



Исследовательская статья

УДК 130.2+7.01

<https://doi.org/10.24833/2541-8831-2023-1-25-135-148>

«НЕЗДЕШНИЙ ЗВУК»: ПОЭТИКА ЗВУКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г.Ф. ЛАВКРАФТА НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА «ИЗГОЙ»

Чертовских Матвей Григорьевич¹, Чертовских Дарья Владимировна²

¹ МГИМО МИД России, Москва, Россия

matt780@mail.ru

<https://orcid.org/0009-0008-6976-0653>

² Научно-исследовательский институт «Восход», Москва, Россия

frolodar@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-7786-9160>



Аннотация. В статье предлагается философско-культурологический анализ лавкрафтоведческого концепта «нездешний звук» для описания медиума иномирного в онтологии и эпистемологии Г.Ф. Лавкрафта. Настоящий концепт в тексте проявляется через поэтику звука, выражающую всю совокупность приёмов, тропов и способов представления аудиального поля. Исследовательская гипотеза предполагает, что разные медиумы иномирного обладают разными свойствами и реализуют разные режимы доступа

к истине weird-действительности, а их понимание может добавить что-то новое к знаниям о *странной онтологии* писателя. Авторы разрабатывают феноменологическую типологию звука, адаптируя методологию Мишеля Шиона и встраивая её в контекст поэтики лавкрафтианского универсума. Полученные три группы звуков, представленные шестью типами звуков, используются для описания концепта и применяются к рассказу «Изгой» (The Outsider, 1921). Результаты показывают примечательное распределение определённых типов упоминаемых звуков в рамках сюжетной композиции рассказа. Это позволяет дополнить знания об особенностях мира произведения и внутреннем состоянии главного героя, что также даёт возможность полнее проинтерпретировать развязку сюжета в контексте эпистемологии Лавкрафта. Поэтика звука Лавкрафта находится в тесной связи с другими средствами выражения странности реальности, её weird-материальности. При этом звук как уникальный медиум предлагает специфические возможности для построения художественных образов, создания атмосферы и отображения философского замысла писателя. Данная стратегия звукового исследования литературного текста может быть применена и к другим литературным произведениям.

Ключевые слова: Г.Ф. Лавкрафт, философия звука, имагология звука, weird-реализм, лавкрафтоведение, онтология Г.Ф. Лавкрафта, гносеология Г.Ф. Лавкрафта, американская литература, странная проза, литература ужасов, готическая литература

Для цитирования: Чертовских М.Г., Чертовских Д.В. «Нездешний звук»: поэтика звука Г.Ф. Лавкрафта на примере рассказа «Изгой» // Концепт: философия, религия, культура. — 2023. — Т. 7, № 1. — С. 135–148. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2023-1-25-135-148>

Research article

THE POETICS OF SOUND IN H. P. LOVECRAFT'S FICTION ON THE EXAMPLE OF THE STORY *THE OUTSIDER*

Matvey G. Chertovskikh¹, Daria V. Chertovskikh²

¹ MGIMO University, Moscow, Russia

matt780@mail.ru

<https://orcid.org/0009-0008-6976-0653>

² Research Institute «Voskhod», Moscow, Russia

frolodar@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-7786-9160>

Abstract. The reality in the works of H. P. Lovecraft is described as strange, inhumanistic, and alien to the mankind but it is not mystical. On the contrary, the creations and events described by the writer are presented as material facts of the world. In modern philosophy following Graham Harman this view of the world is called *weird-realism* or *weird-materialism*. This paper explores one of the media used in building Lovecraft's ontology and proposes a philosophical and cultural analysis of the new concept of *The Sound Out of Space* in Lovecraft studies to describe the audial medium of the weird-ontology and weird-epistemology of H. P. Lovecraft. The name of the concept should refer to the headline of the famous work of the writer *The Colour Out of Space* (1927). The concept in the text is presented through the poetics of sound, which is the whole set of ways of representing the audial field. The article consists of the introduction with a brief historical overview, the methodological study of sound as an otherworldly medium, sound mapping of the story *The Outsider* (1921), the analysis of the narrative meaning of sound, discussion of the results gathered and the conclusion. The research hypothesis assumes that different media of the Lovecraftian weird-materialism have different properties and implement different modes of access to the truth of weird-reality, and their understanding can add something new to the knowledge about the strange ontology of the writer. The authors develop a phenomenological typology of sound adapting the methodology of Michel Chion and embedding it into the context of the poetics of the Lovecraftian universe. The resulting three groups of sounds represented by six types of sounds are used to describe the concept and are applied to the story *The Outsider*. The results show a remarkable distribution of certain types of referenced sounds within the plot composition of the story. This makes it possible to supplement the ideas about the features of the world of the story and the internal state of the protagonist, as well as to interpret the denouement of the plot more fully in the context of Lovecraft's epistemology. The poetics of Lovecraft's sound is closely connected with other means of representing the strangeness of reality, its weird-materiality. At the same time, sound as a unique medium offers specific opportunities for creating artistic images, an atmosphere, and displaying the writer's philosophical intention. This strategy of sound research of a literary text can be applied to other literary works.

Keywords: H. P. Lovecraft, Philosophy of sound, Imagology of sound, Weird-realism, Lovecraft studies, H. P. Lovecraft's ontology, H. P. Lovecraft's epistemology, American literature, Weird fiction, Horror literature, Gothic literature

For citation: Chertovskikh, M. G., Chertovskikh, D. V. (2023) 'The Poetics of Sound in H. P. Lovecraft's Literature on the Example of the Story *The Outsider*', *Concept: Philosophy, Religion, Culture*, 7(1), pp. 135–148. (In Russian). <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2023-1-25-135-148>

В статье предлагается рассмотреть концепт «Нездешний звук» как отдельную функциональную единицу творчества Г.Ф. Лавкрафта, средство указания на границы привычной реальности и зоны развертывания *странного материализма*. Статья состоит из введения с кратким историческим обзором, методологической проработки звука как медиума иномирного, звукового картирования рассказа «Изгой» (*The Outsider*, 1921), анализа нарративного значения звука, обсуждения полученных результатов и вывода.

Нездешний звук — условный концепт, который не входит в число категорий и концептов, на которых Лавкрафт заостряет внимание, однако при этом такой концепт содержится в его творчестве как вариант проявления иномирного. Говоря о «Нездешнем звуке», мы имеем в виду аналогию с «Нездешним цветом» (вариант перевода названия рассказа *The Colour Out of Space* (1927), предложенный Вадимом Эрлихманом), работой Лавкрафта, где именно цвет из иных миров становится причиной изменения реальности, открывающей истинный облик странной (weird) действительности, противящейся человеческому представлению. В данном случае «странная действительность» и есть объективная реальность, открывающаяся человеку. Наше предложение состоит в том, чтобы продемонстрировать попытку рассмотрения звука как такого медиума иномирного, который способен реализовывать схожие цели: раскрывать сверхматериальную картину мира Лавкрафта. Исследовательскую гипотезу можно сформулировать так: если в творчестве Лавкрафта существуют разные медиумы иномирного, то, скорее

всего, они обладают разными свойствами и реализуют разные режимы доступа к истине действительности, понимание которых может добавить что-то новое к знаниям о *странной онтологии* писателя.

Стоит сделать небольшое замечание относительно термина «медиум», который часто будет применяться в исследовании. Это понятие заняло важное место в философии и теории коммуникаций в XX в., хотя его историю можно проследить ещё с классического периода истории античной мысли [Фатыхова, 2010]. В общем смысле медиум может быть истолкован как средство познания мира, посредник между внешней реальностью и нашим восприятием, вместе с тем до некоторой степени воплощающий саму коммуникативную операцию познания мира. Анализ медиумов для философии художественного творчества и литературы в частности релевантен уже по той причине, что писаное слово является медиумом *per se*. В любом художественном произведении, стремящемся донести особенное видение мира (или какой-либо его частной сферы), можно будет выделить широкое поле литературных средств выражения значений и знаков, отсылающих к такому видению. И в данном случае мы проанализируем подобное семиотическое поле референции к аудиальным образам, служащим созданию лавкрафтианского мироощущения.

Можно заметить, что для анализа существует и более подходящий рассказ — «Музыка Эриха Цанна» (*The Music of Erich Zann*, 1921). В этом рассказе наш условный концепт является основным медиумом иномирного. Однако обратиться к этой работе стоит, на наш взгляд, лишь после

более пробного исследования, в котором будут заложены методологические основы подобной работы с текстами. Поэтому в качестве объекта исследования был выбран «Изгой», где звук не играет основополагающей роли. Если стратегия анализа привнесёт нечто новое в понимание этого текста, то после её уже можно будет применить и к «Музыке Эриха Цанна», но уже не в виде отдельного исследования данного медиума, а скорее в рамках обзора многообразия медиумов иномирного в творчестве Г.Ф. Лавкрафта.

«Изгой» был написан с марта по август 1921 г. и опубликован в журнале *Weird Tales* в апреле 1926 г., где произвёл сенсацию, принеся автору известность. Стилистически рассказ напоминает (порой даже вычурно, почти пародийно) работы Эдгара По. Действительно, определённые параллели с рассказами По «Вильям Вильсон» и «Береника» есть, но в равной степени можно указать и на «День рождения инфанты» Оскара Уайльда, рассказ «Фрагменты из дневника одинокого человека» Натаниэля Готорна и даже «Франкенштейн» Мэри Шелли (эпизод с отражением в озере) [Джоши, 2022: 528].

Для большей ясности немного остановимся на самом тексте. Сюжетно перед нами следующая композиция: герой провёл свою жизнь в полном одиночестве, не считая старика, присматривавшего за ним в детстве, воспоминания о котором весьма смутны. Он никогда не слышал человеческой речи и даже собственного голоса, вероятно, он не умеет говорить, но способен читать. Действие происходит в странном замке, находящемся в пространстве, напоминающем лес, столь высокий, что за кронами никогда не видно неба. В какой-то момент, достигнув пика отчаяния, герой предпринимает рискованную попытку взобраться по самой высокой башне, чтобы, наконец, увидеть небо. С огромным

трудом достигнув вершины, он обнаруживает, что вместо крон деревьев его окружает твердая поверхность, на которую можно сойти. Изучая это место, он набредает на замок, кажущийся ему подозрительно знакомым. В окнах горит свет, а внутри веселятся люди. Желая скорее оказаться среди них, он заходит через окно, расположенное вровень с землей. В этот момент зал наполняется криками ужаса, и люди в панике сбегают. Оставшись в помещении один, герой замечает чудовище напугавшее их. Он приходит в ужас и, отшатнувшись от монстра, теряет равновесие. Стараясь не упасть, он делает несколько шатких шагов вперед и выбрасывает руку в тщетной попытке отстранить от себя существо. В тот самый момент, когда рука героя должна соприкоснуться с лапой демона, пальцы наносят на гладкую поверхность зеркала.

Методологию исследования необходимо предварить небольшим историческим экскурсом, который задаст траекторию методологического поиска требуемых категорий. В разное время и в разных местах пугающими могли считаться разные звуки и шумы. История звука в литературе ужасов существует столь же давно, сколь и сам обобщённый жанр пугающей прозы. В качестве характерного примера обратимся к письму Плиния Младшего к Луцинию Суре — одному из древнейших памятников литературы ужасов в эпистолярном жанре и родоначальников сюжета о «доме с приведениями»¹. Уже во втором предложении, после вводной части о доме «просторном и вместительном, но ославленном и зачумлённом»², приводится широкий ряд аудиальных образов, направленных непосредственно на передачу звука. Среди них — «звук железа» в антитезе с «ночной тишью», а также своего рода образ, направленный на градацию, передачу нарастания звука: «...звон оков слышался сначала издали, а затем совсем близко...»³. Далее

¹ Глушкова М. История хоррора: как писатели пугали читателей от Античности и до наших дней // Нож интеллектуальный журнал о культуре и обществе. — 2020. — 14 июня. — URL: <https://knife.media/horror-literature/>

² Письма Плиния Младшего / Перевод М. Е. Сергеенко, А.И. Доватура и В.С. Соколова. — Москва — Ленинград: Издательство Академии Наук СССР, 1950. — С. 223.

³ Там же.

«лязг железа» и «звон оков» неоднократно употребляются в тексте в действительном залоге — это примечательно, поскольку именно действительный залог создаёт эффект одушевлённости цепей и оков и внушает большой ужас читателю.

Помимо одушевлённости, однако, есть иной аспект, создающий ощущение ино-родности, потусторонности и психологического отторжения в аудиальных образах ужаса в литературе. Он кроется в разграничении определений звука, шума и музыки, которые подробно рассмотрены Мишелем Шионом в книге «Звук: слушать, слышать, наблюдать». Будучи французом, автор в первую очередь акцентирует внимание на чёткой разнице двух понятий — «звук» (фр. son) и «шум» (фр. bruit), которые являются семантически противоположными. Во французском языке «son» обозначает звук в позитивном значении, как нечто музыкальное и приятное на слух, в то время как «bruit», — неудобства или помехи — закладывает, скорее, «психологически-аффективное значение», как отмечает сам Шион, ссылаясь на работу Жака Аттали «Шумы» [Шион, 2021: 83-85]. В русском языке так же, почти на интуитивном уровне, прослеживается разница в коннотациях: если понятие «звук» может использоваться как нечто нейтральное или неопределённое (например, при первом знакомстве со звуковым сигналом), то «шум» — это, как правило, объект, который является препятствием в аудиальном поле и требует устранения. Либо он выступает фоном, но всё равно претерпевает определённую объективацию, нарративно и семантически нагруженную в литературном тексте: «шум города», «вой сирен», «перестук колёс» и пр. Это можно подтвердить, вновь обратившись к Письму Плиния Младшего. В переводе М.Е. Сергеевко друг за другом следуют два предложения: «Он [Афинодор — *прим. автоторов*] не поднимает глаз, не выпускает стиля [палочка для

письма — *прим. автоторов*], но укрепляется духом, закрывая тем свой слух. Шум чаще, ближе, слышен будто уже на пороге, уже в помещении»⁴. Сам контекст даёт понять, что оковы (цепи) призрака мешают тишине, в которой работает Афинодор, а эффект нарастания ужаса если не самого мыслителя, то читателя, напряжение которого возрастает по мере приближения к развязке сюжета истории, рассказанной в письме.

Отдельный интерес в контексте этой статьи представляет значение звуковых терминов — звука и шума — в английском языке, необходимом для понимания роли звука в оригинальных текстах произведений самого Лавкрафта. Дело в том, что понятие «sound» достаточно универсально, поскольку может быть применимо как в значении звуков приятных и музыкальных, так и шумов противоестественных и мешающих. Однако необходима оговорка — в английском языке также есть понятие «noise», характеризующееся как «громкий, обычно неприятный звук»⁵.

Напряжение читателя — вот основная задача всякой пугающей литературы, оперирующей ужасающими образами, живописующей странные картины. Относительно жанровой принадлежности текстов Лавкрафта до сих пор существуют дискуссии. Их выделяют в отдельный поджанр ужасов «Лавкрафтовские ужасы» (Lovecraftian Horror), почти синонимичный космический ужас, рассматривают как продолжение готической литературы или ставят автора и его тексты у истоков жанра странной прозы. Жанровая принадлежность — предмет отдельного обсуждения, которое здесь, быть может, даже не так важно, по той причине, что напряжение и страх читателя, как цели объединяют всё названное. Однако вопрос какого рода это должен быть страх и как его оформлению может способствовать описание звука — важная тема.

⁴ Письма Плиния Младшего / Перевод М.Е. Сергеевко, А.И. Доватура и В. С. Соколова. — Москва — Ленинград: Издательство Академии Наук СССР, 1950. — С. 224.

⁵ Noise // Cambridge Dictionary. — URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-russian/noise>

Обратимся к статье Лавкрафта «Сверхъестественный ужас в литературе» (*Supernatural Horror in Literature*, 1927). «В настоящей истории о сверхъестественном (ориг. «weird tale» — прим. *автомобиль*) есть нечто большее, чем тайное убийство, окровавленные кости или простыня с гремящими цепями. В ней должна быть ощутимая атмосфера беспредельного и необъяснимого ужаса перед внешними и неведомыми силами; в ней должен быть намёк, высказанный всерьёз, как и приличествует предмету, на самую ужасную мысль человека — о страшной и реальной приостановке или полной остановке действия тех непреложных законов Природы, которые являлись нашей единственной защитой против хаоса и демонов запредельного пространства»⁶. Именно нездешнее, иномирное и непривычное становятся источниками ужаса, который создаёт писатель. Вся эта странность должна работать на разрушение привычной реальности, она ставит её под сомнение, порой буквальнойшим образом.

В любом тексте на звук можно либо прямо указать, назвав его: «крик», «вопл», «скрип», «треск», «звон» и т.д., либо передать его, используя несчётные приёмы. Ниже приведён фрагмент из «Музыки Эриха Цанна», в котором описывается разрушение привычной реальности героя. Звук здесь играет главенствующую нарративную и имагологическую роли. «Передо мной была крошечная тьма бескрайнего невообразимого пространства, тьма, исполненная движения и музыки, не имеющего ничего общего с земным. И пока я стоял, в ужасе глядя вниз, ветер задул обе свечи в старой мансарде, и я остался один в страшной непроницаемой тьме; впереди — хаос, позади — безумный дьявольский хохот виолы»⁷. Однако на что концептуально указывает Лавкрафт? По всей видимости, сам звук здесь должен стать медиумом иномирного, «нездешним зву-

ком», указывающим на сбой в привычной картине мира и открывающий его истинное устройство.

Сам по себе звук уже обладает таким художественным потенциалом. В области зрительных восприятий, отличающихся (аксиоматической) объективностью и строгой пространственной локализацией, связь с внешней реальностью конвенционально сильна. У человека при слуховых ощущениях, как бы они ни возникали, способность к проецированию, объективированию и пространственной локализации не может достигнуть столь высоких степеней, как при зрительных, в силу физиологических причин. Это затрудняет определение действительного происхождения звука, его источника и, разумеется, может быть использовано автором для целей в своих сложности и изящности, превосходящих функциональные задачи создания атмосферы гнетущего ожидания, когда, допустим, в пустом помещении нечто падает, гулко ударившись о пол, и привлекает внимание героя. Звук, в силу физиологически обусловленной двойственности восприятия человеком, как нечто непременно относящееся к реальности, и в то же время интериоризированное и незавершённое, может быть примечательным литературным медиумом нездешнего.

Предложим некоторую феноменологическую типологию природы звука. Для построения этой системы мы будем опираться на собственные интуиции относительно изучаемого объекта и методологию звуковых исследований Мишеля Шиона [Шион, 2021], адаптированную для целей нашего анализа. Прежде всего, для достижения рассмотренных выше литературных задач, необходимо такое звучание, в котором нарушается причинно-следственная связь, являющаяся одним из важнейших бастионов здравого смысла, нашей укоренённой вредной привычкой. Беспричинное звучание может таким образом быть перспек-

⁶ Lovecraft H. P. *Supernatural Horror in Literature* // The H.P. Lovecraft Archive. — URL <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>

⁷ Лавкрафт Г.В. Музыка Эриха Занна / пер. с англ. Людмила Биндеман // Сайт о Г.Ф. Лавкрафте и его вселенной. — URL: <https://lovecraft.arkham.town/writings/the-music-of-erich-zann>

тивным направлением поисков медиумов иномирного в тексте Лавкрафта. Первые два типа: афориб — отсутствие звука при видимости источника, который должен издавать звук; акусма — звук без источника, акусматическое звучание. Далее, необходимо выделить акуфен — звук, слышимый «внутри себя», мысли, внутренний монолог и пр. И его эзотерический вариант, который нам может пригодиться в силу того, что типология строится для жанра художественного творчества допускающего мистику. Это будет эзотерический звук — акуфен, возможность услышать который объясняется «прозрением», определенным оккультным опытом или безумием, т.к. гносеология Лавкрафта предполагает возможность действительной эпифании за подобным состоянием. Здесь необходим краткий комментарий.

Лучше всего этому комментарию поспособствуют слова Бена Вударда: «Лавкрафт утверждает, что создает истории с целью приостановить действие законов природы, хотя в то же время указывает на их ненадежность, подразумевая безграничные возможности космического. То напряжение, которое Лавкрафт устанавливает между своими историями и вселенной или природой (какой мы её знаем), воспроизводится в его текстах с помощью общего мотива ненадежного рассказчика. Ненадежного именно потому, что либо рассказчик сумасшедший, либо то, чему он был свидетелем, ставит под вопрос границы нашей материальной реальности» [Вудард, 2019]. Иными словами, говоря об онтологии Лавкрафта, мы не говорим о фактической мистике, но лишь о кажущейся, по той причине, что его (сверх)материалистичные объекты и создания настолько превосходят человеческие представления, что выглядят, как колдовство, а опыт встречи с ними может быть лучше всего описан в терминах, напоминающих мистическое откровение.

Это были звуки, способные быть «нездешними» в силу онтологических и феноменологических характеристик. При этом обычный, не эзотерический, акуфен занимает пограничное состояние между названными типами, и теми, о которых речь пойдет дальше.

Далеко не обязательно звук должен нарушать причинно-следственную связь или иметь эзотерическую природу, чтобы быть медиумом иномирного. Несложно представить буквальное проявление нездешнего, сопровождающееся гулом, неуместными шумами и кощунственными (как возможно выразился бы сам Лавкрафт) речами на древних языках. Поэтому необходимо добавить к нашей типологии: шум — как препятствие в аудиальном поле; интершум — как аудиальный фон, воспринимаемый нейтрально, но могущий быть осмысленным, при этом обладая возможностью развиться в шум или иной тип звука; речь — как звук, предполагающий смысловой план связанного или бессвязного, декодируемого или недекодируемого характера. Итого: типология представлена афорибом, акусмамом, двумя типами акуфенов, шумом, интершумом и отдельно выделенной речью. Звуки, издаваемые животными и, учитывая контекст, чудовищами, могут быть распределены по имеющимся типам. Это в свою очередь затрагивает вопрос об антропоцентричности литературы Лавкрафта, остающийся не вполне проясненным. В рамках настоящего исследования мы можем лишь немного затронуть этот вопрос, так как его действительное рассмотрение может значительно отклонить от темы.

Бен Вудард характеризует вселенную Лавкрафта как поле тотального ингуманизма [Вудард, 2019]. Человек не венец творения, не центр вселенной, а встреча с «иным» губительна для его хрупкого рассудка. Значит ли всё это, что нам необходимо отделить звуки животных и чудовищ в отдельные категории, тем самым ещё раз подчеркнув деантропоцентричную тенденцию? Наш ответ — нет по той причине, что герои рассказов Лавкрафта почти всегда начинают как рациональные и антропоцентричные агенты и уже после осознают истинный порядок вещей. К тому моменту, когда происходит это прозрение, уже нет возможности усомниться в нездешнем характере звука. Однако прежде звук воспринимается через обычную антропоцентричную логику, в которой, конечно же, проводится разница атрибутивного харак-

тера между человеческой речью и собачьим лаем. Однако это не имеет отношения к природе звука, в том смысле, что крики птиц и удары волн одинаково могут выступать как шумом, так и интершумом, вне зависимости от источника.

Последним замечанием будет введение дополнительного параметра: прямое и косвенное указание на звук. В данном случае

это исключительно литературоведческая категория, призванная улучшить понимание образа и схватывание послания. В некоторых ситуациях сам способ указания на звук может привести к чему-то новому в понимании ситуации.

Анализ встречающихся звуков и звуковое картирование рассказа приводят к следующим результатам:

Таблица 1.

Типизация звуков, описанных в рассказе Г.Ф. Лавкрафта «Изгой»

Table 1.

Sounds described in H. P. Lovecraft's story *The Outsider*

Слово/выражение	Указание на звук	Классификация	Источник звука в тексте	Пояснение
Silently wave	Прямое	Афоризм	Branches of trees	Free from noise and sound
Light	Косвенное	Афоризм	Candles	To ignite, set on fire
Noiseless	Прямое	Афоризм	Rats, bats, spiders	Making no noise, silent
Gay crowds	Косвенное	Афоризм	Crowds of people	Full of joy, merry, light-hearted, carefree
Mute	Прямое	Афоризм	Trees	Silent, not speaking
The eerie echoes of its fall	Прямое	Шум	Trap-door	Loud noise of falling slab
Sound of the gayest revelry	Прямое	Интершум	Crowds of people	Loud sound of joyful celebration
Speaking brightly	Прямое	Речь	People	Hold loud and joyful discourse
The most horrible screams	Прямое	Речь	Every throat	Utter a piercing cry, cry out with a shrill voice
Overturning furniture	Косвенное	Шум	Crowds of people	Smashing
Cries	Прямое	Речь	People	Yell out
Vanishing echoes	Прямое	Интершум	People	Sound repeated by reflection
Hollow breathing	Прямое	Шум	Carrion thing	Breeze, a movement of free air
Shriek	Прямое	Шум	Ghouls	Loud, high cry
Ran swiftly and silently	Прямое	Афоризм	The main character	Free from noise and sound
Ride in the night-wind with mocking ghouls	Косвенное	Шум	Ghouls	With evil laugh, or to imitate, simulate, resemble closely

Для более точного ориентирования также предлагаем рассмотреть результаты звукового картирования текста:

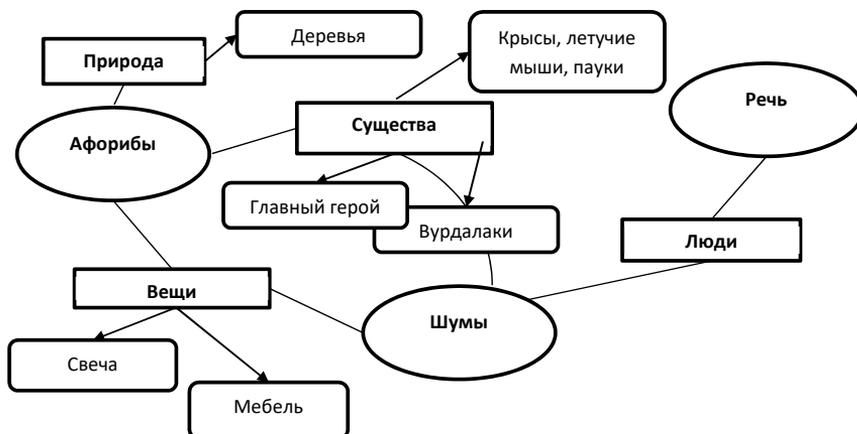


Рисунок 1. Карта взаимосвязи типов звука и его источников в рассказе Г.Ф. Лавкрафта «Изгой»

Описание: на схеме в эллипсах представлены типы звуков, в прямоугольниках основные типы источников которые их вызывают, а в прямоугольниках со скруглёнными углами представлены конкретные проявления источников в тексте.

Figure 1. Map of the relationship between the types of sound and its sources in the story of H.P. Lovecraft *The Outsider*

Description: the types of sounds are represented in ellipses, the main types of sources that cause them are in rectangles, and rectangles with rounded corners are for specific manifestations of sources in the text.

Как уже было сказано, мир вокруг замка безлюден. Герой пытается исследовать окрестности, которые описаны как «безмолвные» и в оригинальном тексте, и в рассмотренных вариантах русских переводов О. Мичковского (1992)⁸, Я. Шапиро (1992)⁹, И. Чебартынова (1992)¹⁰, Е. Головина (2007)¹¹ и Н. Бавиной (2011)¹².

В первом абзаце жизнь героя описывается как «безмолвные бдения» (в переводе О. Мичковского) среди пугающего, пустого, увядающего окружения. Интересно, что эта характеристика «безмолвности» относительно состояния жизни героя в целом, присутствует лишь в одном переводе, где

так передаётся «awed watches» из оригинального текста.

Если обратить внимание на таблицу, то мы заметим, что мир вокруг замка полнится отчётливым отсутствием звука, на что указывают афоризмы. Беззвучны все объекты, которые способны издавать звуки и логически должны это делать в описанных условиях: деревья и их ветви беззвучны (в оригинале «Silently wave») «безмолвно простирающихся изогнутые ветви» в переводе Мичковского; «с их молчаливо скрученными в вышине ветвями» в переводе Чебартынова; «безгласно качающих искривлённое ветви далеко в вышине»

⁸ Лавкрафт Г.В. Изгой / пер. с англ. О. Мичковский // Сайт о Г.Ф. Лавкрафте и его вселенной. URL: https://lovecraft.arkham.town/upload/stories/The_Outsider_Oleg_Michkovskiy_1992.pdf

⁹ Лавкрафт Г.В. Изгой / пер. с англ. Я. Шапиро // Сайт о Г.Ф. Лавкрафте и его вселенной. URL: https://lovecraft.arkham.town/upload/stories/The_Outsider_Yan_Shapiro_1992.pdf

¹⁰ Лавкрафт Г.В. Чужой / пер. с англ. И. Чебартынов // Сайт о Г.Ф. Лавкрафте и его вселенной. URL: https://lovecraft.arkham.town/upload/stories/The_Outsider_I_Chebartynov_1992.pdf

¹¹ Лавкрафт Г.В. Потусторонний / пер. с англ. Е. Головин // Сайт о Г.Ф. Лавкрафте и его вселенной. URL: https://lovecraft.arkham.town/upload/stories/The_Outsider_Evgeniy_Golovin_2007.pdf

¹² Лавкрафт Г.В. Стронний / пер. с англ. Н. Бавина // Сайт о Г.Ф. Лавкрафте и его вселенной. URL: https://lovecraft.arkham.town/upload/stories/The_Outsider_Nina_Bavina_2011.pdf

в переводе Бавиной; «безмолвно качающих в вышине искривлёнными ветвями» у Шапиро; в переводе Головина, тем не менее, остаётся пространство для спекуляции относительно косвенного указания на монотонный гул: «в могучем и монотонном волнении ветвей». Мы ожидаем шум при волнении ветвей, но его нет, лес вокруг замка или аномально тих, или вовсе беззвучен. Так происходит и с другими объектами: ночь (или попросту темнота) вокруг замка представляет собой отдельную преграду, оставляющую героя: «В лабиринте ночной немоты» (Мичковский); «В лабиринте ночного безмолвия» (Головин); «в немых лабиринтах теней» (Шавиро); «в лабиринте ночной безгласности» (Бавина).

Даже существа, потенциально способные издавать звуки — крысы и летучие мыши, живущие в замке, описываются как «бесшумные» (в оригинале «noiseless»). В такой тишине даже треск горящей свечи мог бы стать примечательным акустическим событием, но мы не видим ни малейшего указания на её звук.

Герой никогда не слышал звуков человеческой речи и даже собственного голоса, ему не приходило в голову пытаться читать вслух: «for although I had read of speech, I had never thought to try to speak aloud»¹³. Интересно, что в следующей строке мы обнаруживаем, что о своём внешнем виде он также не задумывался, представляя себя молодым человеком по аналогии с образами из книг, которые были единственным источником его знания. В замке не было зеркал, и сюжетно мы понимаем почему, ведь иначе осознание пришло бы раньше, но вот связь отсутствия знаний о своём облике и собственном голосе представляется примечательной. Отметим также, что даже в самый момент высшего отчаяния, когда он собирается взобраться по каменной стене башни, герой с мольбою простирает руки к башне. Как в оригинальном тексте Лавкрафта, так и в переводах, мы понимаем, что мольба его была безмолвна.

До подъёма по стене башни внутренний и внешний миры пребывают в тишине, противоречивой и неестественной, выражающейся афоризмами. Шум «весёлых толп» упоминается как объект мечтаний героя, как недостижимое и невозможное. «I would often lie and dream for hours about what I read in the books; and would longingly picture myself amidst gay crowds in the sunny world beyond the endless forest»¹⁴.

Но звуки появляются. При пересечении границы «нижнего» и «верхнего» миров, встречается первое прямое указание на шум: герой безуспешно старается избежать громкого звука падения крыши люка в башне, уже после того, как он рывком взбирается на её самый высокий уровень. Учитывая, что у него это не выходит, шум раздаётся, причём со зловещим эхом, в оригинале «the eerie echoes of its fall». Сама по себе дверь является заметной архетипической метафорой перехода в иные миры, и тот факт, что переход через неё сопровождается ранее невозможным явлением — шумом, лишь закрепляет впечатление.

Далее мы видим уже прямое и непротиворечивое указание на звук: приблизившись к «верхнему» замку, герой слышит в начале гомон застолья, а после и громкую человеческую речь. Его появление в зале демонстрирует даже более широкий спектр звуковых событий: здесь и крики, и подразумеваемый шум переворачиваемой мебели, затихающее эхо и глухой шум дыхания чудовища.

Начать обсуждение результатов можно с замечания, что «Hollow breathing» — последний названный звук перед первой развязкой рассказа. И, на самом деле, это важно. Крупнейший биограф Лавкрафта Сунанд Триамбак Джоши в первом томе монументальной биографии писателя «Я — Провиденс» указывает на множественность кульминаций рассказа: он приводит слова Лавкрафта, характеризующие «Изгой» как «последовательность кульминаций», где в начале герой должен был,

¹³ Lovecraft H.P. The Outsider // Сайт о Г.Ф. Лавкрафте и его вселенной. URL: https://lovecraft.arkham.town/upload/stories/The_Outside_Eng.pdf

¹⁴ Ibid.

выбравшись из башни, оказаться на кладбище (намек на то, что он вылезает именно из склепа, присутствуют и в финальной версии текста); затем он должен был встретить людей и только потом Лавкрафт решил, что чудовище должно увидеть самого себя [Джоши, 2022: 529–530].

Но у рассказа, по нашему мнению, есть и «ещё одна кульминация», которая происходит уже после осознания героем себя как чудовища. На эти последние три абзаца обрушил свою критику современник Лавкрафта писатель Уильям Пол Кук, посчитавший, что рассказ должен кончиться на моменте когда пальцы героя и чудовища, стоящего в золотой арке, соприкасаются. Здесь нет прямого указания на то, что это было зеркало, однако есть множество намёков, и в целом идея читается [Джоши, 2022: 529–530]. То, что это точно было зеркало, мы узнаём в последнем предложении, например в переводе Евгения Головина: «Я понял это, когда протянул руку к позолоченной раме, где стоял монстр, когда мои пальцы коснулись холодной и неуступчивой поверхности зеркала»¹⁵. Развязка, за которую выступает У. Пол Кук, была бы неоднозначной и по-своему притягательной, но в ней бы отсутствовал интересный момент, который мы и называем четвёртой кульминацией рассказа.

Если третья кульминация наступает с касанием, и последнее, что слышит герой перед этим, — дыхание чудовища, то все звуки после уже не принадлежат герою, он возвращается в состояние, схожее с тем, в котором пребывал в самом начале, однако с оговоркой. Не он издаёт вопль, но вурдалаки (ghouls), летящие в ночном небе, и не его, а их хохот полнит ветер. Тем самым они признают его существование, а он утверждается в собственном наличии-как. Сам же герой безмолвен. Если в «нижнем» мире не было ни внешнего звука, ни внутреннего, то теперь звук вовне существует, а единственное, на что способен сам герой, — глухой шум дыхания, не являющийся человеческой речью.

Концепция стадии зеркала, введенная Анри Валлоном как поворотный момент в психической жизни человека и популяризованная Жаком Лаканом как структура субъективности, может быть проинтерпретирована в рамках «Изгоя» с привязкой к узнаванию собственного голоса. «В итоге подобной идентификации себя с имаго другого, в результате «опрокидывания» знания в состоянии опосредованности желаниями другого складываются и «мир объектов», и «аппарат Я», а всё вместе позволяет говорить о соприкосновении с «экзистенциальной негативностью» и т.д.» [Ванеян, 2015]. Отметим: на развитие этой концепции Лаканом значительно повлияла реактуализация гегелевского учения Кожевым, в рамках которой на передний план выходит антропологическая перспектива: «для Кожева то, что онтологически полагалось как негативность и метафизически полагалось как время, феноменологически полагается как человеческое действие» [Наумова, 2010]. Негативность как возобновляемая возможность становления играет определяющую роль в концепции стадии зеркала. Драматизм финальной сцены рассказа высвечен установлением воображаемого порядка, становления безголосого героя чем-то новым. Можно сказать, что, не обладая специфически понятой речью как способностью произносить слова (ведь читать он умеет), в «нижнем» мире герой является субъектом альтернативного воображаемого порядка. Воображаемое в определённом смысле «запускает» миропорядок, ведь в его рамках рождаются идентификации, его построение начинается со стадии зеркала [Печенина, 2007].

Однако в данном случае мы всё же имеем дело с уже включённым в определённый воображаемый порядок субъектом, но, всё же коснувшись зеркала и распознав в глухом шуме собственное дыхание, герой выстраивает новый символический порядок. Быть может, это лишь метафорическое сходство, но определённая логика здесь

¹⁵ Лавкрафт Г.Ф. Потусторонний / пер. с англ. Евгений Головин // Сайт о Г.Ф. Лавкрафте и его вселенной URL: https://lovecraft.arkham.town/upload/stories/The_Outsider_Evgeniy_Golovin_2007.pdf

есть. Вспомним также и о (сверх)материализме Лавкрафта, осознать природу которого не способен обычный рациональный агент, но субъект безумия или и вовсе нечеловеческие субъекты, принадлежность к которым открывается герою, способны увидеть истинное положение вещей. Звук — «сверхматериальный» медиум, он пронизывает тело, интернализируется, от него нельзя укрыться, как от отражения в зеркале, — которое само по себе уже только завершает открытие героя, выступает очевидным дополнением к звуку собственного дыхания. Это и есть четвёртая кульминация сюжета, выраженная в опыте «прозрения».

Может показаться, что анализ звуковых образов не привнёс ничего нового, и все выводы были сделаны исключительно из разбора сцены с зеркалом через упомянутую концепцию. И действительно, звук в данном тексте не был для Лавкрафта фундаментом для выстраивания сюжета, как музыка в рассказе «Музыка Эриха Цанна» или цвет в рассказе «Цвет из иных миров». Зеркало в Изгой — основной элемент, и именно оно предпосылает основные пути толкований. Но разве при этом звук не привнёс в наше понимание нечто новое?

«Изгой» как цельное произведение состоит из взаимосвязанных элементов, и даже финальная катастрофа самоотжествления героя с ужасным созданием подчёркивается звуком, дыханием монстра, к которому мы столь часто обращались. Это один из важных элементов новой телесности героя, ведь не просто так дыхание описывается автором как «hideous» (омерзительное, ужасающее) и «hollow» (пустое).

Исходя из сопоставления звуков в «нижнем» и «верхнем» мирах, удалось подчеркнуть их различия, выраженные в преобладающих типах встречаемых звуков (см. Таблицу 1). Это, в свою очередь, подчёркивает разницу мировосприятия героя, обуславливает возможность наличия определённых знаний об окружающем мире. Звук подчёркивает странность, отчуждённость и неправильность «нижнего» мира, а интершумы, речь и шум в «верхнем» мире настаивают на его привычности и обыденности.

Как медиум иномирного «Нездешний звук» выполняет схожие задачи с другими подобными медиумами лавкрафтианского универсума, он призван очерчивать определённые условия возможности наличия знания о мире, с тем чтобы позднее они могли быть подвержены негации, и таким образом достигалось развитие сюжета в сторону развёртывания странной версии лавкрафтианского материализма.

Для понимания поэтики звука в творчестве Лавкрафта необходимо ещё раз обратить внимание на буквальную материалистичность его ужаса, не кантианские ноумены, но феноменологически схватываемые отвратительные создания из крови и плоти. Помимо уже упомянутого Бена Вударда, на эту особенность обращают внимание Грэм Харман [Харман, 2019] и Мишель Уэльбек [Уэльбек, 2006: 18-19]. Таким образом, Лавкрафт стремится изобразить вполне реальные звуки, наделяя их странными (в максимальном приближении значения этого русского слова к английскому «weird») особенностями. Неожиданно, что в тексте не встретилось ни единого акусмата, но закономерность, с которой распределены акуфены из первой группы типов (нарушающих причинно-следственную связь звуков) и звуков второй группы (обыденных) несомненно, подчёркивает описанные композиционные особенности пути героя к осознанию своего незавидного места в заново непривычном мире, таком далеком от его мечтаний за чтением книг в замке.

Исследовательскую гипотезу, впрочем, нельзя считать полностью подтверждённой. Тот режим доступа к нездешнему, который предлагается звуком, едва ли отличается от обычной эпистемологической схемы рассказов Лавкрафта. В конечном итоге, может быть, и вовсе неверной исходная идея о каком-то разграничении этих слуховых, визуальных, тактильных и любых других режимов, ведь человек почти всегда использует каждый из них одновременно или в комбинации, в частности в рассказах Лавкрафта. Однако при этом звук, как минимум, не равнозначен зрительному восприятию, и предложенная типология может описывать образы с

большей точностью, заостряя внимание на их феноменологической странности или напротив обыденности, которая, будучи помещённой в контекст повествования, всё же позволяет добавить что-то к пониманию истории. В этой работе мы уже продемонстрировали некоторые возможности подобной стратегии в результатах и обсуждении. Схожий подход в перспективе

можно без изменений применить к любому произведению в жанре странной прозы.

Как бы там ни было, сам по себе литературный текст безмолвен, далеко не так просто ответить на вопрос, к чему же тяготеет описание звука в нём: отображение ли это реальности, её строительство или исследование. Но, так или иначе, эти строки прямо сейчас звучат в вашей голове.

Список литературы:

- Ванеян С.С. От Эго-теории к Жаку Лакану: переходный объект и стадия зеркала // Современная терапия в психиатрии и неврологии. — 2015. — № 2. — С. 37–46.
- Вудард, Б. Безумная спекуляция и абсолютный ингуманизм: Лавкрафт, Лиготти и weirding философии // Логос. — 2019. — Т. 29, № 5. — С. 203–228. <https://doi.org/10.22394/0869-5377-2019-5-203-225>
- Джоши С. Т. Лавкрафт. Я — Провиденс. Книга 1. — Москва: Эксмо, 2022. — 800 с.
- Наумова Е.И. Феноменологическая диалектика Гегеля-Кожева // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Философия. Культурология. Политология. Право. Международные отношения. — 2010. — № 3. — С. 15–18.
- Печенина О.В. Функции реального, воображаемого и символического в коммуникативной модели структурного психоанализа Ж. Лакана // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Философия, политология, социология, право, международные отношения. — 2007. — № 4. — С. 208–215.
- Уэльбек М. Г. Ф. Лавкрафт: против человечества, против прогресса. — Екатеринбург: У-Фактория, 2006. — 144 с.
- Фатыхова Н.С. Природа медиума как философская проблема // Проблемы истории, филологии, культуры. — 2010. — № 2. — С. 375–382.
- Харман Г. Ужас феноменологии: Лавкрафт и Гуссерль // Логос. — 2019. — Т. 29, № 5. — С. 177–202. <https://doi.org/10.22394/0869-5377-2019-5-177-200>
- Шион М. Звук: слушать, слышать, наблюдать. — Москва: Новое литературное обозрение, 2021. — 312 с.

References:

- Chion, M. (2018) *Le Son: Ouir, Ecouter, Observer*. Malakoff Cedex: Armand Colin. (Russ.ed.: (2021) *Zvuk: slushat', slyshat', nablyudat'*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.).
- Fatykhova, N. S. (2010) 'Medium as a philosophical problem', *Journal of historical, philological and cultural studies*, (2), pp. 375–382. (In Russian)
- Harman, G. (2019) 'On the Horror of Phenomenology: Lovecraft and Husserl', *Philosophical Literary Journal Logos*, 29(5), pp. 177–202. (In Russian) <https://doi.org/10.22394/0869-5377-2019-5-177-200>
- Houellebecq, M. (1991) *H. P. Lovecraft : Contre le monde, contre la vie*. Monaco: Éditions du Rocher. (Russ.ed.: (2006) *H. P. Lovecraft: protiv chelovechestva, protiv progressa*. Ekaterinburg: U-Faktoriya.).
- Joshi, S. T. (2013) *I am providence. The live and times of H. P. Lovecraft*. New York: Hippocampus Press. (Russ.ed.: (2022) *Lovecraft. Ya — Providens. Kniga 1*. Moscow: Eksmo Publ.).
- Naumova, E. I. (2010) 'Phenomenological dialectic of Hegel-Kojève', *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seria 6, Filosofii, kul'turologiâ, politologiâ, pravo, mezhdunarodnye otnosheniâ*, (3), pp. 15–18. (In Russian)

Pechenina, O. V. (2007) 'Function of the real, the imaginary and the symbolic in the communicative model of structural psychoanalysis (J. Lacan)', *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriâ 6, Filosofiâ, politologiâ, sociologiâ, psihologiâ, pravo*, (4), pp. 208–215. (In Russian)

Vaneyan, S. S. (2015) 'From theory to Ego-Jacques Lacan: transitional object and the mirror stage', *Sovremennââ terapiâ v psichiatrii i nevrologii*, (2), pp. 37–46. (In Russian)

Woodard, B. (2019) 'Mad Speculation and Absolute Inhumanism: Lovecraft, Ligotti, and the Weirding of Philosophy', *Philosophical Literary Journal Logos*, 29(5), pp. 203–228. (In Russian) <https://doi.org/10.22394/0869-5377-2019-5-203-225>

Информация об авторах

Матвей Григорьевич Чертовских — магистр журналистики, преподаватель кафедры философии МГИМО МИД России, 119454, Москва, проспект Вернадского, 76 (Россия)

Дарья Владимировна Чертовских — магистр журналистики, администратор проектов ФГАУ НИИ «Восход», 119607, г. Москва, ул. Удальцова, д.85 (Россия)

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors

Matvey G. Chertovskikh — MA of Journalism, Lecturer of the Department of Philosophy, MGIMO University, 76, Prospect Vernadskogo, Moscow, Russia, 119454 (Russia)

Daria V. Chertovskikh — MA of Journalism, Project administrator, Research Institute «Voskhod», 85, Udaltsova str., Moscow, Russia, 119607 (Russia)

Conflicts of interest. The authors declare absence of conflicts of interest.

Статья поступила в редакцию 30.12.2022; одобрена после рецензирования 18.02.2023; принята к публикации 07.03.2023.

The article was submitted 30.12.2022; approved after reviewing 18.02.2023; accepted for publication 07.03.2023.