется монструозность плохого художника, которому, как известно, хуже всего давались изображения людей. Именно здесь, как и у Вандермеера в описаниях Сирина, концентрируются язык и мотивика, типичные для хоррор-литературы (ужас как основной аффект, заражение, безвыходность): “The sense of *horror* that *infects* the viewer of the future Führer’s amateurish watercolor is *ineluctable*” (курсив наш. – Н. Л.) (Miéville, 2016).

Таким образом, мы можем сделать некоторые предварительные выводы о том, как метафикция функционирует в «странной» литературе и как изменились метапоэтические темы на повороте от постмодерна к метамодерну.

Фигуры литературного канона, как мы видим, во всех приведенных примерах легко вовлекаются в сюжетные схемы жанровой литературы. Акт творения теряет свойство собственно сотворения нового и сводится к производству «странных» гетеротопий: он ведет к дестабилизации реальности, остановке или разветвлению истории.

Можно также предположить, как происходит эволюция от постмодерна к современной литературе, по крайней мере в поле британской и американской литератур.

Для постмодернизма остается актуальной ассоциация Автора (Гения, Творца) с властью и доминированием, с иерархиями. Романтический гений у Картер производит ту же несвободу, что институты власти. Канон, следовательно, деконструируется, в готической версии наделяется зловещими чертами, но остается основным пространством литературной игры. Эффекты «странного» здесь во многом нивелированы навязчивой цитатностью текста и поэтому создают для читателя скорее иронические, нежели готические эффекты на уровне рецептивной стратегии.

В современных текстах, тяготеющих, на наш взгляд, к эстетике метамодернизма, структуры господства уже окончательно расшатаны. Вместо иерархической структуры канона, где «отцы» (романтики у Картер) все еще пребывают на вершине, хотя и подвергнутой сомнению, мы наблюдаем попытки гибридизации канона. «Новые странные» отказываются различать Набокова и Лавкрафта,

авангардное искусство и шпионские триллеры. Лексикон «странного» и зловещего также теряет нарочитую цитатность, характерную для постмодернистской игры с готическим наследием, и стремится к непредсказуемости, новизне эффектов даже в тех случаях, когда продолжает диалог с избранными фигурами литературного канона. «Сильный автор» лишается силы, страх влияния растворяется, акт творения распределяется между разнородными агентами.

### Список литературы

- Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания: Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 1998. 352 с.
- Заломкина Г. В. Готический миф. Самара: Изд-во СамГУ, 2010. 347 с.
- Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.
- Харман Г. Weird-реализм: Лавкрафт и философия. Пермь: HylePress, 2020. 258 с.
- Richardson B. Remapping the Present: The Master Narrative of Modern Literary History and the Lost Forms of Twentieth-Century Fiction // *Twentieth Century Literature*. 1997. No. 43 (3). P. 291–309.
- The New Weird. San Francisco: Tachyon Publ., 2008. 414 p.
- Vermeulen T., Akker R. van den. Notes on Metamodernism // *Journal of Aesthetics & Culture*, 2010. No. 2. URL: <http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/NotesonMetamodernism.pdf> (дата обращения 25.01.2025).
- Wilson R. R. SLIP PAGE: Angela Carter, In/Out/In the Post-Modern Nexus // *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*. Eds. Ian Adam and Helen Tiffin. Calgary: Uni. of Calgary Press, 1990. P. 109–123.

### Список источников

- Вандермеер Дж. Город святых и безумцев. М.: АСТ, 2006. 560 с.
- Картер А. Адские машины желания доктора Хоффмана. СПб.: Амфора, 2000. 446 с.
- Мьевиль Ч. Последние дни Нового Парижа. М.: Эксмо, 2019. 352 с.
- Miéville Ch. The Last Days of New Paris. London: Picador, 2016. URL: [https://www.amazon.com/Last-Days-New-Paris-Novel-ebook/dp/B0180SQC32/ref=tmm\\_kin\\_swatch\\_0](https://www.amazon.com/Last-Days-New-Paris-Novel-ebook/dp/B0180SQC32/ref=tmm_kin_swatch_0) (дата обращения 25.01.2025).
- VanderMeer J. City of Saints and Madmen: A Novel (The Ambergris Trilogy Book 1). London: Picador Paper, 2022. URL: [https://www.amazon.com/City-Saints-Madmen-Ambergris-Trilogy-ebook/dp/B08QGLWB3H/ref=tmm\\_kin\\_swatch\\_0](https://www.amazon.com/City-Saints-Madmen-Ambergris-Trilogy-ebook/dp/B08QGLWB3H/ref=tmm_kin_swatch_0) (дата обращения 25.01.2025).

### References

- Bloom H. Strakh vliyaniya. Karta perechityvaniya [The Anxiety of Influence. A map of misreading]. Ekaterinburg, Ural State Uni. Press, 1998, 352 p. (in Russ.)
- Harman G. Weird-realizm: Lavkraft i filosofiya [Weird Realism: Lovecraft and Philosophy]. Perm, HylePress Publ., 2020, 258 p. (in Russ.)

*Сюжет, мотив, жанр в литературе и фольклоре*

Lyotard J.-F. Sostoyanie postmoderna [The Postmodern Condition]. Moscow, Institut eksperimental'noi sociologii Publ., St. Petersburg, Aleteiya Publ., 1998, 160 p. (in Russ.)

Zalomkina G. V. Goticheskii mif [The Gothic myth]. Samara, Samara State Uni. Press, 2010, 347 p. (in Russ.)

#### **List of Sources**

Carter A. Adskie mashiny zhelaniya doktora Hoffmana [The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman]. St. Petersburg, Amfora Publ., 2000, 446 p. (in Russ.)

Miéville Ch. Poslednie dni Novogo Parizha [The Last Days of New Paris]. Moscow, Eksmo Publ., 2019, 352 p. (in Russ.)

Miéville Ch. The Last Days of New Paris. London, Picador, 2016. URL: [https://www.amazon.com/Last-Days-New-Paris-Novel-ebook/dp/B0180SQC32/ref=tmm\\_kin\\_swatch\\_0](https://www.amazon.com/Last-Days-New-Paris-Novel-ebook/dp/B0180SQC32/ref=tmm_kin_swatch_0) (accessed 25.01.2025).

VanderMeer J. City of Saints and Madmen: A Novel (The Ambergris Trilogy Book 1). London, Picador Paper, 2022. URL: [https://www.amazon.com/City-Saints-Madmen-Ambergris-Trilogy-ebook/dp/B08QGLWB3H/ref=tmm\\_kin\\_swatch\\_0](https://www.amazon.com/City-Saints-Madmen-Ambergris-Trilogy-ebook/dp/B08QGLWB3H/ref=tmm_kin_swatch_0) (accessed 25.01.2025).

VanderMeer J. Gorod svyatykh i bezumtsev [City of Saints and Madmen]. Moscow, AST Publ., 2006, 560 p. (in Russ.)

#### **Информация об авторе**

*Наталья Олеговна Ласкина, кандидат филологических наук, доцент*

#### **Information about the Author**

*Natalia O. Laskina, Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor*

*Статья поступила в редакцию 01.02.2025;*

*одобрена после рецензирования 15.03.2025; принята к публикации 15.03.2025*

*The article was submitted on 01.02.2025;*

*approved after reviewing on 15.03.2025; accepted for publication on 15.03.2025*

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2025. № 3

Syuzhetologiya i Syuzhetografiya [Plot Description and Analysis], 2025, no. 3