

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ДЯДЯ САЙЛАС Ш. ЛЕ ФАНЮ И ТРАДИЦИИ  
ГОТИЧЕСКОГО РОМАНА**

Выпускная квалификационная работа  
соискателя на степень бакалавра  
**Платоновой Марины Александровны**

Научный руководитель:

к.ф.н., доц. **Липинская А. А.**

Санкт-Петербург

2017



# **Оглавление**

Generating Table of Contents for Word Import ...

## **Введение**

Творчество ирландского прозаика второй половины XIX века Джозефа Шеридана Ле Фаню (Joseph Sheridan Le Fanu, 1814—1873) можно определить как «соединительное звено» между традиционной готической прозой и современным детективным романом. Литературное наследие Дж.Ш. Ле Фаню очень разнообразно как по жанру, так и по эстетике: от поэтического сборника «Записки Перселла» (The Purcell Papers, 1838-1840) и статей в журнале *Dublin University Magazine* до исторических романов «Петух и якорь» (The Cock and Anchor, 1845), «Хроника ордена золотых братьев» (Chronicles of Golden Friars, 1871) и сенсационных романов с элементами «готической» поэтики «Дядя Сайлас» (Uncle Silas, 1864) и «Дом у церковной ограды» (The House by the Churchyard, 1863).

Тем не менее Дж.Ш. Ле Фаню известен лишь узкому кругу специалистов, занимающихся изучением готического и сенсационного романа.

Всплеск интереса к творчеству Дж.Ш. Ле Фаню на Западе во второй половине XX века отчасти объясняется возросшим вниманием к национальной ирландской литературе. Такие авторы, как М. Колберт (Colbert M. Sheridan Le Farm. Ph.D. Thesis, National Universty of Ireland, 1946) и Л. Кули (Cooley L.P. Joseph Sheridan Le Fanu: The Struggle of an Irish Imagination. Ph.D. Thesis, New York University, 1969) рассматривают некоторые произведения Дж.Ш. Ле Фаню в контексте англо-ирландских взаимоотношений. В этом писателе видели продолжателя традиций готического романа Анны Радклифф (A. Radcliffe, 1764-1823) и Чарльза Мэтьюрина (Ch. Maturin, 1780-1824). Например, в диссертации Х.А. Бессина «Трансформация готического: развитие британского готического романа, 1764-1887» (Bassin H.A. The Gothic Transformation: Developments in the British Gothic Romance, 1764-1887. Ph.D. Thesis, Indiana University, 1974) наряду с произведениями А. Радклифф и М. Льюиса (M.G. Lewis, 1775—1818)

рассматривается роман Дж.Ш. Ле Фаню «Дядя Сайлес» как модификация готического романа в социально-бытовой роман.

Монография Ивана Мелады «Шеридан Ле Фаню» (Melada I. Sheridan Le Fanu. - Boston: Twayne Publishers, 1987) анализирует тематику произведений писателя. В ней автор классифицирует романы Ле Фаню на исторические романы, романы ужаса и романы «напряженного ожидания».

Были изданы две биографии писателя – авторства Нэльсона Брауна (Browne N. Sheridan Le Fanu. - L.:Arthur Baker, 1951) и У.МакКормака (McCormack W.J. Sheridan Le Fanu and Victorian Ireland. - Oxford: Clarendon Press, 1980).

Среди русскоязычных источников стоит выделить монографию А.И. Хотинской (Хотинская А.И. Сенсационный роман - популярный жанр литературы в Великобритании 1860-х гг. - М.: Ленанд, 2017), которая рассматривает романы «Дом у церковной ограды» и «Дядя Сайлес» в контексте английского сенсационного романа.

Таким образом, мы видим, что на данный момент не существует монографии, непосредственно посвященной изучению готической традиции в творчестве Дж.Ш. Ле Фаню. Это определяет **актуальность** данной работы.

**Объект** исследования – традиции готического романа и творчество Дж.Ш. Ле Фаню.

**Предмет** исследования – роман Дж.Ш. Ле Фаню «Дядя Сайлес».

**Цель** данной работы – осветить жанровые и художественные особенности готического романа, унаследованные романом Дж.Ш. Ле Фаню, а также авторские нововведения, отличающие роман от его ранних предшественников.

**Задачи** работы:

- привести обзор процесса становления готического романа;
- выделить ключевые художественные особенности готического романа, приводимые исследователями;

- проанализировать роман «Дядя Сайлас» (сюжет, пространственно-временную организацию, художественные приемы), выделяя черты, типичные для произведений ранней готики;
- выделить ключевые отличия романа от традиционного готического жанра.

При работе над переводом художественного произведения необходимо понимать культурный контекст, в котором оно возникает, а также литературные традиции, которые оно наследует. С этой точки зрения **практическая ценность** данной работы состоит в возможности ее применения для ознакомления с художественными особенностями традиционного готического романа, с историческим и культурным контекстом поздней готической литературы, а также для развития навыков анализа литературного произведения.

**Структура работы:** дипломная работа состоит из введения, двух глав и заключения, а также библиографического списка.

Во введении обозначены объект и предмет исследования, цель и задачи работы, ее актуальность и новизна.

В первой главе «Готический роман: история и жанровые особенности» подробно рассматриваются формирование и история жанра готического романа, направления работ исследователей данного явления, классификация романов готической школы, а также их жанровые и художественные особенности.

Вторая глава «Анализ романа Дж.Ш. Ле Фаню “Дядя Сайлас”» посвящена анализу сюжетной, временно-пространственной организации, художественных средств, используемых в романе, с точки зрения традиции готического романа. Выделены черты, унаследованные от ранней готической литературы, а также авторские нововведения.

Заключение содержит выводы о проделанной работе.

# **Глава 1. Готический роман: история и жанровые особенности**

## **1.1 Становление готического романа в XVIII-XIX вв.**

В Англии XVIII в. готическим романом зачитывались все слои населения. С 1762 по 1850-е гг. было издано около шестисот «готических» произведений [4], принадлежавших перу известных и неизвестных писателей. Многие из «готических» романов, жадно читающиеся повсюду, появлялись в различных изданиях, переводились на многие европейские языки. Популярность жанра определила его коммерческий успех и появление публичных «готических» библиотек.

Доктор Нейтан Дрейк (Nathan Drake), редактор журнала «Литературный досуг» (“The Literary Hours”, 1798), так отзывался о готическом жанре: «...ничто не воздействует столь сильно на человека, как готика... даже самый невосприимчивый мозг, рассудок, свободный от каких бы то ни было следов суеверия, непроизвольно признает ее власть и силу». Его соотечественник, британский критик Теодор Уаттс-Дантон (Theodore Watts-Dunton, 1832–1914), называл готику «ренессансом чудесного» в английской литературе. Существовали и прямо противоположные мнения - профессор Йельского университета Уильям Лайон Феллс в своей работе «Начало английского романтизма» рассматривал готику как «синоним варварского, хаотичного и безвкусного» [5].

Задолго до того, как в литературе произошло формирование «готического» жанра, в долiterатурных формах сознания, в фольклоре уже существовали «страшные» истории, фантастические сказки, легенды, предания, «сверхъестественные» народные баллады.

Слово “*gothic*” («готический») восходит к северным германским племенам – готам, вторгшимся в Европу между IV и VI веками н.э. и разрушившим античную культуру на территории Западной Европы. После уничтожения классического античного искусства, создавшего эталоны

красоты для всех времен и народов, готы создают «варварское» средневековое искусство. Философ-просветитель Шефтсбери отмечал, что искусство готов – «ложное, чудовищное, совершенно невозможное в природе и возникшее из убогого наследия рыцарских времен» [4]. То есть словом “*gothic*” обозначалось все, что было связано с веком варваров – Средневековьем.

Позже слово “*gothic*” («готический») было использовано как специальный термин искусствоведами эпохи Ренессанса. Они назвали «готическим» один из стилей средневековой архитектуры, который получил развитие в XIII в.

Во второй половине XVIII столетия в Англии возрождается интерес к Средневековью и его культуре. В нем находили мотивы, созвучные с современностью. Художники пытались найти в средневековой традиции некую опору для своих поисков и открытий. Постепенно слово “*gothic*” переосмысляется и получает новое, положительное значение: теперь оно ассоциируется с чем-то старинным, причудливо-неправильным и притягательно-загадочным, связанным с нравами прошедших времен, с «молодостью» европейских народов. Это хорошо видно, например, из «Писем о рыцарстве и средневековом романе» («Letters on Chivalry and Romance», 1762) епископа Ричарда Херда.

Первым эстетическим манифестом предромантизма в Англии был трактат «Замечания о «Королеве Фей» Спенсера» Т. Уортона (Thomas Warton). Автор пересматривает традиционную просветительскую эстетику и вводит новые эстетические категории: категория «романтическое» (“*romantic*”) была противопоставлена просветительскому принципу полезности и целеообразности искусства [6].

Утверждая ценность искусства Средневековья, Т. Уортон подчеркивает значение «готической» литературы: «В этих произведениях настолько сильны черты ужасного, таинственного и очаровательного, настолько необычны и сказочны описания, что они в значительной степени помогают пробудить всю

мощь воображения, заполнить вашу душу величественными и тревожащими образами, духовное наслаждение от которых можно найти только в поэзии» [6].

Уортон определяет три основные предромантические категории:

- 1) «романтическое» (*romantic*), опирающееся на традицию поэтики рыцарского романа (*romance*);
- 2) «живописное», противопоставленное просветительскому принципу целесообразности и полезности;
- 3) «готическое» (*gothic*) как синоним «средневекового», с подчеркиванием его эстетической ценности.

Основоположник стиля готического романа — Гораций Уолпол (Horace Walpole, 4th Earl of Orford; 1717—1797), выпустивший в 1764 году свой роман «Замок Отранто» (“The Castle of Otranto”), назвав его готической историей. В «Замке Отранто» Уолпол попытался воспроизвести наивную веру в чудесное и сверхъестественное, свойственную Средневековью. Автор выдает свое сочинение за перевод с итальянского подлинника, написанного в начале XVI века, но повествующего о событиях еще более отдаленных, происходивших во времена крестовых походов. В романе говорится о возмездии, постигшем семейство Манфреда, которое незаконно завладело замком Отранто. Здесь есть и исполнившееся пророчество, и давнее преступление, тайна которого выходит наружу через два поколения, и похороненный в подземелье при полном боевом вооружении законный владелец, который чудесным образом постепенно увеличивается в размерах и под конец, сотрясая стены замка, возносится на небеса, и видения, и странствия по мрачному подземелью, и перипетии любовных отношений, счастливо заканчивающиеся свадьбой наследника замка и главной героини. В предисловии ко второму изданию Уолпол пояснил, что пытался соединить смелый полет воображения, свойственный «*romance*», с детальностью и правдоподобием, присущими «*novel*» [7].

В предисловии к первому изданию своего романа Гораций Уолпол так определил его: «В произведении нет напыщенности, нет вычурных сравнений, цветистых оборотов, отступлений и преизбыточных описаний. Каждый эпизод толкает повествование к развязке. Внимание читателя постоянно держится в напряжении. Развитие действия почти на всем протяжении рассказа происходит в соответствии с законами драмы. Персонажи удачно обрисованы, и – что еще важнее – их характеры выдержаны с начала до конца. Ужас – главное орудие автора – ни на мгновение не дает рассказу стать вялым; притом ужасу так часто противопоставляется сострадание, что душу читателя попеременно захватывает то одно, то другое из этих могучих чувств» [7].

Выход первого готического романа «Замка Отранто» и его успех породили как множество не самых удачных подражаний, так и достойных продолжателей жанра, обогативших его. Случился настоящий «готический бум», в течение века с момента зарождения жанра неоготическая литература была наиболее читаемой книгопечатной продукцией как в Англии, так и в Европе. С. Т. Джоши (S. T. Joshi) отмечает: «И все же не всегда понимают, что после того, как в рождество 1764 г. «Замок Отранто» Горация Уолпола вышел из типографии на Строберри-хилл, в литературе не произошло немедленной чудесной перемены. Хотя «Старый английский барон» Клары Рив (1777) был прямым подражанием (а на деле упреком) роману Уолпола, понадобился дополнительный импульс германского романтизма, чтобы запустить "готическое" движение в литературе в 1790-х гг.» [8]. Именно в конце XVIII – начале XIX в. складывается так называемая классическая школа готического романа.

После упомянутой Клары Рив стоит отметить Софию Ли (Sophia Lee, 1750–1824), которая своим романом «Убежище, или Повесть иных времен», (“The recess: or, a tale of other times”, 1785), оказала влияние на творчество значимой фигуры в развитии жанра – Анны Радклиф (Ann Radcliffe, 1764 – 1823), автора произведений «Сицилийский роман» (“A Sicilian Romance”,

1790), «Роман в лесу» (“The Romance of the Forest”, 1791), «Удольфские тайны» (“The Mysteries of Udolpho”, 1794). Такие исследователи готического романа, как Эдит Биркхэд (Edith Birkhead) и Девендра Варма (Devendra P. Varma), относят творчество Радклиф к так называемой школе напряжения и необъяснимой тревоги [9]. Можно сказать, что именно Анна Радклиф повлияла на развитие литературного саспенса. Говард Лавкрафт характеризует её литературное наследие следующим образом: «К известным готическим атрибутам, любимым предшественниками, миссис Радклиф 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» [10].

Следующим значимым произведением, расширившим границы готического романа, является «Монах» (“The Monk”, 1796) Мэтью Льюиса, проникнутый жутким ужасом, приправленный появлением ожившего трупа, каббалистическим ритуалом, насилием, противоречащим моральным устоям. Это настоящий разгул сил зла, а видения не объясняются каким-либо естественным способом.

Произведение «Мельмот Скиталец» (“Melmoth, the Wanderer”, 1820) Ч. Р. Мэтьюрина, воссоздавшее «байроническую» личность, интересно, прежде всего, использованием рамочной композиции. Собственно прием истории в истории часто встречается в неоготической литературе, что неразрывно связано со смешением времени, свойственным хронотопу жанра. Безусловно, ярчайшим творением того же периода является «Франкенштейн, или Современный Прометей» (“Frankenstein; or, The Modern Prometheus”, 1818) Мэри Шелли (Mary Shelley, 1797–1851), соединивший устремления неоготики и романтизма. Уникальность данного произведения (поистине бессмертного) в том, что оно ввело в литературу новые образно-художественные архетипы, широко использующиеся в дальнейшем, прототипы которых уходят корнями в мифологию и легенды. Речь идет о

сотворенном чудовище и «безумном ученом». Внешний облик чудовища и мотив ожившей мертвой плоти отсылают к популярнейшему персонажу в современном его представлении – зомби. Ну и, наконец, «Франкенштейн, или Современный Прометей» вводит в неоготическую литературу фигуру монстра.

## **1.2 Развитие готического романа в Викторианскую эпоху**

В Викторианскую эпоху готический роман перестал быть доминирующим жанром. Тем не менее, он продолжал развиваться. Не так давно читатели заново открыли для себя таких авторов, как Джордж Рейнольдс (George W. M. Reynolds, 1814–1879) – автор трилогии готических романов ужаса «Фауст» (“Faust: A Romance of the Secret Tribunals”, 1846), «Вервольф Вагнер» (“Wagner, the Wehr-Wolf”, 1847) и «Некромант» (“The Necromancer”, 1857). Еще один сенсационный роман ужасов того времена – «Вампир Варни» (“Varney the Vampire; or, the Feast of Blood”), изданный анонимно в 1847 году.

Однако в XIX столетии схемы романа «тайны и ужаса» в Великобритании использовались не только в так называемых "penny dreadfuls", «грошовых романах ужасов», дешевых книжках с продолжением.

Одним из самых одарённых авторов готических историй стал американский поэт Эдгар Аллан По (Edgar Allan Poe, 1809 – 1849). К «готическим» можно отнести такие новеллы Эдгара Аллана По, как «Береника» (“Berenice”, 1835), «Морелла» (“Morella”, 1835), «Лигейя» (“Ligeia”, 1838), «Падение Дома Ашеров» (“The Fall of the House of Usher”, 1839), «Овальный портрет» (“The Oval Portrait”, 1842), «Маска Красной Смерти» (“The Masque of the Red Death”, 1842), «Колодец и маятник» (“The pit and the pendulum”, 1842), «Сердце-обличитель» (“The Tell-Tale Heart”, 1843), «Черный кот» (“The Black Cat”, 1843). По своей канве многие из его произведений схожи с архаичными готическими романами конца XVIII века, однако По менее концентрировался на традиционных элементах готических историй, чем на психологическом состоянии своих персонажей, которые часто впадали в безумие. Из всех психологических состояний человека особый интерес у По вызывало чувство страха: страх перед смертью, жизнью, одиночеством, безумием, людьми, будущим. Тема так называемого «страха души» (“the terror of the soul”) [11] раскрывается в рассказе «Падение Дома Ашеров» с помощью традиционных готических

приемов: тема прекращения рода, смерти, безумия. Сходство с одной из линий романа Анны Радклиф «Удольфские тайны» обнаруживаются в сюжете рассказа «Овальный портрет».

Скрещивание реалистического романа с готическим происходит на разных уровнях. С одной стороны, в романе реалистическом (типа «Джен Эйр» Шарлотты Бронте (Charlotte Brontë, “Jane Eyre”, 1847) или романтико-реалистическом (типа «Грозового перевала» Эмили Бронте (Emily Jane Brontë, “Wuthering Heights”, 1847); с другой стороны, в располагающемся на границе между высокой и массовой литературой сенсационном романе типа «Лунного камня» Уилки Коллинза (William Wilkie Collins, “The Moonstone”, 1866). К этому типу «реалистической готики» и относится «Дядя Сайлес» (1864) Дж.Ш. Ле Фаню.

В 50-60-е годы XIX века в Англии появляются рассказы, в которых готическая линия становится основной. Такие рассказы создавали Эдвард Бульвер-Литтон (Edward Bulwer-Lytton, 1803 – 1873), Элизабет Гаскелл (Elizabeth Gaskell, 1810 – 1865), Джордж Элиот (George Eliot, 1819 – 1880), Уилки Коллинз. Особенностью этих произведений являлось то, что все они при общей схематичности сюжета, свойственной всем готическим произведениям, по-разному отвечали на вопрос о существовании призраков и других явлений потустороннего мира.

Главным популяризатором темы «темного двойника», обеспечившим её успех вплоть до современности, особенно за счет множества экрананизаций, стала повесть Роберта Льюиса Стивенсона (Robert Louis Stevenson, 1850 – 1894) «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (“Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde”), опубликованная в 1886 г. Конец XIX в. ознаменован появлением такого знакового готического романа, как «Дракула» (“Dracula”, 1897) Брэма Стокера (Abraham «Bram» Stoker, 1847 – 1912), утвердившего в готической литературе вампирскую тематику, популярность которой не ослабевает по сей день. Безусловно, данная тема разрабатывалась в литературе и ранее: в поэзии романтизма, в таких произведениях, как

«Вампир» (“The Vampyre: A Tale”, 1819) Джона Уильяма Полидори (John William Polidori, 1795 - 1821), «Огаст Дарвелл» (“Augustus Darvell: A Fragment of a Ghost Story”, 1819) Джорджа Гордона Байрона (George Gordon Byron, 1788 – 1824), «Вампиризм» (“Vampirismus”, 1821) Эрнста Теодора Амадея Гофмана (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, 1776 – 1822), «Любовь мертвкой красавицы» (“La Morte amoureuse”, 1836) Теофиля Готье (Théophile Gautier, 1811 – 1872). Тем не менее именно популярность «Дракулы» Брэма Стокера сделала вампирскую линию одной из заглавных в литературе и кинематографе неоготики, создав неомиф во главе с бессмертным персонажем графом Дракулой.

Суммируя вышесказанное, традиция готического романа имеет продолжительную историю: он зародился и пережил певый расцвет во второй половине XVIII века. Второй расцвет готической литературы произошел в викторианскую эпоху, которую можно охарактеризовать, с одной стороны, рациональным мышлением, связанным с расцветом промышленности, а с другой – повышенным интересом к мистицизму и особым отношением к смерти. Именно в эту эпоху и появился роман «Дядя Сайлас».

## **1.2 Классификация готического романа**

Выяснить причины неубывающего успеха готического жанра стремились многие литературоведы и ученые. Монтегю Саммерс (Montague Summers), Эдит Биркхэд, Эйно Райло (Eino Railo), Эдмунд Берк (Edmund Burke) и Девендра Варма пытались постичь суть готики. Естественно возник вопрос классификации: что же такое настоящий готический роман и каковы его персонажи? Первая серьезная попытка разделить готический роман категориями ужаса принадлежит английскому литературоведу Эдит Биркхэд. В ее монографии «История ужаса: Исследование готического романа» (“The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance”) это разделение выглядит следующим образом:

1. Готический роман (The Gothic Romance)

Представители: Хорэс Уолпол, Клара Рив, Анна Летиция Барбальд, Мэри Шелли.

2. Роман напряжения и необъяснимой тревоги (The Novel of Suspense)

Представители: Анна Радклиф

3. Роман ужаса (The Novel of Terror)

Представители: Мэтью Грегори Льюис, Ч. Р. Метьюрин

4. Восточная повесть ужаса (The Oriental Tale of Terror)

Представители: Уильям Бекфорд

5. Сатира на роман ужаса (Satires on the Novel of Terror)

Представители: Джейн Остин, Томас Лав Пикок

6. Короткая повесть ужаса (The Short Tale of Terror)

Представители: лорд Булвер-Литтон, Мэри Шелли.

По известной классификации исследователя М. Саммерса, английский «готический» роман существовал в трех модификациях: роман исторический, роман ужасов и роман сентиментальный [4]. Возможно, что подобная жанровая классификация в литературоведении и представлялась удобной и помогала определить формально-содержательную структуру «готического»

произведения. Однако, на наш взгляд, она не совсем правомерна и однопланова, так как английский «готический» роман (рассказ и повесть) – синтетический жанр, включающий в себя несколько разновидностей романа: исторического, сентиментального, ужасного, детективного, авантюрно-приключенческого, фантастического, позже — сатирико-пародийного.

Последнюю по времени попытку произвести всеобъемлющую классификацию готического романа предпринял в своей работе «Готическое пламя» (“The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences”) профессор Девендра П. Варма. В главе «Поиск истоков»[12] он пишет: «Основное течение готического романа, исшедшее из уолполевского „Отранто“, разделилось на три параллельные ветви: первая – историческая готика (The Historical Gothic Tales), была развита Кларой Рив и сестрами Ли и окончательно оформилась в уэверлийских романах Вальтера Скотта, где мистическая атмосфера ушедших лет оттеняла отвагу и мужество героев; вторая ветвь – школа напряжения и необъяснимой тревоги (The School of Terror), начатая А. Радклиф и поддержанная многочисленными ее подражателями; и третья ветвь – „шоуэр-романтик“, или школа ужаса (The School of Horror), для которой характерно обилие сцен насилия и потусторонних эффектов (У. Годвин, „Калеб Вильямс“ и „Сен-Леон“)». В качестве примера соединения различных школ в одном произведении Д. Варма приводит роман Мэтьюрина «Мельмот-скиталец»; в нем он обнаруживает черты школы напряжения и необъяснимой тревоги (*terror*) и черты школы ужаса (*horror*).

### **1.3 Жанровые характеристики готического романа**

На первых порах готический роман сохранял нравоучительный характер литературы эпохи Просвещения, однако не с позиции исключительно общественных моральных ценностей. В нем появился мотив высшего правосудия и возмездия за счет вмешательства потусторонних сил. Унаследовал он и резкое противопоставление героев положительных отрицательным.

Автор первого официального готического романа Гораций Уолпол сформулировал и его основные жанровые особенности. В предисловии к первому изданию романа «Замок Отранто», давая характеристику произведению, якобы написанному в средние века, он отмечает наличие старинных суеверий, чудес, призраков, колдовских чар, веющих снов и прочих сверхъестественных явлений. Эти элементы становятся неотъемлемой частью жанра. Таким образом, он вводит прием исторической стилизации, характерный для многих произведений литературы готической литературы. Особо важны и следующие замечания Горация Уолпола: «Каждый эпизод толкает повествование к развязке», «Ужас – главное орудие автора – ни на мгновение не дает рассказу стать вялым; притом ужасу так часто противопоставляется сострадание, что душу читателя попеременно захватывает то одно, то другое из этих могучих чувств» [7].

На формирование эстетики жанра оказало значительное влияние «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (“A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful”) Эдмунда Берка, вышедшее в 1757 г. В данной работе Берк утверждает: «Все, что каким-либо образом устроено так, что возбуждает идеи неудовольствия и опасности, другими словами, все, что в какой-либо степени является ужасным или связано с предметами, внушающими ужас или подобие ужаса, является источником возвышенного; то есть вызывает самую сильную эмоцию, которую душа способна испытывать» [13].

Особую роль Бёрк отводит впечатляющим факторам, сопровождающим аффект страха: тьме или мраку, силе, мощи, огромным размерам, бесконечности, великолепию. К источникам возвышенного он относит «отрицательные состояния» (*“privations”*): пустоту, одиночество, молчание и т.п. [13].

Наличие сверхъестественного и ужасного, вызывающих чувство страха, становится основополагающей чертой готического романа. Говард Лавкрафт в своем исследовании «Сверхъестественный ужас в литературе» (*“Supernatural Horror in Literature”*) писал: «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» [10].

Кроме устрашающего объекта, в готической литературе важное место занимает сам способ нагнетания страха. Как отмечал Монтегю Родс Джеймс (Montague Rhodes James, 1862 – 1936), английский писатель, классик жанра, получивший известность как автор «историй с привидением»: «Меня часто просили сформулировать свои взгляды по поводу рассказов о привидениях и повестей о прочих чудесных таинственных и сверхъестественных предметах... Так вот: собираясь состряпать рассказ о призраках, не следует забывать о двух важнейших ингредиентах, каковыми, на мой взгляд, является атмосфера и искусное нагнетание напряжения» [14].

Н.А. Соловьева указывает, что в готическом романе осуществляется драматизация жанра романа следующими средствами: введение мотивов тайны, загадочного происхождения, странностей поведения, определяющих развитие сюжета; обрисовка руин старинных замков и монастырей, сама обстановка которых способствует нагнетанию страшных загадочных обстоятельств, наводящих читателя на след, а чаще всего уводящих от разгадки истинного смысла событий; проникновение в глубины разорванного

сознания, воссоздание незнакомых, необычных национальных типов, позволяющих легче подтвердить или опровергнуть возможность интерпретации тех или иных обстоятельств; представление точки зрения отстраненного автора [15].

Важным элементом создания атмосферы страха в неоготической литературе является место действия. Чаще всего, особенно в ранних готических романах, это замок. По ходу развития жанра также наиболее частым местом действия становятся монастырь, собор, кладбище, небольшое поселение, готический особняк, дом и даже квартира. Но это в любом случае, безусловно, замкнутое пространство, так или иначе выражающее собой заключение героя в рамках фатума, во власти сверхъестественных сил. Само место действия характеризуется мрачной, нагнетающей ужас обстановкой: запутанные коридоры, тайные ходы, темные подвалы, лестницы, старинные предметы, картины, книги, оккультная символика, склепы, разрытые могилы. Зачастую это сопровождается странными звуками, неожиданными порывами ветра, пугающей игрой светотени, появлением «демонических» животных, например, черного кота, ворона, волка или летучей мыши.

Готический роман имеет особый хронотоп. Именно он помогает, учитывая разношерстность литературных творений, относимых к неоготике, причислить то или иное произведение к данному жанру. Как писал М. М. Бахтин, «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе – “времяпространство”)... Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом...» [16].

Замкнутость и мрачность места действия является отражением и других пластов пространства в готическом романе – сюжетного и психологического. Иногда герой по сюжету буквально заточен в месте действия, но всегда находятся во власти рока, сверхъестественных сил и

зачастую преследующего его прошлого. Движение пространства происходит за счет его сворачивания: от открытого в замкнутое, с постепенным усилением. Это и буквальный приезд, например, в замок с дальнейшим все большим погружением в его потайные закоулки и мрачные тайны, и движение сюжета, подобное захлопывающейся ловушке, в которой постепенно всецело оказывается герой.

Интересно, что герой находится в плену не только пространства, но и времени. Прошлое в готическом романе вливается в настоящее и определяет будущее. Прошлое просачивается через все три пласта пространства литературного произведения. В первую очередь, через место действия. Как отметил М. М. Бахтин, «К концу XVIII века в Англии слагается и закрепляется в так называемом "готическом", или "черном", романе новая территория свершения романых событий – "замок" (впервые в этом значении у Горация Уолпола – "Замок Отранто", затем у Радклиф, Льюиса и др.). Замок насыщен временем, притом историческим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого. Замок – место жизни властелинов феодальной эпохи (следовательно, и исторических фигур прошлого), в нем отложились в здимой форме следы веков и поколений в различных частях его строения, в обстановке, в оружии, в галерее портретов предков, в фамильных архивах, в специфических человеческих отношениях династического преемства, передачи наследственных прав. Наконец, легенды и предания оживляют воспоминаниями прошедших событий все уголки замка и его окрестностей» [16].

Прошлое всегда вливается в настоящее через пространство литературного произведения. Например, через сюжетно-психологическое содержание, если фабула связана с какой-либо историей из прошлого героя или его семьи. Или если давние события, повлекшие за собой происходящее, не имеют прямого отношения к главному действующему лицу, но оно было вовлечено тем или иным образом: приехав к другу, приобретя предмет «с историей», вступив в контакт с духом, призраком или древним демоническим

существом и т. д. Эта размытость временного пространства наряду с контрастным вторжением зловещих сверхъестественных сил в привычную действительность персонажей усиливает ощущение погружения в пугающую таинственную ирреальность, засасывающую все глубже как героя так и читателя.

Произведения Анны Радклиф, Софьи Ли, Шарлотты Смит сохраняют некоторые черты сентиментального романа: это сюжет, представляющий собой череду злоключений, чувствительные герой и героиня, в чьей жизни эмоции всегда берут верх над доводами рассудка. Сходство объясняется общей целью — воздействовать не на разум, а на чувства читателей.

Принимая во внимание все выше сказанное, считаем целесообразным предложить в качестве методологической основы нашего исследования систематизацию жанровых признаков готического романа, составленную исследователем М.Б. Ладыгиным [17]:

1. Сюжет строится вокруг тайны - например, чьего-то исчезновения, неизвестного происхождения, нераскрытоого преступления, лишения наследства. Обычно используется не одна подобная тема, а комбинация из нескольких тем. К центральной тайне обычно добавляются второстепенные и побочные, тоже раскрываемые в финале.
2. Повествование окутано атмосферой страха и ужаса и разворачивается в виде непрерывной серии угроз покою, безопасности и чести героя и героини.
3. Мрачная и зловещая сцена действия поддерживает общую атмосферу таинственности и страха. Большинство готических романов имеют местом действия древний, заброшенный, полуразрушенный замок или монастырь, с темными коридорами, запретными помещениями, запахом тлена и шныряющими слугами - соглядатаями.

Обстановка включает в себя завывание ветра, бурные потоки, дремучие леса, безлюдные пустоши, - словом, все, что способно усилить страх героини, а значит, и читателя.

4. В ранних готических романах центральный персонаж-девушка. Она красива, мила, добродетельна, скромна и в финале вознаграждается супружеским счастьем, положением в обществе и богатством. Но, наряду с общими для всех романтических героинь чертами, она обладает и тем, что в XVIII в. называли “чувствительностью”. Она любит гулять в одиночестве по лесным полянам и мечтать при луне у окна своей спальни; легко плача; а в решительную минуту падает в обморок.

5. Сама природа сюжета требует присутствия злодея. По мере развития готического жанра злодей вытеснял героиню из центра читательского внимания. В поздних образцах жанра он обретает полноту власти и обычно является двигателем сюжета.

## **1.4 Джозеф Шеридан ле Фаню. Биография и творчество**

Творческое наследие ирландского писателя Дж. Ш. Ле Фаню — одного из классиков готической прозы второй половины XIX века, в современном литературоведении остается изученным неравномерно. Он известен лишь узкому кругу специалистов, занимающихся изучением готического и сенсационного романа.

В числе биографов ирландца Дж. Ш. Ле Фаню необходимо назвать У. МакКормака, который в своей монографии проводит анализ литературного наследия автора с точки зрения усвоения писателем теософских идей шведского духовидца Э. Сведенборга.

В настоящее время не существует монографического исследования на русском языке творчества этого писателя. Среди отечественных исследователей интерес к произведениям писателя проявили лишь А.И. Хотинская, которая посвятила свое диссертационное исследование наиболее известным романам Дж. Ш. Ле Фаню, и Т.В. Зеленко, которая в своих научных публикациях обозначила отдельные аспекты творческого метода ирландского писателя.

В зарубежном литературоведении фигура Ле Фаню и его готическая новеллистика прежде всего привлекают внимание историков литературы, исследующих трудности становления ирландской национальной литературы (П. Кофлэн, П. О'Нейл).

Другая, более многочисленная группа ученых рассматривает специфику творчества ирландского писателя в контексте развития английской готической прозы (Дж. Салливан, Дж. Бриггс, С.М. Эллис и др.). В научных трудах перечисленных авторов прослеживается стремление выявить характерные черты готической новеллистики Ле Фаню.

Джозеф Шеридан Ле Фаню родился в Дублине в литературной семье гугенотов. Его бабушка Алисия Шеридан Ле Фаню и двоюродный дед Ричард Бринсли Шеридан были драматургами.

Первые 12 лет жизни Ле Фаню провел рядом с Ирландской королевской Военной школой, где его отец, священнослужитель Ирландской Католической церкви, служил в сане капеллана. Парк Феникса, где располагалась школа, расположенная рядом деревня и приходская церковь не раз встречаются читателю в произведениях Ле Фаню.

С 1826 года отец Джозефа получает должность ректора на Юге Ирландии — и вся семья переезжает туда. Хотя у Ле Фаню был наставник, основные знания он черпает из большой отцовской библиотеки, где проводит много времени. В 1832 году начались беспорядки, вызванные войной против десятины. Несколько дюжин последователей Ирландской католической церкви вынуждены были платить десятину за содержание церкви наравне с многочисленными католиками. Семью Ле Фаню постоянно преследовали финансовые проблемы, несмотря на старания отца Томаса поддерживать репутацию фамилии. Доход, получаемый от должности ректора, полностью уходил на оплату десятин.

Джозеф изучал юриспруденцию в Колледже Св. Троицы в Дублине, где впоследствии был избран Аудитором Колледжа. С 1838 года он стал публиковаться в Журнале Дублинского Университета, там же и была опубликована его первая «ужасная» история — «Призрак и Костоправ». С 1840 года Ле Фаню приобретает несколько газет.

18 декабря 1844 года Ле Фаню женится на Сузанне Беннет, дочери ведущего дублинского адвоката. Они снимают дом на Уоррингтон Плейс возле Великого Канала в Дублине. Там и рождается в 1845 году их первая дочь, Элеонора. Затем в 1846 году появляется на свет Эмма, в 1847 году Томас и Джордж в 1854 году.

В 1847 году Джозеф Шеридан Ле Фаню поддерживает Джона Митчелла и Томаса Мигера в их кампании против безразличия Правительства к Ирландскому голоду. Его поддержка стоила ему назначения членов парламента от партии Тори в графстве Карлоу в 1852 году.

В 1856 году Джозеф с семьей переезжает из Уоррингтон Плейс в дом родителей его жены в Мэррион Сквер, так как родители Сусанны уехали в Англию. Семейная жизнь Джозефа не ладится, потому что его жена страдает неврозами. У нее был кризис веры, посещала религиозные собрания в соседней церкви Св. Стефана, обсуждала религиозные проблемы с младшим братом Джозефа — Вильямом, так как Ле Фаню перестал посещать церковь. Она сильно переживала смерть нескольких близких родственников, в том числе смерть ее отца за два года до этого. Это и стало основной причиной семейных проблем.

В апреле 1858 года у Сусанны случился нервный срыв и на следующий день она умерла. Обстоятельства ее смерти так и остались невыясненными. Она была похоронена в семейном склепе Беннет вместе с ее отцом и братьями. По некоторым отрывкам из дневников Ле Фаню можно понять, что он считал себя виновным в смерти жены.

После смерти жены Ле Фаню долго не пишет, вплоть до смерти его матери в 1861 году. Очередное несчастье прорывает плотину эмоций. В это время его поддерживала его кузина леди Гиффорд — она всю жизнь была для него близким человеком. В 1861 году Джозеф становится редактором и владельцем Журнала Дублинского Университета. Там он и публикует некоторые из своих романов.

7 февраля 1873 года Джозеф Шеридан Ле Фаню умер у себя на родине в Дублине.

Литературное наследие Ле Фаню весьма неоднородно как по жанровой принадлежности, так и по эстетической цельности: от поэтического сборника «Записки Перселла» (*The Purcell Papers*, 1838-1840) и статей в журнале *Dublin University Magazine* до исторических романов «Петух и якорь» (*The Cock and Anchor*, 1845), «Хроника ордена золотых братьев» (*Chronicles of Golden Friars*, 1871) и сенсационных романов с элементами «готической» поэтики «Дядя Сайлас» (*Uncle Silas*, 1864) и «Дом у церковной ограды» (*The House by the Churchyard*, 1863).

На творчество Шеридана Ле Фаню большое влияние оказала философия шведского теолога-визионера Эмануэля Сведенборга (E. Swedenborg, 1688 - 1772), главным образом, его сочинение «Тайны неба» (Arcana Caelestia, 1756), представляющее собой комментарий к книгам Бытия и Исхода. Концепция мироздания Сведенборга, а также основные положения его теории нашли отражение во многих произведениях Ле Фаню, в частности в романах «Дядя Сайлес» (Uncle Silas, 1864) и «Желание умереть» (Willing to die, 1873), а также в сборнике готических рассказов «Сквозь темное стекло» (In a Glass Darkly, 1872). В молодости писатель приобрел обширные знания в области романтической натурфилософии. В частной переписке Ле Фаню отмечал, что на него оказали влияние немецкие натурфилософы Готтхильф Генрих Шубертс (G.H. Schuberts) и Фридрих Кройцерс (F. Creuzers), особенно произведение Готтхильфа Шуберта «Оочной стороне человеческой жизни» („Ansichten von der Nachtseite des menschlichen Lebens", 1806).

Картина литературного творчества Ле Фаню сформирована понятием «ухода», отшельничества: уход из национально-освободительного движения, уход из социальной сферы после смерти жены, уход в готическую стихию. Писатель развивался от формы исторического повествования к сенсационному с элементами поэтики готического романа. Ле Фаню возрождает готический жанр и помещает его в динамичный контекст ирландской культурной традиции.

## **Глава 2. Анализ романа Дж.Ш. Ле Фаню «Дядя Сайлес»**

### **2.1 Сюжет и персонажи романа**

Сюжетную канву романа «Дядя Сайлес» составляет история Мод Руфин (Maud Ruthyn), юной девушки, наследницы значительного состояния, после смерти отца оказавшейся на попечении дяди. Оставшись сиротой, героиня претерпевает преследования, ставящие под угрозу ее благосостояние, честь и даже жизнь. Следует отметить, что сюжет во многом наследует типичные черты готического романа, в частности, ярко прослеживается сходство с романом Анны Радклиф «Удольфские тайны». В центре обоих романов - юная, чувствительная и впечатлительная девушка. Вспомним, как описывает Анна Радклиф характер и портрет Эмили Сент-Обер:

As she advanced in youth, this sensibility gave a pensive tone to her spirits, and a softness to her manner, which added grace to beauty... elegant symmetry of form, [...] delicacy of features, [...] blue eyes, full of tender sweetness...

А вот портрет Мод:

A girl, of a little more than seventeen, looking, I believe, younger still; slight and rather tall, with a great deal of golden hair, dark grey-eyed, and with a countenance rather sensitive and melancholy...

Кроме юного возраста девушек, наблюдаются и другие общие черты - чувствительность, оттенок меланхолии в облике.

Отец героини - дворянин, удалившийся от света, умирает, оставив дочь сиротой и единственной наследницей - это еще одна черта, сближающая романы «Дядя Сайлес» и «Удольфские тайны». Мотив сиротства не чужд как викторианской прозе, так и готическому роману. Мать Антонии в романе «Монах» Мэтью Грегори Льюиса умирает, оставив дочь без опеки, Джен Эйр в романе Шарлотты Бронте также рано лишается родителей, Сент-Обер из «Удольфских тайн» оставляет дочь сиротой на попечение тетки.

В ходе сюжета Мод Руфин, кроме смерти отца, переживает ряд испытаний, подобных тем, что пережила Эмили Сент-Обер. Например, попытка похищения, которую пытаются организовать ее вероломная

гувернантка и Дадли (Dudley), сын Сайласа Руфина (Silas Ruthyn). Для сравнения можно вспомнить эпизод «Удольфских тайн», где граф Морано предпринимает неудачную попытку похищения Эмили, так же с помощью слуги.

Попав после смерти отца в дом своего дяди Сайласа, Мод подвергается еще большим преследованиям. Следуя завещанию отца, Мод должна доверить дяде заботу о себе, тем самым опровергнув слухи о его вине в давнем убийстве, произошедшем в его доме, и защитив честь семьи: 'Yes, we will, Maud—you and I—we'll leave one proof on record, which, fairly read, will go far to convince the world.' - эти торжественные слова отца надолго определяют отношение Мод к дяде. Но тот, чью честь она должна отстоять, пытается разными способами поправить за счет племянницы свое материальное положение: сначала пытается выдать ее замуж за своего сына, затем жалостью выманить двадцать тысяч фунтов, и, в конце концов, покушается на ее жизнь.

Сюжет готического романа традиционно строится вокруг тайны. Центральной тайной романа «Дядя Сайлас» является давнее нераскрытое преступление, произошедшее в доме Сайласа - имении Бартрам-Хо (Bartram-Haugh) - убийство или самоубийство мистера Чарка, которому Сайлас перед этим проиграл значительную сумму денег. Завеса над этой историей приподнимается постепенно: сначала речь идет о некой неприятной семейной истории, затем о ложном обвинении в каком-то убийстве, потом постепенно проступают все детали кровавого преступления. Так как дверь и окно комнаты были заперты изнутри, выяснить, как было совершено убийство, не удалось. Версия с самоубийством тоже кажется неправдоподобной. Тем не менее, вина Сайласа на протяжении всего романа остается неизвестной: Остин Руфин (Austin Ruthyn), а за ним и его дочь, не допускают и мысли, что брат может быть замешан в преступлении; леди Ноллис (Lady Knollys), тетка Мод, которую она называет кузиной Моникой, настроена более скептически, но и она не высказывает вслух своих подозрений:

'Of course I never suspected him; and never ask me that question again, Maud Ruthyn.'

Was it family pride, or what was it, that gleamed so fiercely from her eyes as she said this?

Та же фамильная гордость, что ослепляла Остина Руфина, не позволяет ей признать очевидную истину и тем самым оградить племянницу от многих бед.

Таинственное убийство - не единственная загадка, которую предстоит разгадать. Сюжет полон намеков, недосказанностей, событий и диалогов, смысл которых раскрывается не сразу.

Уже в первой главе появляется первая загадка: таинственная личность доктора Брайерли (Doctor Bryerly). Непонятна ни его профессия (то ли доктор теологии, то ли медицины), ни цель его появлений. Сам доктор описан как зловещая, мрачная фигура. В его облике преобладает черный: ...a tall, lean man, all in ungainly black, with a white choker, with either a black wig, or black hair dressed in imitation of one, a pair of spectacles, and a dark, sharp, short visage...; the lank black figure; dark features; the tall, slim figure in black, and the dark, significant smile; man in black. С одной стороны, доктор Брайерли действительно оказывается «зловещим гостем» (the sinister visitor), так как его появления связаны с болезнью Остина Руфина и в какой-то степени предвещают дальнейшие трагические события - его смерть и испытания, которым подвергнется его дочь. С другой стороны, и в этом существенное отличие от ранних готических романов, в романе Ле Фаню не прослеживается однозначного соответствия внешности героя и его характера. В данном случае герой, обладающий отталкивающей и зловещей внешностью, герой, чей образ в начале романа вызывает ассоциации с темными магическими ритуалами, в дальнейшем оказывается другом главной героини и крайне положительным персонажем.

Вторая загадка - ключ от дубового шкафа, который отец показывает Мод, сопровождая не слишком вразумительными инструкциями - просьбой

никому не говорить о ключе, кроме доктора Брайерли. Речь Остина в данном эпизоде полна умолчаний и недомолвок, он говорит сам с собой, размышляя вслух: 'She won't understand,' he whispered, looking at me enquiringly. 'No, she won't. Will she?'; 'Pity she's a girl, and so young—ay, a girl, and so young—no sense—giddy...'. Эти умолчания усиливают атмосферу тайны, разжигают любопытство читателя, одновременно с этим нагнетая тревожность.

Отец девушки о многом говорит лишь намеками. Например, о своей приближающейся смерти он говорит как о путешествии, и для дочери, воспринимающей его слова буквально, смерть отца становится неожиданностью. Необходимость поселиться под опекой дяди Сайласа он называет "испытанием": But I think little Maud would like to contribute to the restitution of her family name. It may cost you something—are you willing to buy it at a sacrifice? Таким образом, заинтригована не только Мод, но и читатель. Неопределенность, недосказанность не исчезают от начала до конца романа; не успевает разрешиться одна загадка, как появляется другая.

Чтобы оттенить характер главной героини, Ле Фаню был необходим образ «наивного персонажа». Тип преданного, честного, не лишенного здравого смысла, но непросвещенного, подверженного суевериям и «болтливого» слуги был открыт Х. Уолполом и с его легкой руки стал почти неизбежной принадлежностью готического романа. В предисловии к первому изданию «Замка Отранто» Уолпол обращал внимание на его сюжетную функцию. Образы слуг, замечал он, не только «составляют контраст главным персонажам», но «благодаря своей наивности и простодушию они открывают многие существенные для сюжета обстоятельства, которые никаким иным путем не могли быть удачно введены в него». Служанка Бьянка в «Замке Отранто» была первым опытом такого персонажа, и Уолпол специально подчеркивал, что ее «женские страхи и слабости» в последней главе «играют весьма важную роль в приближении развязки» [7]. В «Удольфских тайнах» такого рода персонаж выступает в наиболее репрезентативном виде. Это служанка Аннет (Анета), представляющая контрастную параллель к

характеру Эмили. В романе «Дядя Сайллас» роль «наивного персонажа» играет не слуга, а двоюродная сестра Мод, дочь Сайлласа - кузина Миллисент (Millicent). Вот ее портрет: She had an odd swaggering walk, a toss of her head, and a saucy and imperious, but rather good-natured and honest countenance. Миллисент – грубоватая простушка, но в то же время чуткая и преданная душа. К концу романа кузину удаляют от Мод, также как и ее верную горничную Мэри Куинс (Mary Quince), оставляя героиню в полной изоляции.

Таким образом, в сюжете романа «Дядя Сайллас» прослеживаются черты, типичные для традиционного готического романа: героиня – юная и чувствительная девушка, оставшаяся сиротой и подвергающаяся разнообразным преследованиям, сюжет романа строится вокруг тайны – нераскрытоого убийства. Кроме того, сюжетная канва имеет много общего с сюжетом романа «Удольфске тайны» Анны Радклиф.

## 2.2 Замок и его хозяин

Место действия большинства готических романов - старинный замок, чаще всего заброшенный, полуразрушенный. Вспомним описание Удольфского замка:

<...> the gothic greatness of its features, and its mouldering walls of dark grey stone, rendered it a gloomy and sublime object. <...> Silent, lonely, and sublime, it seemed to stand the sovereign of the scene, and to frown defiance on all, who dared to invade its solitary reign. As the twilight deepened, its features became more awful in obscurity...

В романе Ле Фаню в роли замка выступает Бартрам-Хо, поместье, предоставленное Сайласу в пользование его братом. Вот описание Бартрама-Хо, которое приводит Ле Фаню:

The bright moon shining full on the white front of the old house revealed not only its highly decorated style, its fluted pillars and doorway, rich and florid carving, and balustraded summit, but also its stained and moss-grown front. <...>

All this gave to the aspect of Bartram a forlorn character of desertion and decay, contrasting almost awfully with the grandeur of its proportions and richness of its architecture.

В обоих случаях разворачивается грандиозная и пугающая картина - прекрасное, величественное здание в состоянии разрушенности, запустения. «Замок» противопоставлен родному дому героини, он становится для нее чужеродной, зловещей средой, угнетает ее, внушая ужас.

Образ замка неразрывно связан с образом обитающего в нем злодея. Важно, что, кроме портретов, мы не видим Сайласа вне его дома. На протяжение всего романа он не покидает своей комнаты, словно он сам заколдован и заточен в собственном замке. Таким образом, замок и злодей как будто представляют собой одно целое, составляя единое враждебное начало. Хозяин и дом едины еще и в том понимании, что былое величие и красота дома и современное состояние разрушенности можно сопоставить с былой

красотой и блестящей внешностью хозяина и его нынешним бедственным положением.

Сайллас с самого начала окружен ореолом таинственности. Остин Руфин отказывается рассказывать дочери историю своего брата и запрещает делать это прислуге - возникает мотив семейной тайны, завеса которой приоткрывается постепенно.

Сайллас предстает перед нами сразу в нескольких ипостасях. Читатель видит не только старика, с портретов на нас взирают Сайллас-молодой человек и Сайллас-ребенок. Хотя сам герой появляется только во второй главе романа, таким образом его присутствие постоянно ощущается и в первой главе.

Образ Сайлласа-ребенка одновременно и контрастирует с его нынешним обличьем, и дополняет его, не случайно в описании портрета прослеживается мотив тайны, загадки: *And my cousin leaned over it <...>, as if seeking by aid of these fair and half-formed lineaments to read an **enigma**; their **secret** was unfathomable; the pale, unfathomable **sphinx**.*

Не менее значим и портрет Сайлласа-молодого человека. Его мы видим глазами Мод, уже знающей о подозрении в преступлении, но ни на секунду не допускающей, что подозрение может иметь основания. Сквозь призму сознания юной девушки он предстает как некий романтизированный образ: *the roué, the duellist; the hero; the courage of the paladin, who would have 'fought his way,' though single-handed, against all the magnates of his county, and by ordeal of battle have purged the honour of the Ruthyns.* Тем не менее, в портрете прослеживаются черты жестокости, презрения к людям, темной страсти: *In that dark large eye lurked the profound and fiery enthusiasm of his ill-starred passion; half-sarcastic tracery of the nostril; the patience of a cold disdain.*

Можно наблюдать сходство молодого Сайлласа с итальянцем Монтони из “Удольфских тайн”, который также обладает необыкновенно красивой внешностью (*of an uncommonly handsome person*), но взгляд его выражает высокомерную привычку повелевать (*haughtiness of command*) и острую проницательность (*quickness of discernment*). Вот, что пишет Эйно Райло в

своем пассаже, посвященном герою «Удольфских тайн», — пассаже, который потом часто цитировался в литературе о Радклиф: «Странная, таинственная атмосфера создается вокруг Монтони и заставляет нас думать, что в нем есть нечто, не подвластное разуму. Когда он блуждает по переходам своего полуразрушенного замка, в молчании, с сумрачным вызовом, но сохраняющий в облике благородство и красоту, или сидит, холодный и насмешливый, среди своих клевретов за игрой или вином, он в известном смысле приобретает романтические пропорции, пробуждающие в нас интерес благодаря своей новизне. Любопытство побуждает нас задаваться вопросом, кто и что он есть в самом деле <...>, но вопросы остаются без ответа. Монтони до конца остается загадкой» [18]. Ту же характеристику можно смело применить и к Сайласу Руфину: ему свойственны те же высокомерие, холодность, насмешливость, тот же прекрасный внешний облик, но при этом его личность также остается для читателя неразгаданной тайной.

Эта неразгаданность, неоднозначность в некоторой степени роднит Сайласа с Хитклифом, героем “Грозового перевала” Эмили Бронте. Он, творит зло, будучи рабом своих темных страстей, его образу, как и в образу Хитклифа, присущи определенные демонические, романтические черты.

В первой главе, пока жив отец Мод, Сайлас присутствует только в виде портретов, материализуется же он только во второй главе после смерти брата. Это определяет симметричность композиции романа. Рассмотрим сцену, когда Мод впервые встречает дядю Сайласа во плоти.

The dark wainscoting behind him, and the vastness of the room, in the remoter parts of which the light which fell strongly upon his face and figure expended itself with hardly any effect, exhibited him with the forcible and strange relief of a finely painted Dutch portrait. For some time I saw nothing but him.

A face like marble, with a fearful monumental look, and, for an old man, singularly vivid strange eyes, the singularity of which rather grew upon me as I

looked; for his eyebrows were still black, though his hair descended from his temples in long locks of the purest silver and fine as silk, nearly to his shoulders.

He rose, tall and slight, a little stooped, all in black, with an ample black velvet tunic, which was rather a gown than a coat, with loose sleeves, showing his snowy shirt some way up the arm, and a pair of wrist buttons, then quite out of fashion, which glimmered aristocratically with diamonds.

До этого героиня видела его только на портретах, но и сейчас она снова словно видит портрет голландского художника. В описании внешности хозяина дома используются эпитеты, обозначающие материалы - прием, близкий к овеществлению человека: у Сайласа мраморное лицо, волосы, как серебро или шелк, взгляд памятника. Он - статуя, портрет, но только не живой человек. В дальнейшем читатель убеждается, что и натуре дяди Сайласа чужда человечность.

В этом контексте можем вспомнить мотив ожившего портreta или ожившей скульптуры – очень популярное средство создания ужасного, как в раннем готическом романе, так и в более поздней литературе ужаса. В «Замке Отранто» Уолпола изображение сходит с портreta и удаляется, маня за собой Манфреда. Портрет человека с необычайным взглядом – первое, на что обращает внимание Джон, герой романа Чарльза Мэтьюрина «Мельмот-скиталец», в доме своего умирающего дяди:

There was nothing remarkable in the costume, or in the countenance, but *the eyes*, John felt, were such as one feels they wish they had never seen, and feels they can never forget. <...> ...he continued to gaze in stupid horror on this singular picture... <...> ...as he turned away, he thought he saw the eyes of the portrait, on which his own was fixed, move...

Когда же Джон видит человека, изображенного на старинном портрете, живым, это ввергает его в еще больший ужас.

Ле Фаню так же уделяет большое внимание глазам героя: только они наделяются эпитетом “живые” (*vivid*), затем об образе Сайласа говорится: *fiery-eyed*, with its singular look of power, and an expression so bewildering—was

it derision, or anguish, or cruelty, or patience? Портрет с живыми глазами – это очень похоже на то, что мы читаем у Мэтьюрина. В дальнейших описаниях рассказчица снова и снова возвращается к этим глазам: “The light of his large eyes was very peculiar. I can liken it to nothing but the sheen of intense moonlight on burnished metal. But that cannot express it. It glared white and suddenly—almost fatuous.” Снова речь идет о загадочности, непостижимости этого героя, создается романтизированный образ злодея с демоническими чертами.

При описании Сайласа постоянно возникает мотив смерти: a death-like smile; stood behind me, with a death-like scowl and a simper. Размышляя о нем, героиня вспоминает строчки Томаса Мура:

Oh, ye dead! oh, ye dead! whom we know by the light you give  
From your cold gleaming eyes, though you move like men who live.

Он действительно часто напоминает ожившего мертвеца: Сайласу чужды такие человеческие качества, как сострадание, любовь к ближнему, душа его мертва.

## 2.3 Хронотоп в романе

Пространство в романе сжимается, сворачивается, все более ограничивая свободу передвижения героини. Мод приезжает в замок дяди Сайласа и постепенно оказывается заточена в нем. Сначала героиня пользуется относительной свободой: ей позволено совершать прогулки в парке и лесу и даже навестить кузину Монику в ее поместье (“He then told me that Bartram was the temple of liberty”), но потом свободу ее передвижения ограничивают - ворота оказываются заперты, сообщение с внешним миром пресекается. В конце концов пространство Мод сжимается до одной-единственной комнаты, где ее удерживают насильно. Хотя эта комната располагается на одном из верхних этажей здания, она больше похожа на подземелье или склеп: The room was grim and large, and had a cold, vault-like atmosphere, as if long uninhabited. Используется интересный сюжетный ход - девушку вывозят из замка под видом отправки во Францию, но затем в полубессознательном состоянии помещают в полупустой комнате, в которой она не сразу распознает все тот же дом Сайласа. Таким образом, ловушка схлапывается вокруг героини, пространство сжимается петлей, психологическое напряжение достигает своего пика:

'This hotel,' I said, in a puzzled way. 'Is it a hotel? Why this is just like—it is the inner court of Bartram-Haugh!'

<...>

I was so utterly confounded that I could only stare about me in stupid silence...

Как в традиционном готическом романе, прошлое постоянно вливается в настоящее через пространство романа. Дом Сайласа - место, связанное с темной историей нераскрытоого убийства, которое постоянно напоминает о себе. Блуждая по заброшенным комнатам замка, Мод пытается отыскать место преступления и думает, что находит его. Тем не менее, только в конце романа героиня оказывается в той самой комнате - это та комната, где ее запирают и где покушаются на ее жизнь. Комната специальным образом

подготовлена – хитрое механическое приспособление позволяет открывать окно снаружи:

Doctor Bryerly <...> visited the house of Bartram-Haugh, and minutely examined the windows of the room in which Mr. Charke had slept on the night of his murder. One of these he found provided with powerful steel hinges, very craftily sunk and concealed in the timber of the window-frame, which was secured by an iron pin outside, and swung open on its removal. This was the room in which they had placed me, and this the contrivance by means of which the room had been entered. The problem of Mr. Charke's murder was solved.

Таким образом, время и пространство замыкаются в кольцо - покушение повторяется в той же самой комнате и тем же самым способом, отличие лишь в том, что второй жертве удается вырваться на свободу.

Прошлое попадает в настоящее и через портреты героя. Таким образом, герой существует одновременно в трех обличьях, прошлое дотягивается до нас, но не раскрывает своих тайн.

## 2.4 Художественные приемы нагнетания страха

По классификации Эдит Биркхэд роман «Дядя Сайлас» можно отнести к романам напряжения и необъяснимой тревоги. Действительно, автор искусно использует приемы нагнетания ужаса.

Рассмотрим эпизод, когда Мод впервые встречается с гувернанткой, мадам де ла Ружье. Напряжение нагнетается с помощью лексики, вызывающей ассоциации со смертью, создается атмосфера тишины, темноты, неподвижности и одиночества.

...I was one **night** sitting at the great drawing-room window, lost in the melancholy reveries of **night**, and in admiration of the **moonlighted scene**. I was **the only occupant of the room**; and the lights near the fire, at its farther end, hardly reached to the window at which I sat. [...] Hoar in the moonbeams stood those graceful trees casting their **moveless shadows** upon the grass, and in the background crowning the undulations of the distance, in masses, were piled those woods among which lay the **solitary tomb** where the remains of my beloved mother rested.

The air was **still**. The silvery vapour hung serenely on the far horizon, and the frosty stars blinked brightly. [...] As my eyes rested on those, to me, **funereal** but glorious woods, which formed the background of the picture, my thoughts recurred to my father's mysterious intimations and the image of the approaching visitor; and the thought of the unknown journey saddened me.

Героиня углублена в созерцание пейзажа, мысли об отце, воспоминания о дне смерти матери, как вдруг перед ее взором за окном возникает ужасная фигура. Ощущение ужаса создается с помощью эффекта неожиданности:

On a sudden, on the grass before me, stood an odd figure—a very tall woman in grey draperies, nearly white under the moon [...]. I stared in something like a horror upon the large and rather hollow features which I did not know, smiling very unpleasantly on me...

Уличенная в проникновении в кабинет хозяина дома, мадам вынуждена покинуть поместье, но через некоторое время она снова возникает, уже в

дома Сайласа. И снова появление мадам происходит на фоне мрачных декораций и своей неожиданностью ввергает главную героиню в ужас: When looking towards the door, I thought I saw a human face, about the most terrible my fancy could have called up, looking fixedly into the room. It was only a 'three-quarter,' and not the whole figure—the door hid that in a great measure, and I fancied I saw, too, a portion of the fingers. The face gazed toward the bed, and in the imperfect light looked like a livid mask, with chalky eyes.

Зловещей гувернантке характерны отталкивающая внешность, странное поведение, иногда на грани безумия. В описаниях она всегда сравнивается с привидением, духом (evil spirit, apparition, phantom, a witch joining a Walpurgis). По утверждению экономки миссис Ракк, горничные считают мадам нечистью - “то ли ведьмой, то ли привидением”. Страх, который вызывает эта фигура, связан не только с реальным вредом, который она может причинить, но и с образами потусторонних сил, с которыми она ассоциируется.

Сцены, в которых автор мастерски нагнетает саспенс, повторяются в романе не однажды. Рассмотрим также эпизод, в котором Мод становится невольной свидетельницей проникновения мадам де ла Ружье в кабинет хозяина дома. Эта сцена показательна, так как тревожные события происходят на фоне “отрицательных состояний”: темноты (my candle had burnt out), одиночества (the room was dark and deserted), неподвижности (I sat without breathing or winking). Когда героиня находится одна в кабинете отца, среди темноты и тишины, она слышит зловещие звуки:

“I had been wakened, I suppose, by a sound which I now distinctly heard, to my great terror, approaching. There was a rustling; there was a breathing. I heard a creaking upon the plank that always creaked when walked upon in the passage.  
<...>

Sudden and sharp, a light shone in from the nearly-closed study door. It shone angularly on the ceiling like a letter L reversed. There was a pause. Then

some one knocked softly at the door, which after another pause was slowly pushed open.”

Шорохи в коридоре, скрип половиц, легкий стук, медленно открывающаяся дверь - сцена, достойная романа ужасов. Но каждая подобная сцена в конце концов получает рациональное объяснение: в данном случае виновницей оказывается любопытная гувернантка, в другой подобной сцене, уже после смерти отца героини - доктор Брайерли, пришедший попрощаться с покойником.

Еще один прием создания ужасного в готическом романе - сновидение. Сны играют немаловажную роль в литературных произведениях - это своего рода текст в тексте, способ отхода от реалистического изображения событий; сны дают свободу для реализации авторской фантазии. Сны в литературе выполняют несколько функций. Первая функция – пророческая: сон может служить предзнаменованием грядущих событий. Вторая – отражение эмоционального состояния героя, его страхов, взволнованности. Третья функция – объясняющая: сон может объяснять характер героя, особенности его поведения. В данном случае сон Мод, который она видит после появления в доме гувернантки, служит дурным предзнаменованием, к тому же сама атмосфера сна вносит вклад в усиление тревоги. В описании сна концентрация готических элементов, служащих для создания атмосферы ужаса, выше, чем при описании реальных событий.

Сон, который видит героиня, связан со зловещим образом гувернантки-француженки. Нагнетанию страха здесь способствуют глухая ночь, бессвязное бормотание, свеча. Мод, словно под чарами мадам, открывает шкаф отца, таким образом реализуется мотив нарушения запрета, влекущего за собой ужасные последствия. Внутри шкафа стоит отец Мод, с лицом бледным и мрачным (*his face white and malignant*), что вызывает ассоциации со смертью (шкаф напоминает гроб), к тому же раздается крик отца: “Смерть!” (“Death!”), после чего свеча гаснет. Этот сон предвещает дальнейшие трагические события романа - смерть отца героини, а также

найденное в шкафу завещание, которое чуть не оказалось для его дочери роковым.

Кроме родного дома Мод и дома дяди Сайласа, место действия иногда перемещается в лес к склепу или на кладбище. На кладбище у разрушенной церкви не происходит ничего сверхъестественного, тем не менее, выбор места действия определяется следованием автора готическим традициям, вызывая ассоциации со смертью или «кладбищенскими» историями. Местность у церкви Скардэйл описана как странное и уединенное место, впечатление усиливает лексика со значением заброшенности:

Church Scarsdale is a very pretty and odd scene. <...> The crows' nests hung untenanted in the trees; the birds were foraging far away from their roosts. The very cattle had forsaken the place. It was solitude itself.

As we descended the slope which shut out the surrounding world, and the scene grew more sad and lonely.

Не менее показательна и последующая сцена безумного танца мадам де ла Ружье на кладбище:

Over the stepping-stones, pulling up her dress, she skipped with her long, lank legs, like a witch joining a Walpurgis. Over the stile she strode, and I saw her head wagging, and heard her sing some of her ill-omened rhymes, as she capered solemnly, with many a grin and courtesy, among the graves and headstones, towards the ruin.

Развалины церкви, могилы, надгробия создают эффектный антураж, в котором мадам предстает перед нами в образе ведьмы по пути на шабаш. Гуляя по кладбищу, напевая, пританцовывая и кривляясь, она как бы оскверняет его, тревожит спокойствие мертвых, таким образом, снова прослеживается мотив нарушения запрета, усиливающий ощущение тревоги, мистического страха.

Резюмируя вышесказанное, можно отметить, что роману «Дядя Сайлес» присуща атмосфера тревожного напряжения, предчувствия ужасного, ожидания сверхъестественных, мистических событий.

Мастерство, с которым автор воздействует на читателя, достойно романа ужасов. Для достижения необходимого эффекта используются разнообразные художественные приемы: образы, вызывающие ассоциации со смертью и потусторонними силами, звукопись, цветопись, сны, видения.

## **2.5 Традиционное в романе и авторские нововведения**

Несмотря на то, что в целом роман «Дядя Сайлес» сравним с лучшими образцами традиционного готического жанра, следует отметить и авторские нововведения. Так, например, все «сверхъестественные» явления получают рациональное объяснение; шаги, шорохи являются плодом наблюдательности героини, попавшей в опасную жизненную ситуацию.

Как в любом готическом романе, в романе Ле Фаню упоминаются и сверхъестественные силы. В главе V речь идет о привидениях поместья Ноул. Их двое - красавица, умершая с тоски по убитому жениху, и “факельщик”, чье появление служило дурным предзнаменованием. Возможно, упомянутые привидения существуют лишь в воображении слуг, но героиня сама становится свидетельницей загадочных явлений: шороха юбок и каблуков в темном коридоре и ночного света в библиотеке. Но текст романа создается с учетом уже сформировавшейся на тот момент реалистической традиции, поэтому все «потусторонние» явления позднее получают разумное объяснение, служа только для нагнетания страха.

Эта черта также сближает «Дядю Сайлеса» с романами Анны Радклиф. Например, Эмили в романе «Удольфские тайны» неоднократно становится свидетельницей явлений, которые на первый взгляд кажутся сверхъестественными: привидения, голоса из ниоткуда, необъяснимые звуки музыки в ночной тишине, но все эти явления по ходу действия находят свое объяснение. Тем не менее, стоит заметить, что такой прием у Анны Радклиф и Ле Фаню вызван разными причинами. Рациональное объяснение происходящего для Анны Радклиф является программным моментом, так как она наследница просветительской идеологии. Как пишет В.Э. Вацуро, «выученица «века Просвещения», Радклиф отвергает суеверия как достояние непросвещенных умов» [18]. Поздней же готике присущее колебание между двумя объяснениями потому, что Викторианская эпоха в равной мере рациональна (что связано с расцветом науки и промышленности) и склонна к экзальтации, сильным эмоциям, разным формам религиозности.

Викторианская эпоха – время популярности спиритизма и историй о призраках, а также особого отношения к смерти (возьмем, к примеру, традицию посмертного портрета – *post-mortem*).

Обращает на себя внимание тон, с которым читателю преподносится история о призраках в поместье Ноул: *There is not an old house in England of which the servants and young people who live in it do not cherish some traditions of the ghostly.* В этих словах проступает издавна присущая англичанам самоирония, в данном случае – над суевериями, царившими в старых английских домах.

Подобный оттенок иронии чувствуется и в сравнении героиней окружающего пейзажа с пейзажами Анны Радклиф (*with a pleasing terror it reminded me of that delightful old abbey in Mrs. Radcliffe's romance*), а самой себя – с героиней готического романа (*I feel so like Adelaide, in the "Romance of the Forest"*). Автор ставит читателя в известность, что Мод читала готические романы и воспринимала их как художественный вымысел, способна иронизировать над ними, тем самым как бы противопоставляя ее героям Анны Радклиф. Мод эмоциональна, чувствительна, немного наивна, но все же рациональна.

Также обращает на себя внимание нетрадиционное для готического или сентиментального романа соотношение автор-рассказчик-герой. Повествование ведется от первого лица, мы имеем возможность видеть происходящее не только глазами юной героини - участницы событий, но и наблюдать ее видение тех же событий и героев спустя годы, глазами взрослой замужней женщины и матери. Героиня осмысливает и критически оценивает в том числе и саму себя:

But I was very angry, and, **like a fool as I was**, I threw open the door...

При этом взгляд взрослой Мод на события романа также объясняет нам далеко не все и, возможно, также несколько искажает действительность, продолжая романтизировать образ преступного опекуна:

Of my wretched uncle's religion what am I to say? Was it utter hypocrisy, or had it at any time a vein of sincerity in it? I cannot say.

В произведении отсутствует «всеведущий» повествователь, поэтому личность Сайласа так и остается нераскрытой, и читателю предоставляется возможность выстроить свои догадки по поводу внутренней сущности персонажа и мотивов его поступков.

## **Заключение**

Хотя многие исследователи недооценивают художественную ценность готического романа, относя его к массовой и коммерческой литературе, нельзя отрицать, что он представляет собой весьма интересное явление, пренебрегать изучением которого нельзя. Популярность готического романа пережила несколько расцветов, и, как любое популярное явление, он служил отражением своей эпохи: ее настроений, устремлений, мировоззрения. Кроме того, готический жанр тесно переплетался с другими литературными жанрами: готический роман XVIII века имеет много общего с сентиментальным романом, в то же время предвосхищая эпоху романтизма, готика викторианской эпохи близка к реализму, а в некоторых случаях имеет черты психологизма.

В данной работе мы проследили историю становления готического романа с середины XVIII до конца XIX века, хотя на этом его жизнь не закончилась. Элементы готики продолжают появляться и в современной литературе, кинематографе, театре, оставаясь актуальными и популярными и по сей день. Черты готического романа можно проследить и в произведениях классиков, как зарубежной, так и русской литературы. Перефразируя Джона Донна, “no writer is an island”, следовательно, для лучшего понимания «классиков» нам необходимо как можно лучше понимать исторический и культурный контекст, в котором они жили и творили.

Сформулировав основные особенности сюжета и художественные приемы традиционного готического романа, мы проанализировали роман Дж.Ш. Ле Фаню «Дядя Сайлес», сделав акцент на том, как автор продолжает готическую традицию, наследуя Анне Радклиф и Чарльзу Мэтьюрину. Из основных черт, которые сближают Ле Фаню с этими ключевыми фигурами готической литературы, можно выделить выбор главных героев (юная девушка-сирота и преледующий ее злодей), мотивы заточения, завещания, семейной тайны, нераскрытоого преступления, неискупленного греха; огромное количество деталей, создающих атмосферу ужаса (кладбища,

склепы, буря, ночь и т.д.), мастерски используемые приемы нагнетания тревоги (тьма, тишина, шаги, шорохи, видения и т.д.). Временно-пространственная организация также роднит роман «Дядя Сайлас» с готическими произведениями: действие происходит на некотором ограниченном пространстве (в замке), при этом пространство все время сжимается; прошлое неразрывно связано с настоящим. Кроме того, мы отметили несколько авторских нововведений, в частности, его ироничное отношение к суевериям и необычный план повествования.

В заключение хочется отметить, что творческое наследие Дж.Ш. Ле Фаню и, в частности, роман «Дядя Сайлас», можно вполне справедливо считать зеркалом викторианской эпохи, отражающим ее характер, одновременно и рациональный, и мистический. Сам Ле Фаню говорил своему издателю, Джорджу Бентлей, что он боролся за «равновесие между естественным и сверхъестественным в своих произведениях, за объяснение сверхъестественных явлений на основании естественных теорий...», что писал о «...людях, которым предоставлен выбор в том, какое решение им нравится принимать...».

# **Список использованной литературы**

## **Источники**

1. Le Fanu J. Uncle Silas. - L.: Richard Bentley, 1865. - P. 398.
2. Radcliffe A. The Mysteries of Udolpho, a romance, interspersed with some pieces of poetry, vols. 1-4. – London: printed for G.G. and J. Robonson, Paternoster-Row, 1799.
3. Maturin Ch. Rob. Melmoth the Wanderer, a tale, by the author of Bertram etc., vols. 1-4. – Edinburgh, Constable; London, Hurst and Robinson, 1820.

## **Литература о готическом романе**

4. Напцок, Б.Р. Английский «готический» роман: к вопросу об истории и поэтике жанра / Б.Р. Напцок // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение - 2008. - № 10.
5. Хэйнинг, П. Комната с призраком: английская демоническая повесть. Из истории готического романа [Электронный ресурс]. – URL: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=105729>
6. Warton, T. Observations on the Faerie Queene of Spenser, London: printed for R. and J. Dodsley; and J.Fletcher, Oxford, 1754.
7. Walpole, H. The Castle of Otranto/Preface. [Электронный ресурс] / Г. Уолпол // URL: [https://en.wikisource.org/wiki/The\\_Castle\\_of\\_Otranto/Preface](https://en.wikisource.org/wiki/The_Castle_of_Otranto/Preface)
8. Фейг-младший, К.У., Джоши, С.Т. Г.Ф. Лавкрафт: Жизнь и творчество. – Лавкрафт Г.Ф. Лампа Ал-Хазреда. - М., 1993.
9. Пушкина, А.А. Готический роман и зарождение неоготического направления в культуре // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2015. №2.
10. Лавкрафт Г. Сверхъестественный ужас в литературе [Электронный ресурс]. - URL: [http://lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverhestvennyj\\_uzhas\\_v\\_literature.txt](http://lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverhestvennyj_uzhas_v_literature.txt)
11. [http://lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverhestvennyj\\_uzhas\\_v\\_literature.txt](http://lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverhestvennyj_uzhas_v_literature.txt)
12. Poe, E. A. Tales of the Grotesque and Arabesque / Preface [Электронный ресурс]. – URL: [https://en.wikisource.org/wiki/Tales\\_of\\_the\\_Grotesque\\_and\\_Arabesque](https://en.wikisource.org/wiki/Tales_of_the_Grotesque_and_Arabesque)
13. Varma D.P.The Gothic Flame, L., 1976, ch. Quest of the Numinous. – P. 205.

14. Burke E. A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.bartleby.com/24/2/>
15. Джеймс М. Р. Из предисловия к сборнику «Призраки и чудеса: Избранные рассказы ужасов. От Даниеля Дефо до Элджернона Блэквуда» // Клуб привидений: Рассказы. – СПб.: Азбука-классика, 2007.
16. Соловьева Н.А. У истоков английского романтизма. – М., 1988.
  
17. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975.
18. Ладыгин М.Б. Английский готический роман и проблемы предромантизма. – М., 1978.
19. Вацуро В.Э. Готический роман в России. Тайны Удольфо. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/vacuro-goticheskij-roman/tajny-udolfo.htm>