



Сверхъестественный ужас в литературе

Глава 1 Вступление

Страх — самое древнее и сильное из человеческих чувств, а самый древний и самый сильный страх — страх неведомого. Вряд ли кто-нибудь из психологов будет это оспаривать, и в качестве общепризнанного факта сие должно на все времена утвердить подлинность и достоинство таинственного, ужасного повествования как литературной формы. Против него направлены все стрелы материалистической софистики, которая цепляется за обычные чувства и внешние явления, и, так сказать, пресного идеализма, который протестует против эстетического мотива и призывает к созданию дидактической литературы, чтобы «поднять» читателя до требуемого уровня самодовольного оптимизма. Однако, несмотря ни на что, таинственное повествование выживало, развивалось и добивалось замечательных результатов; основанное на мудром и простом принципе, может быть и не универсальным, но живом и вечном для всех, кто обладает достаточной чувствительностью.

У призрачного ужаса, как правило, небольшая аудитория, поскольку он требует от читателя вполне определенной способности к фантазиям и отстранению от обычной жизни. Сравнительно немногие в достаточной степени свободны от власти повседневности и способны отвечать на стук извне, поэтому вкус большинства в первую очередь удовлетворяют рассказы о банальных чувствах и событиях или о незамысловатых отклонениях в этих чувствах и событиях; и это правильно, наверное, поскольку банальности составляют большую часть человеческого опыта. Чувствительные люди всегда были и будут с нами, но иногда случается и так, что неожиданный приступ любопытства смущает и самую недоверчивую голову; поэтому никакая рационализация, никакая реформа, никакой фрейдистский анализ не в состоянии полностью уничтожить трепет, возникающий во время бесед у камина или в лесной чаще. Ведь речь идет о психологии или традиции, так же реально и глубоко укоренившейся в человеческом сознании, как любая другая традиция; о сверстнице религиозного чувства, тесно связанной со многими его аспектами и занимающей слишком много места в нашем внутреннем биологическом наследии, чтобы потерять всемогущую власть над очень важным, хотя и численно невеликим меньшинством нам подобных.

Главные инстинкты и чувства человека сформированы его ответом на окружающую обстановку. Вполне определенные чувства, основанные на удовольствии и боли, растут вокруг феноменов, причины и следствия которых он понимает, тогда как вокруг тех, которые он не понимает — в ранние времена вселенная кишела ими, — появлялись, естественно, всякие персонификации, чудесные интерпретации, ощущения ужаса и страха, которые только и могло придумать человеческое сообщество с немногими и простыми идеями и ограниченным опытом. Будучи непредсказуемым, неведомое стало для наших примитивных предков ужасным и всемогущим источником радостей и бедствий, посылаемых на человечество тайными и внеземными силами, очевидно, принадлежащими к сферам существования, о которых нам ничего неизвестно и к которым мы не принадлежим. Феномен грез (сна) тоже способствовал формированию представления о нереальном или призрачном мире; в целом все условия дикой низшей жизни пробуждали в человеке ощущение сверхъестественного, и не следует удивляться тому, как основательно

наследственная память пропитана религией и суевериями. Это явление — как самый обыкновенный научный факт — должно, в сущности, рассматриваться в качестве постоянного, ибо тут задействованы и подсознание, и инстинкты; и, хотя непрерывное противостояние ареалу неведомого насчитывает уже тысячи лет, большая часть внешнего космоса все еще является неиссякаемым источником таинственного, да и перешедшие к нам властные наследственные ассоциации не оставляют без внимания объекты и явления, которые когда-то были сочтены таинственными, пусть даже теперь мы можем многое объяснить. Более того, существует объективная физиологическая фиксация давних инстинктов в нервной природе человека, которая придает им поразительную подвижность, пусть даже сознание полностью отрицает чудеса.

Так как мы помним боль и угрозу смерти лучше, нежели удовольствие, и так как наши чувства в отношении благоприятных аспектов неведомого с самого начала были взяты в плен и соответствующим образом воспитаны религиозными ритуалами, то темной и злой части космической тайны выпало на долю фигурировать в нашем фольклоре о сверхъестественном. Эта тенденция естественным образом была поддержана и тем, что нерешительность и опасность всегда тесно связаны между собой; из-за чего неведомый мир неизбежно предстает как мир, грозящий человеку злом. Когда же к страху прибавилось неизбежное очарование удивления и любопытства, появилось нечто, сложенное из обостренного чувства и возбужденной фантазии, чья жизнеспособность равна жизнеспособности человечества. Дети всегда будут бояться темноты, а взрослые, чувствительные к унаследованному опыту, будут трепетать при мысли о неведомых и безмерных пространствах где-то далеко за звездами с, возможно, пульсирующей жизнью, не похожей на земную, или ужасаться при мысли о жутких мирах на нашей собственной планете, которые известны только мертвым и сумасшедшим.

Поняв это, не стоит удивляться существованию литературы, насыщенной космическим страхом. Она всегда была и всегда будет; и нет лучшего свидетельства ее жизнестойкости, чем импульс, время от времени толкающий писателей совершенно другого направления попытать в ней свои силы, словно им необходимо выкинуть из головы некие фантомы, которые их преследуют. Так Диккенс сочинил несколько жутких историй; Браунинг¹ — страшную поэму «Чайльд Роланд»; Генри Джеймс² — «Поворот винта»;

доктор Холмс³—утонченный роман «Элси Веннер»; Фрэнсис Мэрион Кроуфорд⁴—«Верхнюю полку» и ряд других произведений; общественная деятельница, миссис Шарлотта Перкис Гилмен⁵ «Желтые обои»; а юморист У. У. Джейкобс⁶ издал нечто мелодраматическое и талантливое под названием «Обезьянья лапа».

Этот тип литературы ужаса не следует смешивать с внешне похожим, но с психологической точки зрения совершенно другим типом; с литературой, которая пробуждает обыкновенный физический страх и земной ужас и у которой, безусловно, есть свое место точно так же, как оно есть у традиционной или даже нетрадиционной или юмористической литературы о привидениях, где автор особым приемом или заговорщицким подмигиванием изменяет смысл явной патологии. Однако это не имеет отношения к литературе космического ужаса в ее истинном значении. В настоящей истории о сверхъестественном есть нечто большее, чем тайное убийство, окровавленные кости или простыня с гремязими цепями. В ней должна быть осязаемая атмосфера беспредельного и необъяснимого ужаса перед внешними и неведомыми силами; в ней должен быть намек, высказанный всерьез, как и приличествует предмету, на самую ужасную мысль человека — о страшной и реальной приостановке или полной остановке действия тех непреложных законов Природы, которые являются нашей единственной защитой против хаоса и демонов запредельного пространства.

Конечно, нельзя ожидать, что все повествования о сверхъестественном будут точно следовать какой-то одной теоретической модели. Творческие люди обычно неуравновешенные, и в лучших произведениях есть скучные места. Более того, самые замечательные работы о сверхъестественном — работы о подсознательном; которое проявляется в великолепных фрагментах некоего произведения, сосредоточенного, возможно, на достижении совершенно другого результата. Важнее всего атмосфера, ибо конечный критерий достоверности — не подогнанный сюжет, а создание определенного настроения. Можно сказать, что в целом повествование о сверхъестественном, которое берет на себя образовательную или социальную функцию или в конечном счете все объясняет естественными причинами, не является настоящим повествованием о космическом ужасе; однако факт остается фактом, многие такие повествования отдельными частями или атмосферой соответствуют всем условиям литературы сверхъ-



Говард Филлипс Лавкрафт (1890—1937) — американский писатель и журналист, работавший в жанрах литературы ужасов, мистики, фэнтези и научной фантастики, совмещая их в оригинальном стиле. Произведения Лавкрафта ныне выделяются в отдельный поджанр — так называемых «Лавкрафтовских ужасов». Сам Лавкрафт относил свои произведения к жанру так называемых «космических ужасов» и «странной фантастики».

*«Страх — самое древнее и сильное из человеческих чувств,
а самый древний и самый сильный страх — страх неведомого»*

(Г. Ф. Лавкрафт)

стественного ужаса. Поэтому мы должны судить повествование о сверхъестественном не по авторскому замыслу и не по сюжетной механике, а по эмоциональному уровню, которого оно достигает в наименее «земном» пункте. Если пробуждаются нужные чувства, эта «высокая точка» должна рассматриваться в зависимости от собственных достоинств, каким бы «заземленным» ни было остальное повествование. Проверка на сверхъестественность очень проста - пробуждается или не пробуждается в читателе очевидный ужас из-за контакта с неведомыми мирами и силами или особое настороженное внимание, скажем, к хлопанью черных крыльев или к царапанью невиданных существ и сущностей на дальней границе известной вселенной. Конечно же, чем сложнее и оправданнее атмосфера, передаваемая повествованием, тем значительнее произведение того искусства, о котором мы говорим.

Глава 2

Зарождение литературы ужаса

Совершенно очевидно, что форма, столь тесно связанная с первичным чувством, то есть литература ужаса, стара, как человеческая мысль или речь. Космический ужас появляется в качестве составного элемента в самом раннем фольклоре всех народов, его легко увидеть в древних балладах, хрониках и священных писаниях. Он был преме́нным атрибутом продуманных колдовских ритуалов с вызыванием демонов и привидений, процветавших с доисторических времен и достигших своего пика в Египте и у семитских народов. Такие сочинения, как «Книга Еноха⁷» или «Claviculae⁸» Соломона в достаточной степени иллюстрируют власть сверхъестественного над восточным умом в давние времена, и на этом были основаны целые системы и традиции, эхо которых дошло и до нашего столетия. Приметы трансцендентального ужаса очевидны в классической литературе, но есть свидетельства его еще более сильного влияния в балладной литературе, которая существовала параллельно, но исчезла за

неимением письменного варианта. Средневековье, укорененное в фантастической тьме, подвигло ее на выражение себя; Восток и Запад были заняты сохранением и развитием полученного ими темного наследства в виде случайного народного творчества и в виде академически сформулированной магии и каббалы. С губ барда и дамы слетали зловещие слова типа: ведьма, оборотень, вампир, упырь, — и надо было совсем немного, чтобы переступить границу, отделяющую волшебную сказку или песню от формально определившегося литературного произведения. На Востоке повествование о сверхъестественном тяготело к пышности и веселью, которые почти превратили его в нечто фантастическое. На Западе, где мистический тевтон вышел из северного черного леса, а кельт не забыл о странных жертвоприношениях в друидских рощах, атмосфера повествования приобрела невероятное напряжение и убедительную серьезность, что удвоило силу воздействия тех ужасов, на которые намекали и о которых говорили впрямую.

Большая часть этой силы западного фольклора ужаса, несомненно, связана со скрытым, но часто подозреваемым присутствием страшного ночного культа, ибо странные обычаи его приверженцев — пришедшие с доарийских и доземледельческих времен, когда приземистая раса монголоидов блуждала по Европе со своими отарами и стадами, — были укоренены в самых отталкивающих обрядах плодородия немыслимой древности. Эта тайная религия, скрытно отправляемая крестьянами в течение тысячелетий, несмотря на якобы власть друидов, греко-римлян или христиан, была отмечена дикими «ведьминскими шабашами» в удаленных рощах и на вершинах гор, приходившимися на Вальпургиеву ночь⁹ и Хэллоуин¹⁰, то есть на сезон размножения козлов, овец и крупного скота, и стала источником неисчислимого богатства волшебных легенд, не говоря уж о спровоцированных ею преследованиях ведьм, главным символом которых стал американский Салем. Очень похожей и, вероятно, связанной с нею была страшная тайная система перевернутого богословия, или поклонения Сатане, которое породило такие ужасы, как знаменитую черную мессу. В этой связи можно упомянуть и о деятельности тех, чьи цели были, скажем, научными или философскими — астрологов, каббалистов и алхимиков типа Альберта Великого¹¹ или Раймунда Луллия¹², с которыми неизбежно связывают это невежественное время. Широкое распространение сред-

невековых кошмаров в Европе, усиленное непомерным отчаянием из-за эпидемий чумы, может быть правильно оценено, если знать гротескные украшения, искусно внедренные в большинство готических священных памятников; из них демонические горгульи собора Парижской Богоматери или Мон-Сен-Мишель, пожалуй, самые знаменитые. Необходимо помнить, что в давнюю эпоху вера в сверхъестественное не подвергалась сомнению ни среди образованных людей, ни среди необразованных; начиная с самых неназойливых христианских доктрин и до чудовищных ужасов ведьмовства и черной магии. Колдуны и алхимики эпохи Ренессанса — Нострадамус¹³, Тритемий¹⁴, доктор Джон Ди¹⁵, Роберт Фладд¹⁶ — появились не на пустом месте.

На плодородной почве произросли мрачные мифы и легенды, которые сохраняются в литературе о сверхъестественном по сей день, более или менее замаскированные или подвергнутые изменениям в соответствии с нашим временем. Многие из них взяты из древних устных источников и составляют часть вечного наследия человечества. Тень, которая появляется и требует захоронения костей, демонический возлюбленный, который приходит за своей живой невестой, оседлавший ветер демон смерти, оборотень, запертая комната, бессмертный колдун — все это можно найти в любопытных средневековых творениях, которые покойный мистер Бэринг-Гулд аккуратно собрал в книгу¹⁷. Там, где сильнее проявляла себя мистическая северная кровь, атмосфера народных сказок была более напряженной, ибо на творчестве романской расы есть четкий след рационализма, отвергающий даже ее собственные самые причудливые суеверия и многие обортоны из волшебств, столь характерных для творчества нашего лесного и промерзшего населения.

Если вся литература вышла из поэзии, то, может быть, и сверхъестественное тоже сначала появилось в поэзии? Примеры, взятые из старины, как ни странно, прозаические: оборотень у Петрония¹⁸, страшные пассажи у Апулея¹⁹, короткое, но знаменитое письмо Плиния Младшего²⁰, странная компиляция «О чудесах» Флегонта²¹, грека-вольноотпущенника императора Адриана²². Именно у Флегонта мы впервые находим историю о мертвой невесте («Филиннион и Махатес»), в дальнейшем пересказанную Проклом и в новые времена вдохновившую Гете на создание

«Коринфской невесты», а Вашингтона Ирвинга²³ на создание «Немецкого студента».

Но и в то время, когда старый северный миф принимал литературную форму, и в более позднее время, когда сверхъестественное стало постоянным элементом в литературе, мы обнаруживаем его облаченным в метрическое платье; в точности как было с большей частью вдохновенной литературы Средневековья и Ренессанса. Скандинавские «Эдды»²⁴ и саги громыхают космически ужасом, потрясает застывшим ужасом Мимир²⁵ со своим бестелесным отродьем, да и наше собственное англо-саксонское сказание о Беовульфе²⁶ и более поздние континентальные сказания о Нибелунгах полны сверхъестественного и колдовского. Данте стал первопроходцем в классическом освоении жуткой атмосферы, в Спенсеровых величественных строфах можно увидеть больше чем пара намеков на фантастический ужас в пейзаже, событиях и характерах. Проза подарила нам «Смерть Артура» Мэлори²⁷, где есть много страшных ситуаций, взятых из ранних баллад, например меч и шелковый покров, снятый с Погибелного Сиденья сэром Галахадом²⁸, тогда как другие и более грубые моменты, несомненно, нашли дорогу в дешевые и сенсационные «книжонки», которыми торговали вразнос и которые раскупались невежественными людьми. Судя по елизаветинской драме с ее «Доктором Фаустом», ведьмами в «Макбете», призраком в «Гамлете» и ужасами Уэбстера²⁹, мы можем легко представить могучее воздействие демонического на человеческое сознание, еще более усиление реальным страхом перед современным колдовством, ужасы которого, поначалу заявившие о себе на континенте, громко откликнулись в Англии охотой на ведьм Иакова I. К. таинственной мистической прозе этих времен можно добавить длинный список трактатов о колдовстве и демонологии, которые волнуют воображение читающего мира.

В семнадцатом и восемнадцатом столетиях мы видим все больше легенд и баллад темного содержания; и все же они существуют как бы под прикрытием благовоспитанной и принятой литературы. В большом количестве выпускаются дешевые книжки об ужасах и сверхъестественном, и мы констатируем живой интерес к ним благодаря таким сочинениям, как «Видение миссис Вил» Дефо³⁰, которое представляет собой безыскусный рассказ о визите призрака мертвой женщины к ее подруге, напи-

санный для рекламы плохо распродававшегося теологического трактата о смерти. Высшие слои общества теряли веру в сверхъестественное, вступая в период классического рационализма. Потом, когда во время правления королевы Анны появились переводы восточных сказок и к середине века обрели некую форму, началось возрождение романтического чувства — эра новых радостей, даруемых природой, и на фоне великолепного прошлого — странных происшествий, смелых поступков и невероятных чудес. Поначалу мы находим это у поэтов, чьи сочинения обретают новые черты, удивляя, изумляя и приводя в содрогание. Наконец, после робкого появления нескольких фантастических сцен в тогдашних романах — например, «Приключения Фердинанда, графа Фатома» Смоллетта³¹, — освобожденный инстинкт проявляет себя в рождении новой школы, то есть готической школы ужасной и фантастической прозы, включающей романы и рассказы, чьему литературному потомству суждено было стать многочисленным и во многих случаях замечательным своими художественными достоинствами. Если подумать, то можно выразить удивление, сколько времени понадобилось повествованию о сверхъестественном, чтобы сформироваться как вполне определенная и академически признанная литературная форма. Побуждение и атмосфера стары как мир, но типичное повествование о сверхъестественном, принадлежащее признанной литературе, — дитя восемнадцатого столетия.

Глава 3

Ранний готический роман

Населенные призраками пейзажи в «Оссиане»³², хаотические видения Уильяма Блейка³³, гротескные ведьминские пляски в поэме «Тэм О'Шэнтер» Бернса³⁴, жутковатый демонизм в «Кристокбели» и «Старом мореходе» Колриджа³⁵, призрачное очарование в «Килмени» Хогга³⁶, более сдержанный подход к космическому ужасу в «Ламии» и многих других произведениях Китса³⁷—ти-

пичные британские иллюстрации внедрения сверхъестественного в высокую литературу. Наши кузены-тевтонцы с континента также не остались равнодушными к нарастающему потоку, и «Жестокий охотник» Бюргера³⁸, и даже более знаменитая баллада о демоне-женихе «Ленора» — обе симитированы Скоттом в Англии, чье преклонение перед сверхъестественным всегда было очевидным — лишь малая толика богатой литературы о сверхъестественном, которая начиналась с немецкой песни. Из тех же источников Томас Мур³⁹ взял легенду о статуе-упыре (позднее использованную Проспером Мериме⁴⁰ в «Венере Ильской», возвращающей нас в далекую старину), потрясающую нас до дрожи в его «Кольце»; а «Фауста», этот бессмертный шедевр Гете⁴¹, начавшийся с обыкновенной баллады и превратившийся в классическую космическую трагедию, можно считать вершиной того, чего достигла немецкая поэзия.

Однако веселому и любящему земные блага англичанину — никому иному, как Хорасу Уолполу⁴², — предстояло придать импульс определенному направлению и стать создателем литературы ужаса как сложившегося жанра. Искренне, но по-дилетантски влюбленный в средневековые сказания и мистерии и причудливо симитировавший под готический замок свое жилище в Строберри-хилл, Уолпол в 1764 году опубликовал «Замок Отранто»: роман о сверхъестественном, который, сам по себе неубедительный и банальный, оказал невиданное влияние на литературу ужаса. Поначалу представивший свое произведение как «перевод» с итальянского языка мифического «Онуфрио Муралто», выполненный неким «Уильямом Маршалом, джентльменом», впоследствии Уолпол признал свое авторство и вкусил радость от неожиданной популярности романа - популярности, которая привела к множеству переизданий, переделке романа в драму для постановки на сцене и к бесчисленным имитациям в Англии и Германии.

Повествование — скучное, манерное, малодраматическое — могло бы быть лучше, если бы не отрывистый и приземленный стиль, чья манерная оживленность мешает созданию настоящей атмосферы ужаса. Уолпол рассказывает о Манфреде, неразборчивом в средствах князе-узурпаторе, который решил основать свою династию и после загадочной и неожиданной смерти наутро после брачной ночи единственного сына Конрада пытается устранить свою жену Ипполиту, чтобы взять в жены невесту несчаст-

ного сына — кстати, убитого во дворе замка гигантским шлемом, непонятно почему упавшим на него. Изабелла, из новобрачной ставшая вдовой, бежит от предназначенной ей роли и прячется в подземелье, прямо под замком, с помощью благородного юноши Теодора, который считается крестьянином, но поразительно напоминает старого лорда Альфонсо, правившего до воцарения Манфреда. Вскоре замок потрясают сверхъестественные события; в разных местах находят отдельные части гигантских доспехов, портрет выходит из рамы, удар грома разрушает здание, колоссальная фигура Альфонсо в доспехах встает из руин, чтобы подняться между расступающимися облаками к святому Николаю. Теодор, оплакивавший Матильду, дочь Манфреда, убитую отцом по ошибке, оказывается сыном Альфонсо и его законным наследником. Повествование завершается свадьбой Теодора с Изабеллой и надеждой на долгую и счастливую жизнь, тогда как Манфред, чье злодеяние стало причиной непонятной гибели его сына и других бед, отправляется отбывать наказание в монастырь, а его несчастная жена ищет утешения в соседнем монастыре.

Такова эта история, ходульная и лишенная настоящего космического ужаса, который составляет главную часть литературы о сверхъестественном. Все же в то время, озаменованное жадной до всего странного и старинного, роман был воспринят абсолютно серьезно самыми взыскательными читателями и поднят, несмотря на явную глупость, на пьедестал как важное явление в истории литературы. Что он сделал на самом деле, так это стал первым романом, повествующим о сверхъестественном со своими пейзажами, персонажами-марионетками и сюжетом, и, взятый на вооружение писателями, от природы более способными к этому направлению в творчестве, стимулировал развитие подражательной готической школы, которая, в свою очередь, пробудила к жизни настоящих ткачей космического ужаса — ряд истинных художников, первым из которых был По. Новая драматическая параферналия состояла в первую очередь из готического замка, пугавшего своей древностью, огромного и путаного, заброшенного, с разрушенными крылами, промозглыми коридорами, страшными тайными катакомбами, с плеядой привидений и жуткими легендами, представлявшего собой ядро страха и демонического ужаса. Кроме того, обязательным было присутствие злобного высокородного тирана-негодяя; святой, преследуемой и, как правило, бесцветной героини, которой было суждено пройт-

ти через всякие ужасы и служить объектом читательских симпатий; доблестного и безупречного героя, обязательно высокого происхождения, но, как правило, прозябающего в безвестности; собрания звучных иностранных имен, в основном итальянских, и массы всякого антуража, включая странный свет, отсыревшие люки, заплесневевшие тайные манускрипты, скрипящие петли, качающиеся гобелены и тому подобное. Вся эта параферналия⁴³ повторяется с потрясающим однообразием, но иногда бывает в высшей степени впечатляющей, если взять историю готического романа в целом, и появляется даже в наши времена, хотя авторы стал: искуснее и она не столь очевидна и наивна. Гармоничный *millie* для новой школы был найден, и писательский мир не стал медлить в отношении новых возможностей.

Немецкий роман мгновенно отреагировал на сочинение Уолпола и вскоре стал символом всего ужасного и сверхъестественного. В Англии едва ли не первой последовательницей Уолпола была знаменитая миссис Барболд, в то время мисс Айкин, которая в 1773 году опубликовала фрагмент под названием «Сэр Бертран». В нем к струнам настоящего ужаса прикоснулась знающая рука.

Благородный господин, оказавшийся в одиночестве на темной пустоши и привлеченный ударами колокола и далеким светом, входит в странный и старинный замок, двери открываются перед ним, потом закрываются, а блуждающие голубоватые огоньки ведут его на таинственную лестницу в направлении остановивших часов и оживших черных статуй. В конце концов он видит гроб с мертвой дамой и целует даму, после чего появляется роскошная зала, где возвращенная к жизни дама устраивает прием в честь своего освободителя. А вот другая история Уолполу очень понравилась, хотя к остальным, и даже более значительным, «детям» своего «Отранто» он не выказывал особого расположения; речь идет о «Старом английском бароне», опубликованном в 1777 году Кларой Рив⁴⁴. По правде сказать, в этом повествовании нет настоящего трепета на внешний ужас и тайну, который отличает фрагмент миссис Барболд; и хотя оно не так грубо сколочено, как роман Уолпола, и гораздо искуснее и экономнее в отношении ужасов — в нем всего лишь одно привидение, — тем не менее оно слишком бледно для выдающегося сочи-

нения. Здесь у нас опять безупречный наследник замка, которого нам представляют как крестьянина и который возвращает себе имя и собственность, благодаря призраку отца; и опять много изданий, драматических версий — и в конце концов перевод на французский язык. Мисс Рив написала еще один роман о сверхъестественном, но, к сожалению, он не был опубликован и не сохранился.

Готический роман утвердил себя как литературный жанр, и к концу восемнадцатого столетия количество произведений в этом жанре стало расти с невероятной быстротой. В «Угрюмом уголке», написанном в 1785 году миссис Софией Ли, есть исторический элемент, связанный с дочерьми-двойняшками Марии, королевы Шотландской⁴⁵, и, хотя в нем нет ничего сверхъестественного, писательница очень удачно использовала пейзаж и технические приемы Уолпола. Через пять лет все светившие огни затмила восходящая звезда — миссис Анна Радклифф (1764–1823)⁴⁶, чьи знаменитые романы ввели моду на ужасное и таинственное и так же ввели новые, более высокие стандарты в ареале жуткой и внушающей страх атмосферы, несмотря на досадную манеру автора под конец разрушать свои собственные построения с помощью вымученных механистических объяснений. К известным готическим атрибутам, любимым предшественниками, миссис Радклифф добавила очевидное и почти гениальное ощущение чего-то неземного в пейзаж и события; каждая деталь обстановки и сюжета участвует в искусном создании ощущения безмерного ужаса, который она имела целью внушить читателям. Несколько мрачных деталей типа цепочки кровавых следов на лестнице в замке, стон из глубокого подземелья, странная песенка в ночном лесу становились яркими образами, предвещавшими надвигающийся кошмар, и эти образы оставили далеко позади причудливые и подробные описания других авторов. К тому же эти образы не стали менее убедительными, оттого что в конце объясняются естественным образом. У миссис Радклифф было могучее воображение, которое проявлялось в ее великолепных картинах природы — она писала широкими яркими мазками и никогда не вдавалась в мелкие детали — и в фантазиях о сверхъестественном тоже. А главными слабостями, помимо привычки все объяснять, были неточности в географии и истории и фатальное пристрастие к вставлению в романы коротких бесцветных стихов, приписываемых тому или иному персонажу.