

УДК 82-32

doi 10.17072/2073-6681-2019-4-92-98

## «ПУСТЬ ЛЕЖИТ, ГДЕ НАШЛИ»: ОБ ОДНОМ МОТИВЕ БРИТАНСКОЙ ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛИСТИКИ

**Анастасия Андреевна Липинская****к. филол. н., доцент кафедры английского языка в сфере наук о Земле****Санкт-Петербургский государственный университет**

199034, Россия, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9. nastya.lipinska@gmail.com

SPIN-код: 2459-2124

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3366-4335>

ResearcherID: C-8368-2016

*Статья поступила в редакцию 09.10.2019***Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:***Липинская А. А. «Пусть лежит, где нашли»: об одном мотиве британской готической новеллистики // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2019. Т. 11, вып. 4. С. 92–98. doi 10.17072/2073-6681-2019-4-92-98***Please cite this article in English as:***Lipinskaya A. A. "Pust' lezhit, gde nashli": Ob odnom motive britanskoy goticheskoy novellistiki ['Let It Lie Where It Is': On One Motif in British Ghost Stories]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2019, vol. 11, issue 4, pp. 92–98. doi 10.17072/2073-6681-2019-4-92-98 (In Russ.)*

Британская готическая новелла была чутким барометром эпохи. В ее специфической разновидности, т. н. антикварной готике, встречается парадоксальный мотив отказа от музеефикации – во времена повышенного интереса к истории и формирования значительных музейных собраний авторы новелл показывают, как персонажи возвращают на место или уничтожают найденные ими артефакты. Такие находки, согласно логике жанра, представляют собой порталы в прошлое, возвращение которого считается пугающим и нежелательным. В ряде случаев артефакт – это мертвое тело (мумия или скелет), и тогда работает заимствованная поздней готикой фольклорная логика: тело перестает быть исторической ценностью и рассматривается как мертвец, лишенный должного погребения и представляющий опасность для живых, следовательно, его необходимо оставить в покое или уничтожить. Размещение в музейной экспозиции само по себе может выступать как недолжное посмертие – травестия настоящего погребения: стеклянная витрина, публичное пространство музея вместо непо потревоженной могилы. Подобные сюжетные ходы не следует воспринимать как прямое отражение взглядов авторов, среди которых были профессиональные историки и антиквары-любители, – это лишь символически проработанные и обыгранные, иной раз в комедийном ключе, витавшие в воздухе идеи. В этом смысле антикварная готика представляет собой интересный материал для изучения истории идей, отношения викторианцев и эдвардианцев к прошлому, ко всему необычному, чужому и непонятному.

**Ключевые слова:** готическая новелла; антикварная готика; фольклор; музей; артефакт.

Важной частью британской готической традиции являются готические новеллы (ghost stories, букв. «истории с привидениями»), пик популярности которых пришелся на рубеж XIX–XX столетий. Это короткие тексты, в центре которых – вторжение опасного иного (чаще всего сверхъестественного, инонационального или относящегося к прошлому [Killeen 2014: 2; McClelland

2006: 20–21; Mighall 1999: XIV]) в современный рационально устроенный мир. Такая проблематика хорошо вписывается в причудливую гносеологию эпохи [Kedra-Kardela, Kowalczyk 2014: 37], предполагающую одновременно веру в научный прогресс, всевозможные оккультные течения и живое внимание к архаическим культурам и их наследию, тем более в

Британской империи, еще обширной, но уже испытывающей серьезные проблемы – научный интерес и обывательское любопытство соседствовали со страхом перед потенциально опасным архаическим иным, особенно на фоне дарвиновских учений, которые все еще активно обсуждались. Прошлое воспринималось двойственно: и как наследие, которым можно интересоваться и гордиться, и как нечто проблематичное, тревожащее – например, примитивные культуры и первобытная древность, когда сама грань между человеком и животным была пугающе зыбкой (более того, водораздел между архаикой и современностью не представлялся абсолютным).

На этом фоне появилась разновидность готических новелл, или историй с привидениями, которые теперь иногда обозначают как «антикварная готика» [Brewster 2012: 41]. Авторы, многие из которых профессионально или на любительском уровне занимались историческими исследованиями и собиранием всевозможных артефактов и просто интересных сведений (медиевист М. Р. Джеймс, историк-краевед А. Грей, антиквар С. Бэринг-Гулд и др.), охотно использовали материалы из сферы своих профессиональных интересов в художественных текстах. И здесь обращает на себя внимание один довольно часто встречающийся мотив – отказ от музеефикации, т. е. ситуация, в которой некий старинный предмет решают не отправлять в музей, а оставить (как правило, закопать) там, где его нашли, или вовсе уничтожить. Подобное нарушение научного протокола [Senf 2000: 218] парадоксально, особенно если учесть, что в то время формировались многие крупные музейные собрания (к примеру, в Лондоне в 1852 г. был основан Музей Виктории и Альберта, в 1857 г. – Музей науки, в 1881 г. открыт для посетителей Музей естественной истории). Цель данной статьи – установить логику, стоящую за этим мотивом.

Важно учитывать, что в «антикварной готике» артефакт служит своего рода порталом, сквозь который потенциально опасные силы проникают в современную реальность. Движущей силой сюжета служит зачастую любопытство; один из рассказов М. Р. Джеймса так и называется – «Предостережение любопытным» (*A Warning to the Curious*, 1925) [James 1994: 314–327]. Интересно, что оно не окрашено этически, но является воплощением заимствованной из фольклора логики: запрет непременно будет нарушен, в противном случае истории попросту не было бы – достаточно вспомнить запретную комнату в замке Синея Бороды. Но последствия прикосновения к прошлому опасны, иногда фатальны: самое малое, что может ждать героя, – сильный испуг, а возможна и гибель.

Один из самых известных текстов по теме – «Альбом Каноника Альберика» М. Р. Джеймса (*Canon Alberic's Scrap-book*, 1893) [ibid.: 11–20]; здесь присутствует весь комплекс классических мотивов: историк покупает древнюю рукопись, читает ее без необходимых предосторожностей и выпускает на волю чудовище. Рукопись сжигают во избежание повторного инцидента, но предварительно фотографируют, поскольку она все-таки представляла собой интересный исторический документ. Здесь хорошо видны два способа отношения к этому документу. Он одновременно опасен как ключ к чужому, страшному миру архаики, населенному неизвестно кем, и интересен – опять-таки, своей необычностью, уникальностью, долгой историей (это подшивка, в которой собраны подробно перечисленные автором памятники, способные заинтересовать любого лекционера – разумеется, вымышленные). Одно без другого, по логике сюжета, невозможно – любопытство открывает дорогу страху. В то же время герои рассказа поступают с рукописью сразу двумя способами. Они сжигают ее – как могли бы в древности сжечь ведуна или служащий колдовским целям предмет, и архаичность расправы (пусть и мотивированная утилитарно) сама по себе характерна. Информация же, нейтральная, переработанная в духе современной технократической цивилизации, хранится на фотоснимке.

В новелле Джона Бакана «Ветер в портике» (*The Wind in the Portico*, 1928) [Buchan 1928: 113–148] не слишком просвещенный, однако преисполненный энтузиазма любитель древностей приносит к себе в поместье алтарь римско-британского божества и, вероятно, использует его по назначению, потом спохватывается и проводит церемонию перепосвящения, но сгорает вместе с этим алтарем. В духе присущего жанру двойного объяснения это можно трактовать либо как гнев божества, либо как последствия пожара в котельной. В результате остается довольно много древних скульптур, сильно обугленных, которые не хотят брать в музей. Очевидно, что дело не только в плохом состоянии вещей – в мире новеллы они слишком явно связаны с темными древними силами, и нести в музей полноценный портал в языческое прошлое, конечно, никому не хочется. Но Бакан, человек широко образованный, пропитал всю новеллу реальными историко-археологическими подробностями, отсылками к научным трудам и описаниями памятников. К примеру, в тексте детально описана некая бородатая Горгона [ibid.: 142] – достаточно зловещая и двусмысленная, чтобы попасть в готический текст: это не зверь и не человек, не мужчина и не женщина в полной мере. Это не

выдумка писателя: соответствующая скульптура имеется в Британском Музее, а видел ее автор если не в собственно коллекции, то на фронтисписе научного труда [Haverfield 1979], упомянутого в рассказе [Buchan 1928: 131]. То есть что бы ни сообщал нам рассказчик, артефакты из дома с портиком попали в музей – хотя бы некоторым читателям, активно интересующимся историей, эта идея могла, а возможно, и должна была прийти в голову. Так фиктивная реальность парадоксально открывается в реальность читателя, причем весьма зловеще. Интересно, что и у М. Р. Джеймса звучал этот мотив: о поимке или уничтожении нарисованного на миниатюре и затем ожившего чудовища нет ни слова, о нем как будто забыли, значит, можно заключить, что оно все еще находится в «нашем» мире – весьма эффективный прием создания атмосферы страха и тревоги.

Следующий пример напоминает, что в роли артефакта может служить и мертвое тело (мумия или скелет), соответственно, его размещение в музейной экспозиции представляет собой недолжное погребение. Часто встречающиеся в фольклорных рассказах ходячие мертвецы бродят зачастую именно потому, что они по той или иной причине не были преданы земле согласно обычаю [Bennett: 41]. Так фольклорная логика обретает в готических новеллах вторую жизнь.

Новелла С. Бэринг-Гулда называется «Н. Р.» (1904, название расшифровывается как *homo prehistoricus*, т. е. доисторический человек) [Baring-Gould 1904: 143–159]. Автора, вероятно, вдохновляли и дарвиновские идеи, активизировавшие интерес к доисторическим предкам человека, и крупные археологические находки – не только останков, но и, например, росписей в пещерах как раз в интересующую нас эпоху. Бэринг-Гулд пишет комический текст про археолога, что само по себе симптоматично: значит, можно было рассчитывать, что шутку поймут многие, соответствующие темы были на слуху, и читатели этого периода отличались подготовленностью [Соловьева 1988: 86].

Протагонист на протяжении нескольких страниц рассказывает, как он работал в пещере Фонде-Гом (открытой в 1901 г. – совсем свежая находка на момент написания новеллы), так что поначалу новеллу легко принять за подлинные воспоминания или очерк в духе тех, что составляют книгу Бэринг-Гулда «Странные пережитки» [Baring-Gould 1892]; строго говоря, документальное начало характерно и для собственно готических новелл [Hughes 2013: 70; Водолажченко 2014: 61]. Рассказчик находит скелет древнего человека, предмет чрезвычайно ценный и редкий, но тут появляется призрак покойного – и

скелет из сферы антропологии и археологии перемещается в сферу «опасной» архаики. Это потревоженный мертвец, и он вступает в диалог с героем, к счастью, без фатальных последствий – все же рассказ представляет собой юмореску. Диалог археолога и «находки» выглядит как совершенно гротескный смотр сравнительных достоинств неолитической и современной цивилизации (тема не новая и, вероятно, восходящая к пассажиру из классического труда Э. Б. Тайлора [Tylor 1891: 7]) – оказывается, в то время как скелет мирно лежит в пещере, призрак бродит среди живых. Прошлое совершенно буквально вторгается в настоящее. Едва ли возможно понять, над кем и над чем в большей степени смеется автор – над незадачливым археологом или над тем, как призрак выкрикивает революционные лозунги по-французски и радуется, что в его мире можно бить жен дубинкой по голове. В любом случае очевидно, что серьезный исторический анализ не предполагается, тем более что встреча двух цивилизаций прерывается обмороком протагониста, и вполне можно предположить, что он просто переутомился, уснул и увидел бредовый сон, состоящий из обрывков профессиональных познаний и житейских наблюдений.

Значительно больший интерес представляет следующая сцена, где рабочие находят лежащего без чувств исследователя. Едва придя в себя, он кричит: “*Fill in the hole ! Fill it all up. Let H. P. lie where he is. He shall not go to the British Museum. I have had enough of prehistoric antiquities. Adieu, pour toujours la Vezere*” [Baring-Gould 1904: 159] («Закопайте провал! До краев закопайте! Пусть Н. Р. лежит, где нашли. Он не отправится в Британский музей. Хватит с меня доисторических древностей. Везер, прощай навсегда»).

Это в высшей степени показательная реакция: страх и категорический отказ не только взять как ценный экспонат в Британский Музей, но и впредь иметь дело с древностями. Реплика звучит почти истерически, и за ней опять-таки стоит древнейшая матрица встречи с неуспокоенным мертвецом. А сам мертвец заявляет, что в музей он не хочет – и так над головой вечно бродят археологи, жуют бутерброды и обсуждают всякие древности, и потом, он не может далеко отойти от места, где лежит скелет, и в музее ему просто будет скучно – кругом стеклянные ящики и опять эти зануды ученые [ibid.: 153]. Пусть в комедийной форме, но возникает противопоставление двух посмертий – в пещере, где героя все устраивает, даже прогулки его духа среди живых, и в музейной витрине, где он будет изъят из привычного окружения и выставлен напоказ, сам станет одним из перечисленных им предметов (фибулы, скарабеи и т. д.). Стеклянная витрина в

музее – это своеобразная травестия гроба, могилы. И из нее наш герой будет выходить, потому что это тоже недолжное захоронение (в пещере он, видимо, не был погребен согласно обычаю – скорее всего, просто убит, судя по обилию упоминаемых им кровавых драк, да так и остался лежать на месте преступления). Конечно, фольклорно-мифологическая схема здесь работает не вполне каноническим образом – отчасти потому, что текст юмористический. Однако в отдельных деталях проскальзывают очень симптоматичные для той эпохи моменты: к примеру, рассказчик сравнивает своего собеседника с обезьяной, т. е. помещает на границе человеческого в духе не только присущего готике понимания страшного как гибридного [Hurley 1996: 14], но и типичного для рубежа веков страха перед вырождением, пробуждением в человеке животного начала [Youngs 2013: 1].

Одна из «серьезных» историй про тело, которому не место в музее, создана Артуром Конан Дойлом: рассказ «Номер 249» (*Lot №249*, 1892) [Conan Doyle 1925: 179–224]. Трое молодых людей учатся в Оксфорде, один из них, по фамилии Беллингем, странный, нелюдимый, не нравится девушкам, т. е. полностью противоположен идеалу здоровой британской мужественности и потому подозрителен. Кабинет его напоминает музей – на стенах звероподобные египетские божеества, посередине ящик с мумией. Такие зловещие «коллекции», созданные в сомнительных, возможно, колдовских целях (и тем отличные от собственно музейных собраний), придуманы не автором новеллы – в «Логове белого червя» Брэма Стокера имеется подробное описание собранных героем предметов (а сам герой отмечен «интеллектуальным упадком», т. е. опять же выбивается из представлений о норме) [Stoker 2016: 30].

Вот как Конан Дойл описывает мумию: *“...a horrid black, withered thing, like a charred head on a gnarled bush... with its clawlike hand and bony arm resting upon the table”* [Conan Doyle 1925: 187] («нечто ужасное, черное, иссохшее, похожее на обугленный искривленный куст... кисть его, похожая на птичью лапу, и костлявое предплечье покоились на столе»). То есть это страшное гибридное «нечто», наделенное одновременно чертами человека, животного (когти) и предмета (куст), а потому опасное. Мумия лежит в открытом ящике, потому что владелец, Беллингем, собирается ее изучать – это нормально для музейного экспоната, но не для мертвого тела как такового в контексте готической новеллы: покой мертвеца потревожили, и следует ожидать, что теперь он будет тревожить живых. Очень интересна лексика – герой говорит, что «его упаковали сорок веков назад, и если бы он смог за-

говорить...» [Conan Doyle 1925: 191], т. е. мумии символически присваивается статус живого и разумного существа, а если в истории с привидениями сказано, что нечто может случиться (например, тело может ожить), то, согласно законам жанра, это непременно произойдет.

Беллингем оживляет мумию, чтобы погубить соперника в любви. Так мертвое тело перестает быть экспонатом – собственно, и изучалось оно своим владельцем не в интересах науки. Предмет, приобретенный на аукционе (отсюда название новеллы), переходит в другую сферу: теперь он представляет собой очередного беспокойного и опасного для людей мертвеца, а значит, живым предстоит относиться к нему не как к любопытному источнику информации, а как к проблеме, которая лежит вне компетенции науки и образования. С архаическим иным можно справиться лишь архаическими же методами.

В дальнейших сценах не раз актуализируются звероподобные черты мертвеца – подобного рода гибридность в поздней готике характерна для опасных созданий, она будто напоминает героям, насколько тонкая грань отделяет человека от зверя и живое от мертвого. Разумеется, мумия принадлежала просто человеку, пусть и необычно рослому, но лексика, которую Конан Дойл использует для ее описания, служит переводу с языка науки и здравого смысла на язык готического ужаса. Владелец реликвии, Беллингем, тоже показан как гибридное создание, наделенное звероподобными чертами, уродливой внешностью и одновременно высочайшим интеллектом, что, согласно представлениям того времени и законам жанра, маркирует его как опасного человека. На поверхностном уровне читатель видит молодого ученого и его коллекцию, но по сути это некромант и служащий ему неуспокоенный мертвец.

Следовательно, относиться к мумии как к экспонату уже невозможно, и наши герои приказывают Беллингему уничтожить ее – раскромсать ножом и сжечь. В этой сцене местоимение *he* снова меняется на *it*, и мумия превращается в предмет – кучу останков, потом горку пепла, из которого торчат «хрупкие палочки», т. е., конечно, обгорелые кости [ibid.: 223]. Папирус, содержащий тайные знания, тоже сжигают, не дав Беллингему скопировать текст (в отличие от ситуации в новелле М. Р. Джеймса, здесь решение более радикальное как раз потому, что в наличии злокозненный владелец папируса, а значит, нейтральной научно значимой информации как бы уже и нет, только «портал в прошлое», и на любом носителе он представляет угрозу).

Студент, уничтоживший мумию и папирус, говорит Беллингему, что теперь, когда вырвал у

него зубы, может спокойно вернуться к научным занятиям. Еще одна звериная деталь в облике злодея – и еще одна ясно прочерченная линия: ученые занятия позволены правильным английским юношам, а то, чем занимается звероподобный урод, это некромантия.

Еще один текст об уничтожении ожившей мумии, «История поместья Бэлброу» (*The Story of Baelbrow*, 1898; из цикла об оккультном детективе Флакسمане Лоу) [E. and H. Heron], принадлежит перу Кейт и Хескета Причардов, писавших под псевдонимом E. and H. Heron. Пожилой профессор-филолог с дочерью снимает дом в глуши. Он слышит о местном призраке, но вместо бестелесной сущности сталкивается со вполне материальной и куда более грозной мумией из «музея» (комнаты, где отец хозяина дома хранил всевозможные редкости – очередная зловещая коллекция). Ее неосторожно распаковал нынешний владелец. Мертвое тело напиталось энергией местных духов и стало вампиром – и его ждет соответствующая участь – полное уничтожение. Вампира сначала расстреливают (как если бы казнили убийцу), потом помещают в старую лодку и сжигают – согласно распространенному в древности похоронному ритуалу, с той лишь разницей, что здесь цель – «избавить землю» [E. and H. Heron] от подобного зла. Артефакт превращается в неуспокоенного, и весьма опасного, мертвеца, а потому подлежит уничтожению. Так характерным для поздней готики образом переплетаются до неразличимости научное, архаическое и криминально-юридическое.

Во всех упомянутых текстах хорошо заметна дилемма: как относиться к древним реликвиям, будь то мертвые тела или артефакты, – хранить и изучать или подвергать уничтожению, чтобы пресечь возможную опасность. Конечно, в реальной жизни никаких массовых походов на музеи с ножами и факелами не было, речь идет о символическом освоении прошлого. Страх перед вторжением архаики в современность в той или иной форме (от атавизмов до бунтов в колониях) был вполне реален, и как раз его освоение и «укрощение» мы наблюдаем в новеллах.

Любопытство, интерес к чужому, странному, необычному (как у героев, так и у читателя) – движущая сила многих сюжетов антикварной готики. Но в рамках этого жанра артефакты выводятся из сферы чистой науки и функционируют в рамках иной парадигмы: музеефикация воспринимается как символическое недолжное погребение – публичная демонстрация, открытый доступ к потаенному, а, согласно фольклорной логике, заимствованной авторами поздней готики, неправильно погребенный мертвец может восстать и причинить живым вред. Есть два воз-

можных решения – снова похоронить как положено (закопать, оставить где есть, не переносить в музей) или уничтожить (примерно так же поступают герои многочисленных историй о вампирах, втыкая им в сердце кол, т. е. нарушая целостность тела).

Необходимо помнить, что это не прямое отражение взглядов авторов, а символически проработанные и обыгранные, иной раз в комедийном ключе, витавшие в воздухе идеи. В этом смысле антикварная готика представляет собой интересный материал для изучения истории идей, отношения викторианцев и эдвардианцев к прошлому, ко всему необычному, чужому и непонятному.

### Список литературы

*Водолажченко Н. В.* Становление и развитие английской готической новеллы в XIX веке // Вестник Новгородского государственного университета. 2014. № 83, ч. 1. С. 60–64.

*Соловьева Н. А.* У истоков английского романтизма. М.: МГУ, 1988. 232 с.

*Baring-Gould S.* A Book of Ghosts. New York: G. P. Putnam's Sons, London: Methuen, 1904. IV, 383 p.

*Baring-Gould S.* Strange Survivals. Some Chapters in the History of Man. London: Methuen & Co., 1892. 287 p.

*Bennett G.* Alas, Poor Ghost! Traditions of Belief in Story and Discourse. Logan: Utah State University Press, 1999. VII, 223 p.

*Brewster S.* Casting an Eye: M. R. James at the Edge of the Frame // Gothic Studies. 2012. Vol. 14(2). P. 40–54.

*Buchan J.* The Runagates Club. London: Hodder and Stoughton Limited, 1928. 331 p.

*Conan Doyle A.* The Great Keinplatz Experiment and other Tales of Twilight and the Unseen. New York: George H. Doran Company, 1925. 254 p.

*Haverfield R.* The Romanization of Roman Britain. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1979. 91 p.

*Heron E. and H. Flaxman Low,* Occult Psychologist. Collected Stories. URL: <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0605811h.html> (дата обращения: 01.10.2019).

*Hughes W.* Historical Dictionary of Gothic Literature. Lanham, Toronto, Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2013. XXIV. 318 p.

*Hurley K.* The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration of the Fin de Siecle. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. XII. 202 p.

*James M.R.* Ghost Stories. London: Penguin Books, 1994. 362 p.

*Kedra-Kardela A., Kowalczyk A. S.* The Gothic Canon: Contexts, Features, Relationships, Perspec-

tives // *Expanding the Gothic Canon: Studies in Literature, Film and New Media*. Frankfurt am Main: Peter Lang AG, 2014. P. 13–49.

Killeen J. *The Emergence of Irish Gothic Fiction. History, Origins, Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. VIII. 240 p.

McClelland B. A. *Slayers and their Vampires. A Cultural History of Killing the Dead*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006. XVIII. 260 p.

Mighall R. *A Geography of Victorian Gothic Fiction. Mapping History's Nightmares*. Oxford: Oxford University Press, 1999. XXV. 312 p.

Senf C. A. *Dracula and The Lair of the White Worm*. Bram Stoker's Commentary on the Victorian Science // *Gothic Studies*. 2000. Vol. 2(2). P. 218–231.

Stoker B. *The Lair of the White Worm*. Ontario: Devoted Publishing, 2016. 78 p.

Tylor E. B. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom: in two Volumes*. Vol. 1. London: John Murray, Albemarle Street, 1891. 502 p.

Youngs T. *Beastly Journeys. Travel and Transformation at the fin de siècle*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013. X. 225 p.

## References

Vodolazhchenko N. V. Stanovlenie i razvitie angliyskoy goticheskoy novelly v XIX veke [The origins and development of the British ghost story in the 19<sup>th</sup> century]. *Vestnik Novgorodskogo Gosudarstvennogo Universiteta* [Vestnik NovSU], 2014, issue 83, pt. 1, pp. 60–64. (In Russ.)

Solov'eva N. A. *U istokov angliyskogo romantizma* [At the origins of English Romanticism]. Moscow, Moscow State University Press, 1988. 232 p. (In Russ.)

Baring-Gould S. *A Book of Ghosts*. New York, G. P. Putnam's Sons, London, Methuen, 1904, vol. 4. 383 p. (In Eng.)

Baring-Gould S. *Strange Survivals. Some Chapters in the History of Man*. London, Methuen & Co., 1892. 287 p. (In Eng.)

Bennett G. *Alas, Poor Ghost! Traditions of Belief in Story and Discourse*. Logan, Utah State University Press, 1999, vol. 7. 223 p. (In Eng.)

Brewster S. Casting an eye: M. R. James at the edge of the frame. *Gothic Studies*, 2012, vol. 14(2), pp. 40–54. (In Eng.)

Buchan J. *The Runagates Club*. London, Hodder and Stoughton Limited, 1928. 331 p. (In Eng.)

Conan Doyle A. *The Great Keinplatz Experiment and other Tales of Twilight and the Unseen*. New York, George H. Doran Company, 1925. 254 p. (In Eng.)

Haverfield R. *The Romanization of Roman Britain*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1979. 91 p. (In Eng.)

Heron E. and H. Flaxman Low, *Occult Psychologist. Collected Stories*. Available at: <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0605811h.html> (accessed 01.10. 2019). (In Eng.)

Hughes W. *Historical Dictionary of Gothic Literature*. Lanham, Toronto, Plymouth, UK, The Scarecrow Press, 2013, vol. 24. 318 p. (In Eng.)

Hurley K. *The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration of the Fin de Siecle*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996, vol. 12. 202 p. (In Eng.)

James M.R. *Ghost Stories*. London, Penguin Books, 1994. 362 p. (In Eng.)

Kedra-Kardela A., Kowalczyk A. S. The Gothic canon: Contexts, features, relationships, perspectives. *Expanding the Gothic Canon: Studies in Literature, Film and New Media*. Frankfurt am Main, Peter Lang AG, 2014, pp. 13–49. (In Eng.)

Killeen J. *The Emergence of Irish Gothic Fiction. History, Origins, Theories*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014, vol. 8. 240 p. (In Eng.)

McClelland B. A. *Slayers and their Vampires. A Cultural History of Killing the Dead*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2006, vol. 18. 260 p. (In Eng.)

Mighall R. *A Geography of Victorian Gothic Fiction. Mapping History's Nightmares*. Oxford, Oxford University Press, 1999, vol. 25. 312 p. (In Eng.)

Senf C. A. *Dracula and The Lair of the White Worm*. Bram Stoker's commentary on the Victorian science. *Gothic Studies*, 2000, vol. 2(2), pp. 218–231. (In Eng.)

Stoker B. *The Lair of the White Worm*. Ontario, Devoted Publishing, 2016. 78 p. (In Eng.)

Tylor E. B. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom. In two Volumes*. London, John Murray, Albemarle Street, 1891, vol. 1. 502 p. (In Eng.)

Youngs T. *Beastly Journeys. Travel and Transformation at the fin de siècle*. Liverpool, Liverpool University Press, 2013, vol. 10. 225 p. (In Eng.)

**‘LET HIM LIE WHERE HE IS’:  
ON ONE MOTIF IN BRITISH GHOST STORIES**

**Anastasia A. Lipinskaya**

**Associate Professor in the Department of English Language for Earth Sciences**

**Saint Petersburg State University**

7/9, Universitetskaya naberezhnaya, St. Petersburg, 199034, Russian Federation. nastya.lipinska@gmail.com

SPIN-code: 2459-2124

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3366-4335>

ResearcherID: C-8368-2016

*Submitted 09.10.2019*

The British ghost story was a genre extraordinarily sensitive to the era’s climate and intellectual concerns, though sometimes it could be expressed quite paradoxically. In the peculiar branch of the genre sometimes defined as ‘antiquarian Gothic’, there are cases when the characters leave the discovered artefacts where they have found them or even destroy them, which seems unusual for a period when both specialists and amateurs were keenly interested in history and many significant museums were founded and opened for public. The matter is that, according to the rules of the genre, such artefacts function as portals into the past, the return of which is regarded as unwanted and plainly dangerous. In some cases, the artefact is actually a dead body (a mummy or a skeleton), and here the logic of folk narrative, widely used by late Gothic authors, comes into play: the body loses its ‘archaeological’ meaning and is regarded as the undead, someone who was not properly buried and is therefore now dangerous for the living. In such a case, the remains should be left alone or even destroyed (as, for example, was a common practice with vampires both in folklore and in Gothic fiction). Placing the body in a glass case in a museum can be interpreted as a peculiar version of improper afterlife, a travesty of a burial: the public space of a museum instead of the undisturbed grave. Such situations should by no means be read as a direct expression of the authors’ views (among ghost story writers were many professional historians or antiquarians), this is just a symbolic, sometimes comic, reflection of the ideas and intellectual concerns of the era. Thus, antiquarian Gothic is helpful for analyzing the history of ideas and can provide insights into the attitudes towards the past, the unusual and the unintelligible in the late Victorian and Edwardian era.

**Key words:** ghost story; antiquarian gothic; folklore; museum; artefact.