



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра _____ английского языка и литературы _____

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему Особенности системы образов готического романа на материале творчества

Анны Рэдклифф

Исполнитель _____ Балясова Карина Александровна _____

(фамилия, имя, отчество)

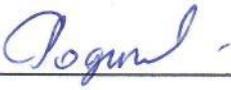
Руководитель _____ кандидат филологических наук, доцент _____

(ученая степень, ученое звание)

_____ Родичева Анна Анатольевна _____

(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой _____  _____

(подпись)

_____ кандидат филологических наук, доцент _____

(ученая степень, ученое звание)

_____ Родичева Анна Анатольевна _____

(фамилия, имя, отчество)

«19» мая 2018 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2018



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра _____ английского языка и литературы _____

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему Особенности системы образов готического романа на материале
творчества Анны Рэдклифф

Исполнитель _____ Балясова Карина Александровна _____
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ кандидат филологических наук, доцент _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Родичева Анна Анатольевна _____
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой _____
(подпись)

_____ кандидат филологических наук, доцент _____ (ученая
степень, ученое звание)

_____ Родичева Анна Анатольевна _____
(фамилия, имя, отчество)

« ___ » _____ 2018 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2018

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Система образов в готическом романе	7
1.1 Основные категории готического романа	7
1.2. Творческая биография Анны Рэдклифф.....	10
1.3. Универсальные элементов повествования в готических романах.....	12
1.4. Особенности построения сюжета готического романа.....	17
1.5. Особенности художественного стиля Анны Рэдклифф.....	18
Выводы по Главе 1	21
Глава 2. Системы образов готического романа Анны Рэдклифф	23
2.1. Вводные замечания.....	23
2.2. Образ злодея в готической литературе и романах Анны Рэдклифф	24
2.3. Женский образ в готическом романе Анны Рэдклифф.....	30
2.4. Функции второстепенных персонажей в романах Анны Рэдклифф	39
Выводы по Главе 2	43
Заключение	45
Список использованной литературы.....	48

Введение

В списке важных и острых проблем современного литературоведения значительное место занимает изучение литературных и художественных феноменов, лежащих на стыке культурных эпох. Одним из таких феноменов является готический роман, так как его появление относится к концу 18 и началу 19 века, что было отмечено крупным кризисом мировоззрения и сменой представлений о человеке. Готика нередко привлекалась как своеобразный контекст повествования, чтобы придать символический характер реальным образам.

Актуальность работы обусловлена заметным влиянием романов Анны Рэдклифф на «готический» жанр и определяется пристальным вниманием литературоведов к изучению переходных литературных явлений. Группирование и классифицирование принципов системы образов в ее романах позволит углубить понимание этого жанра.

Изучению готического романа в целом посвящено достаточно много работ зарубежных ученых. В. Скотт написал критико-биографический очерк в предисловии к роману «Итальянец», в котором он затрагивает ряд романов А. Рэдклифф. Автор отмечает, что основоположница «готического» романа талантлива, а тексты отличаются редкой оригинальностью, но строго осуждает за однообразие и манерность повествования [30, с. 351].

Также среди статей, посвященных этой писательнице, нужно назвать «Миссис Рэдклифф» авторства А. Барболд [3, с. 45]. Она ставит ее много выше среди других авторов романа «тайны и ужаса». Как и В. Скотт, А. Барболд пишет, что событий в романе «Удольфские тайны» немного, действие затянуто, но в описаниях и создании атмосферы А. Рэдклифф нет равных.

Большая часть работы Э.Биркхед«Страшная сказка» послужила обширным полем для цитирования в дальнейших исследованиях «готического» романа.

Русские исследования также многочисленны. Для изучения темы оказались важны исследования такого выдающегося литературоведа, как В. Э. Вацура. Одной из самых важных его работ является книга «Готический роман в России». Он проводит исследования своеобразности жанра «готического» романа, восприятия этого жанра русскими читателями, историю влияния «готического» романа на русских писателей, подробно останавливается на произведении «Удольфские тайны» А. Рэдклифф и других примерах жанра. Он анализирует «готический» роман так же, как это делал В. Пропп в своей книге «Морфология волшебной сказки», то есть рассматривает отдельно составные части и их соотношение по отношению друг к другу и к целому [8, с. 167], [24].

Однако система образов «готического» романа и ее специфика на материале творчества Анны Рэдклифф освещена недостаточно как за рубежом, так и в России. Многократные исследования проводились по роману А. Рэдклифф «Удольфские тайны», но роман «Итальянец» не был затронут в исследованиях, связанных с системой образов А. Рэдклифф. Таким образом, заявленная тема исследования является своевременной и актуальной, через анализ данных романов появится новая точка зрения в системе исследований.

В данной выпускной квалификационной работе применяются структурно-типологический и сравнительно-сопоставительный методы анализа материала.

Цель настоящей работы —изучить особенности системы образов готического романа в творчестве Анны Рэдклифф, проанализировать формы

и способы выстраивания сюжета в романах Анны Рэдклифф «Удольфские тайны» и «Итальянец».

Для достижения поставленной цели следует решить следующие задачи:

1. Уточнить параметры готического романа в связи с творчеством Анны Рэдклифф.
2. Исследовать систему образов готической литературы ее особенности в творчестве Анны Рэдклифф.
3. Проследить на примере двух готических романов реализацию функционирования системы образов.

Объектом исследований является система образов в «готических» романах Анны Рэдклифф.

Предметом же данной работы является специфика и своеобразие системы образов в «готических» романах Анны Рэдклифф.

Материалом исследования являются романы А. Рэдклифф «Итальянец» и «Удольфские тайны». Выбор материала обусловлен во многом тем, что, с одной стороны, «Итальянец» и «Удольфские тайны» признаются классикой жанра «готического» романа, а с другой стороны, отображают особенности явлений переходного периода. Именно на этом материале можно решить проблему, потому что специфика романов Анны Рэдклифф складывалась во времена глобального кризиса, который подорвал идеалы и ценности, в которых была заложена основа английского общества, что стало причиной кардинальных изменений в персонажах, появляющихся в литературе.

Ее произведения — это стык раннего романтизма и позднего Просвещения. Из этого следует, что помимо просветительских черт, таких, как демократизм и гуманизм, в этих романах так же множество романтических черт, как, например, сюжетное обилие счастливых и несчастливых случайностей, отражение богатства внутреннего мира героя,

борьба героя с самим собой, сложнейшая эмоциональная палитра, выражающаяся в мельчайших деталях, вроде поз, жестов и мимики, не говоря уже о скрытных поступках и мотивах.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его выводы и фактический материал могут быть использованы при подготовке курсов истории зарубежной литературы, культурологии, при написании курсовых работ, в журналистике и переводческой работе.

Апробация работы: основные положения исследования излагались на научной студенческой конференции.

Структура работы: содержание изложено на пятидесяти страницах, работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка используемой литературы.

Глава 1. Система образов в готическом романе

1.1 Основные категории готического романа

Весьма важный период подъема музыкального, изобразительного и словесного искусства был пережит Англией в последние десятилетия XVIII и первую четверть XIX веков.

Вовремяэтого расцвета культуры Англия была втянута в длительную и изматывающую войну с Францией; в Англии закончился период значительныхизменений, превративших её из сельской в индустриальную страну.

Так, в XVIII веке в Англии в период кризиса просветительской мысли появился готический роман, который стал предшественником основных тенденций романтической эстетики. Одним из истоков готического романа становится рыцарский средневековый роман и средневековые верования.

Быстро набирая популярность в последнюю треть XVIII века, «готический», или «черный», роман – роман ужасов и кошмара носит совершенно другой характер по сравнению с романтизмом. Это объяснялось стремлением авторов выйти за пределы рутинной повседневности в романах Просвещения. «Готический» роман показал неприятие рационализма эпохи Просвещения. Он взывал к эмоциям и воображению. Самыми известными авторами готических романов были А.Рэдклифф, Г.Уолпол, У. Бекфорд.

Теория готического романа была разработана в первом (1764) и втором (1765) предисловиях Г. Уолпола к изданию своего романа «Замок Отранто» - первого образчика готического жанра. Уолпол называл ужас своим главным орудием, а определяющей традицией называл «готическую». Важной особенностью работы Г. Уолпола было то, что его теория романа основывалась на достижениях предыдущей литературы – главного типа

просветительского романа и в то же время возвращала традиции средневекового рыцарского романа[36,с. 215].

Как пишет А.Бутузов, самая первая попытка разделить готический роман на категории принадлежит Э.Биркхед, английскому литературоведу. Ее разделение изложено ниже:

- 1) Готический роман (The Gothic Romance): Г.Уолпол, А.Л.Барболд, Мери У. Шелли
- 2) Роман напряжения и необъяснимой тревоги (The Novel of Suspense): А. Рэдклифф.
- 3) Роман ужаса (The Novel of Terror): М.Г.Льюис, Ч.Мэтьюрин.
- 4) Восточная повесть ужаса (The Oriental Tale of Terror): У.Бекфорд.
- 5) Сатира на роман ужаса (Satires on the Novel of Terror): Д.Остин, Т.Л.Пикок.
- 6) Короткая повесть ужаса (The Short Tale of Terror): МериУ. Шелли[7, с. 5], [38].

Однако за традицию принята классификация Монтегю Саммерса, в которой готический роман был в трех разновидностях: роман ужасов (The School of Horror), сентиментальный (The School of Terror) и исторический (The Historical Gothic Tales) [45, с. 146].

На основе работ исследователей зарубежной литературы (А.Бутузова, Н.А.Соловьевой и других [7], [33]) можно выделить следующие основные черты готического жанра:

1. Поляризация героев. Конфликт в готических романах строится на противопоставлении невинности добродетельных людей, ведущих тихую, мирную жизнь, порокам злодеев, которых подчиняют страсти. Подобное противопоставление обязано своим появлением

предромантическому противопоставлению доброте и не испорченности одних людей развращенности других.

2. Образ «простого человека» - положительного героя, в основном, связан с беспомощностью при соприкосновении с миром сверхъестественного, и ему приходится противостоять (иногда с помощью таких же положительных и добродетельных персонажей) угрозе, непременно чувствуя, как нечто непредсказуемое угрожает ему посреди мирной жизни, попутно борясь с препятствиями, стоящими на пути достижения справедливости.
3. Именно характер и действия антигероя, который, в большинстве случаев, имеет отрицательную характеристику и окружен страхом и секретами, обозначает главный интерес романа, несмотря на то, что он, всемогущий и наделенный злыми чарами, в финале чаще всего оказывается побежденным. Злодей является активным элементом ужаса. Задача злодея – преследовать и угрожать героине (герою), бежать за нею темными склепами и подземельями замка, чиня жестокие испытания. Образ героя-злодея, которого терзают муки совести («Монах» М.Г.Льюиса), обязан своим появлением именно жанру готического романа.

Страсти в итоге ведут ко злу, и часть авторов (М.Г.Льюис, Ч.Мэтьюрин [21], [22]) считают зло повсеместным, в конечном счете безысходным, а саму жизнь страшной и кровавой. Другие авторы (А.Рэдклифф [26]) противопоставляют страстям и порывам возможность гармонии.

Промежуточным звеном между семейно-бытовым и «готическим» романом был сентименталистский роман. Обращение к нерациональному миру чувств часто сочетается здесь с реалистическими бытом и нравами.

Готический роман подготовил развитие романтического философского романа. Для романтического романа характерен трагический конфликт одинокой личности с целым обществом. Можно думать, что свойственный

готическому жанру культ «природного чувства» и «естественного человека» восходит к сентиментализму второй половины XVIII века, и этим сближает «чувствительный» роман с готическим.

1.2. Творческая биография Анны Рэдклифф

Одним из основателей готической литературы был английский автор — Анна Рэдклифф (при рождении Анна Уорд). Родилась она в XVIII веке, 9 июля 1764 года, в городе Лондон. А. Рэдклифф любила много читать и получала образование на дому.

В браке, у А. Рэдклифф было много свободного времени, которое она успешно заняла писательской деятельностью. Муж поддерживал А. Рэдклифф в её начинаниях и уже вскоре, она анонимно представила публике два романа, которые увы, не стали популярными среди читателей.

В одном из романов, под названием «Замки Атлин и Данбэйн», она начала использовать прием «колоритное и образное описание пейзажа» который в дальнейшем развивала и в других произведениях. Также в этом романе раскрывается тема невинной, не запятнанной героини, которая борется против своей семьи, лишенная самостоятельного права выбора.

В 1794 году, А. Рэдклифф написала роман «Удольфские тайны», который по сей день считается образцом жанра готического романа. Сформировалась впервые классическая история о слабой девушке, которую заманили в жестокую ловушку и втянули в жуткие приключения по замку с его тайнами. В дальнейшем данный сюжет пользовался большой популярностью у других писателей и последователей А. Рэдклифф.

А. Рэдклифф показывает своих героинь, чистыми, благородными, в традициях сентиментальности. А также, что свойственно готическому роману, присутствует мрачная и покрытая тайнами атмосфера и поистине

чудовищные злодеи. Несмотря на то, что персонажи казались плоскими, А.Рэдклифф удается создать читателю впечатление, что герои таинственны, загадочны, сверхъестественны, в отличие от героев Ч. Мэтьюрина и Дж.Байрона.

При жизни одним из последних романов А. Рэдклифф стал «Итальянец», который подкрепил большие заслуги Анны перед читателями. Последний, изданный при жизни А.Рэдклифф роман «Итальянец» (The Italian, 1797) и закрепил за ней громкую славу [25].

В первой половине XIX века произведения Анны Рэдклифф произвели огромный фурор не только в ее родной стране, но и в каждой европейской стране, наряду с дореволюционной Россией, где ее романы вызвали огромную волну имитаторов.

Анна Рэдклифф и ее дальнейшая судьба, (после того, как она прекратила вести светскую жизнь), стала окружаться множеством тайн и легенд. Теория, снискавшая наибольшую популярность, гласит, что придумывая новые сюжеты и ужасные элементы своих романов, писательница стала сумасшедшей, после чего ушла из жизни. В действительности дело обстоит так: романистка умерла в 1823 году, от воспаления легких.

А. Рэдклифф сыграла огромную роль в истории готических романов. Такие вещи как мрачные замки, привидения и духи, раскаты грома с молнией, кладбища в ночи и его могилы, будоражили читателей еще долгие столетия. Протест А. Рэдклифф против рассудка и классической эстетики, выложили путь для романтизма, а новая концепция романа стала началом рождения беллетристики, известной как «литература тайны и ужаса».

1.3. Универсальные элементы повествования в готических романах

В XVIII веке появляются исследования, посвященные чувствам, воображению, фантазии. Предромантические веяния неразрывно связаны с обращением писателей к культуре и литературе средних веков, народному творчеству, с возрождением интереса к Дж. Мильтону, Г. Спенсеру, У. Шекспиру. Тем не менее, в большинстве случаев термин «предромантизм» применяется для обозначения художественного опыта авторов конца XVIII века, прежде всего авторов так называемого «черного» романа.

Протест против романа просветительского типа, который не способен, с точки зрения писателей «готиков», отразить новое видение мира и человека, заставляет их искать другие формы художественного освоения действительности [13]. Уже сам термин «romance» (так называли свои произведения авторы «готического» романа) противопоставляется просветительскому «novel», ориентируется на средневековый рыцарский роман, где волшебное и невозможное стало основой художественного времени и художественного пространства.

Английский «готический» роман XVIII — первой половины XIX вв., именуемый еще и как роман «тайны и ужаса», сказался не только на литературе в целом, но и на творчестве знаменитых писателей XIX и XX века, оставив им в пользование ряд художественных приемов, которые помогали описывать напряженную атмосферу отчаяния и смутной тревоги.

В повседневной рутинной жизни людинам любят сталкиваться с пугающими вещами, но страх как переживание эстетического характера — явление многозначное. В «готической» литературе есть два рода страха, появляющихся в художественных произведениях: страх-отвращение и страх-притяжение, также их называют «horror» и «terror», которые были классифицированы в XVIII веке, обоснованы теоретически и классифицированы английской романисткой А. Рэдклифф, которая

является одной из основоположниц жанра романа «тайны и ужаса», в эссе «О сверхъестественном в поэзии» [15, с. 261].

Если говорить о явлении «страх-отвращение» —, то по сути, это естественная реакция на отталкивающие вещи и события. И появляется он как реакция на то, что страшит и отпугивает в реальной жизни: истории, полные крови, заполненные тошнотворными описаниями.

А страх-притяжение — это тревога, осязаемое беспокойство, но без негативного оттенка, предвкушение, безграничное любопытство, напряженное ожидание, вызывающее желание перелистывать страницу: что будет дальше? Это связано не только с описаниями в тексте, но и с тем, как конкретно эти описания сделаны. «Terror» формирует нервную атмосферу не с помощью сцен насилия и детального описания ужасающих элементов: страх «вызывается «непрямым» представлением пугающих явлений», посредством «идеи опасности по ассоциации». По словам Анны Рэдклифф, terror, основанный на «неясности и полу отчетливости», «обогащает душу и обостряет восприятие», в то время как примитивный horror «подавляет, остужает и почти уничтожает» все душевные способности [20, с. 433].

Разница между terror и horror — это различие между смутным предчувствием и его чудовищным и злодейским воплощением. Terror создает непостижимую атмосферу страха психического, душевного. Horror пускает в ход более грубое выражение страха: пользуясь точными изображениями физически противного и отталкивающего. Следовательно, если страх-отвращение принадлежит к субразделу физиологии, то страх-притяжение — скорее, к эстетическому восприятию, как результат авторского мастерства.

Само собой, грань между terror и horror достаточно условная: они могут использоваться в равной степени в одном и том же романе. Но, при этом, horror более незамысловатый, он с шокирующей ясностью говорит, чего бояться читателям и персонажам: мучений, пыток, гибели и разлуки.

Terror строится на работе фантазии, которое «подстегивают» малозаметные подробности: с помощью приемов повествования, которые призваны незаметными намеками, смутными внушениями возбуждать яркий интерес читателя, порождать в нем неясные догадки и предположения, заставляя его идти по ложному следу. Помимо этого, terror могут использовать только обладатели большого мастерства, чтобы суметь вызвать больше удовольствия, чем страха [19, с. 46].

Важнейший принцип страха-притяжения как эстетического переживания — его эфемерность. Читателю гарантируется безопасность, если он не будет воспринимать события книги близко к сердцу. Ощущение, которое появляется, например, при прочтении «готической» литературы и похожее на страх, исчезает, стоит только закрыть книгу (в крайнем случае, человек тонко чувствующий весь вечер будет вздрагивать от каждого звука, но не более). Сюжет «страшного» романа кроется в зловещем напряжении и невозможности угадать, что будет дальше. Причиной подобного «напряжения» в «страшном» романе служит столкновение обычного человека с чем-то сверхъестественным и страшным, производящим незабываемое впечатление.

Это можно объяснить двумя противоборствующими сторонами в человеческой душе. Обычный человек имеет две первостепенные потребности. Первая потребность проявляется в желании жить в мире и комфорте, в безопасности, быть защищенным от любых жизненных проблем, также это потребность жить в обоснованном и предсказуемом мире, счастливо и спокойно. Существует и вторая важная потребность, которая, как ни странно, противоречит первой: человеку необходимо риск и волнение, он склонен к неопределенности и беспорядку, он ищет неприятностей, нервозности, угрозы, новизны, секрета, не может спокойно жить без вражды и нередко в страдании обретает чувство глубокого счастья. Человеческая спонтанность, при этом,

проигрывает переднадежностью. Слишком быстро человек принимает скуку и однообразие за должное. Таким образом, он ищет волнение и неопределенность не в реальной жизни, а в художественной литературе.

Страх-притяжение в литературе — это часть большой игры со страхом. Сильное желание временно пересечь границу, которая отделяет безопасность от опасности, творение воображения от обыденной реальности, необоснованные подозрения от твердой убежденности, прикоснуться к неразрешимой загадке — это вечное человеческое желание. Но приятнее всего идти на риск в воображении, переживая не настоящий страх, а лишь его тень.

В таком случае, если обращение к страху — это игра, то в каждой игре имеются четкие правила, которые не нарушают основополагающие характеристики игрового мира: место действия, время действия, персонажи. В то же время важен способ подачи материала, чтобы все правила воспринимались не только как игровые, но также в рамках данного произведения имели бы нерушимые условия.

Возникает вопрос, означает ли это, что романы «тайны и ужаса» формальны и не имеют права отступать от своих правил и рамок. Является вполне логичным, что для создания «безопасного, не рискованного» страха, нужны четкие рамки, ведь, по словам Джона Кавелти, автора книги «Приключение, детектив и любовная история: «формульные истории как искусство и популярная культура («Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Literature»)), читая, формульное произведение, мы сталкиваемся с глубочайшими переживаниями любви и смерти, но таким образом, что присущее нам изначально чувство безопасности и порядка не разрушается, а скорее укрепляется, потому что, мы твердо знаем, что все это — воображаемый, а не реальный опыт, а во-вторых, потому что возбуждение и беспокойство полностью контролируются, замыкаются в привычном мире формульной структуры» [18, с. 888].

При этом, использование некоторых устойчивых художественных приемов в каком-либо произведении не всегда означает, что оно полностью является шаблонным: «сам факт схематичности, заданности сюжетов и характеров не всегда является синонимом литературного штампа и посредственности. Иными словами, схематизированное искусство не перестает быть искусством» [18, с. 890]. Фактически, в романах «готики» определенные элементы «кочуют из одного романа в другой — к примеру, постоянные типы персонажей, модели сюжета и темы» [18, с. 894]. Но едва ли только для удобства читателей («как средство медитации и снятия существующих в обществе напряжений, вызванных конфликтующими (в сознании читателя) группами ценностей»).

Не смотря на это, похожими приемами для создания пугающей, таинственной, нервной атмосферы, пользовались и те авторы, которых никак нельзя упрекнуть в потакании читательским вкусам (от Ч. Диккенса до Дж. Фаулза). Дело в том, что они как в сюжете, так и в описаниях пользовались символами, имеющими многозначный смысл для всех читателей: использование таких повествовательных приемов — это некая традиция, пробуждающая к жизни другую реальность — игровую, а также желанное чувство — страх-притяжение.

Именно в рамках жанра «готики» были созданы как нельзя более подходящие приемы для создания иллюзии страха. Отдельные из них, подхваченные готическими авторами, появлялись в художественных произведениях задолго до этого, однако в четкую систему способы создания страха писатели объединили именно в XVIII веке.

Следовательно, можно проследить, что в готический роман входили такие элементы: категоричное разделение героев на два враждующих лагеря, преувеличенное изображение человеческих слабостей, тайна, наличие иррациональных ситуаций и сил, атмосфера тайны и «мистического ужаса».

Именно трагический фатализм как проявление бессилия человека перед чудовищной мощью сверхъестественных сил и утверждает готический роман, в отличие от фатализма, означавшего принятие закономерностей жизни, неподвластных судьбе.

1.4. Особенности построения сюжета готического романа

Именно разработка пространства в готическом сюжете, в конечном итоге, формирует образ героя через разворот «внутреннего» пространства его души - психического пространства. Особое внимание к механизмам душевной жизни дает возможность разнообразить и усложнить сюжетное развитие через использование психической жизни персонажа. Измененные состояния психики становятся основным средством, с помощью которого автор разрабатывает образ своего героя, делая акцент на конфликте привычного опыта и постигаемой в результате расширения сознания иной, иррациональной реальности. Психический мир персонажа - «иная» форма пространства, которую автор вырабатывает в готическом пространстве.

Типичное готическое пространство включает такие маркеры - «отсталая» страна, монастырь, фамильный портрет, манускрипт, руины. Они определяют две основные формы времени в готическом сюжете - время как эпоху, в которую он живет, и время как хронологическую последовательность событий.

Основными свойствами хронологического времени в готическом сюжете становятся интенсивность и запутанность. Интенсивность достигается, во-первых, расширением временных рамок внутри боковых повествований; во-вторых, «качественным многообразием» каждого момента повествования; в-третьих, прямым указанием на присутствие времени в жизни персонажей. Неразрывно связанная с интенсивностью запутанность обеспечивается присутствием в повествовании нескольких

временных ступеней, общая организация которых осложняется различными нарушениями нормального течения времени[31, с. 5].

Таким образом, специфическими принципами пространственно-временных форм развертывания готического сюжета становятся интенсивность и запутанность. Занимательность готического сюжета как общепризнанное свойство литературной традиции представляется следствием этих принципов, т.е. пространственно-временные формы сюжетного развертывания являются причиной общего типологического признака готического сюжета [31, с. 7].

1.5. Особенности художественного стиля Анны Рэдклифф

Именно с появлением романов А. Рэдклифф связан настоящий расцвет готического жанра. Её перу принадлежат шесть романов – «Замки Этлин и Данбейн» (1790), «Сицилийский роман» (1790), «Роман в лесу» (1791), «Удольфские тайны» (1794) и «Итальянец» (1797). В 1826 году после смерти писательницы был опубликован роман «Гастон де Блондевилль».

В. Скотт в критико-биографическом очерке, посвящённом творчеству А. Рэдклифф, высоко оценивает талант писательницы и называет её «первой поэтессой романного жанра», «могущественной волшебницей» и «великой мастерицей напускать мистический туман»[30, с. 232]. Безусловная заслуга А. Рэдклифф заключалась в том, что она сделала готический роман социально приемлемым. По мнению В. Э. Вацура, «готический роман <...> предстал под пером А. Рэдклифф в наиболее законченном и совершенном виде. Небывалая популярность её романов привлекла множество подражателей, которые не смогли повторить её успех и низким качеством своей продукции вскоре дискредитировали жанр.» [8, с. 345].

В романах А. Рэдклифф литературные тенденции предшествующей эпохи Просвещения тесно переплетаются с готическими, поэтому её произведения относятся к направлению сентиментальной готики. В центре всех её романов находится судьба хорошо воспитанной, но небогатой героини, которая подвергается различного рода испытаниям и преследованиям. Подобная сюжетная схема уже встречалась в романах С. Ричардсона («Памела, или награждённая добродетель» (1740), «Кларисса, или история юной барышни» (1748)) и других английских писателей.

Стиль писательницы отличается утончённостью и поэтичностью. Она включает в текст своих романов стихотворные формы, призванные оттенить чувства героини и общую меланхолическую тревожную атмосферу. С этой же целью А. Рэдклифф использует описания природы как художественный прием, призванный отразить внутренний мир героев. В создании подобных пейзажей романистка достигает большого мастерства и разнообразия.

В научной литературе о жанре готического романа А. Рэдклифф признана создательницей нарративной техники саспенс (suspense), которую взяли на вооружение представители более поздних жанров массовой литературы — детектива и триллера. В работах Э. Райло, Д. Вармы, В. Э. Вацура и других исследователей большое внимание уделяется приёмам создания поэтики в романах А. Рэдклифф, заключающейся в создании эффекта напряженности, ожидания, предчувствия, в предугадывании читателем ужасных событий. Ещё В. Скотт очень точно описывает особенности этой техники, называя её своеобразным стилем, который изобрела А. Рэдклифф: «Автору удалось внушить читателю трепетное ощущение таинственности и ужаса, пробудить острое любопытство, сопровождающее главу за главой, эпизод за эпизодом. Интерес испытывал каждый: от ученого-затворника до семьи среднего достатка...»[30, с. 235].

Сверхъестественное у А. Рэдклифф предстаёт как средство создания тайны и поддержания напряжённости интриги, но в конце романа всегда

даётся рациональное объяснение загадок. По мнению Н. Я. Берковского, главным художественным открытием А. Рэдклифф стало то, что самые простые предметы и явления могут вызывать ужас[4, с. 17]. Она открыла источник страшного в обыденной жизни, показала, что «страшное входит в суть вещей». В английском готическом романе конца XVIII века отразилась неудовлетворённость рационалистической идеологией эпохи Просвещения, которая привела к возвращению интереса к эмоциональной, иррациональной стороне жизни. Формирование жанрового канона готического романа складывалось постепенно, но основной инвариант жанровой структуры был задан в романе «Замок Отранто» Г. Уолпола. Он впервые в рамках одного произведения использовал следующие поэтологические приёмы:

- 1) стилизация повествования под старинную средневековую рукопись;
- 2) замковый хронотоп;
- 3) сверхъестественные элементы, которые не получают в ходе повествования рационального объяснения;
- 4) центральный образ героя-злодея;
- 5) мотив рокового возмездия за преступления прошлого, мотивы ожившего портрета, сбывающегося пророчества, заточения в темнице, подземного лабиринта и некоторые другие.

Позже эти черты стали типичными признаками жанрового канона готического романа, которые были закреплены в творчестве К. Рив, С. Ли. Наиболее яркое воплощение жанрового канона готического романа наблюдается в произведениях А. Рэдклифф.

Выводы по Главе 1

Погружение в сверхъестественное, непредсказуемое дает человеку возможность оторваться от рутинной повседневности. Загадочные события и явления, происходящие в выдуманных обстоятельствах, связаны в «готических» романах с поисками способов борьбы за справедливость, освобождением от зла. В ту эпоху изменилось то, как воображал себе человек ад, рай и чистилище, что тут же сказалось на готических образах.

Триумф романов «тайны и ужаса» открыл, что автор может вступать в новую, до этого неизвестную связь с читателем, сильнейшим образом возбуждая его фантазию и надеясь на его эмоциональную реакцию.

Готический роман, как жанр, был порождением переходной эпохи, и по этой причине в нем сочетаются разные традиции и создаются новые тенденции, пробуждается интерес к экспериментам с психологией главного персонажа, которые часто уравнивают невозможность и надуманность происшествий и нередко бесконтрольное использование компонентов готического романа.

После «готического» романа остался ряд художественных эффектов, которые способствовали созданию атмосферы страха. В обычной жизни люди не любят сталкиваться с пугающим, поэтому они обращаются к литературе, погружаясь в невозможное, с помощью двух разновидностей страха, которые были классифицированы Анной Рэдклифф в XVIII веке и стали использоваться в романах «ужаса»: страх-притяжение и страх-отвращение.

В романе «Удольфские тайны» четко прослеживаются признаки страха-притяжения, то есть *terror*, однако роман не ограничивается только одним видом страха, в нем присутствуют черты и страха-отвращения, *horror*. Это можно проиллюстрировать такими моментами повествования, как

например, глава, в которой главная героиня, Эмилия, находит тело, как она думает, принадлежащее ее тете. Почти детальное описание создает устрашающую картину в воображении читателя, отталкивая его яркими образами проявления физической смерти.

Что касается страха-притяжение, то это основная категория, которой пользуется в этом романе А. Рэдклифф. В пример можно привести такие элементы повествования, как таинственный поклонник Эмилии, смутное прошлое нового мужа ее тетки, мотив путешествия и даже сверхъестественный момент – голос неизвестного, раздающийся по всему замку словно из ниоткуда.

Несмотря на то, что Рэдклифф была одной из основателей готического романа, в её произведениях почти нет фантастических элементов. В ее произведениях все необычные, сверхъестественные события, на самом деле, оказываются лишь происками злодеев и к финалу произведения имеют разумное обоснование.

Таким образом, можно заметить, что готический роман составляли такие элементы, которые соответствовали вкусу читающей публики: разделение героев на два противоположных лагеря, преувеличенное изображение человеческих пороков, интрига, наличие сверхъестественных ситуаций и сил, атмосфера тайны и «мистического ужаса».

Глава 2. Системы образов готического романа Анны Рэдклифф

2.1. Вводные замечания

Для начала, следует дать определения понятиям «образ», «художественный образ» и «система образов».

Образ - это всякий чувственно вообразимый предмет или лицо, т. е. потенциально каждое существительное[18, с.887].

Художественный образ - это система конкретно-чувственных средств, воплощающая собой собственно художественное содержание, то есть художественно освоенную характерность реальной действительности[18, с. 890].

В большинстве словарей и справочников определения понятия «система образов» практически отсутствуют. Но можно сделать вывод, что термин обозначает совокупность литературных героев в художественном произведении, их взаимодействие между собой, а также их роль в сюжете произведения и раскрытии авторского замысла.

Через систему персонажей показывается общее авторское представление о человеке в его взаимоотношениях с природой, обществом и историей, а также о типах человека — в связи с различиями рас, национальностей, сословий, профессий, темпераментов, характеров, социальных ролей.

Среди огромного количества разнообразных типов образов, нужно выделить три: образ злодея, второстепенных персонажей и женский образ. Именно эти три образа проявляются ярче остальных в «готических» романах А. Рэдклифф.

2.2. Образ злодея в готической литературе и романах Анны Рэдклифф

В мировой литературе четко прослеживается баланс добра и зла, которые непременно вступают в схватку по сюжету. Однако в готическом романе дело обстоит не так: темное и губительное превосходит количеством светлое. Именно по этой причине, победа добра дается такими усилиями и жертвами для героев.

Система образов А. Рэдклифф неразрывно связана с сентиментализмом: невинная, добрая и юная девушка, обычно пассивная жертва, которую мучает злодей, столь же добрый и справедливый юноша, ее защитник, вырастающий в силу какой-либо тайны в скромности и нередко бедности. Получается следующая схема распределения ролей в романах А.Рэдклифф: герой – героиня, противник-интриган и персонаж старшего поколения, который выступает покровителем герою или героине. Именно такой расклад заметен как в «Итальянце», так и в «Удольфских тайнах».

В романе «Итальянец», главная героиня Эллена, невинная и добродетельная девушка, влюблена в такого же доброго и чистого юношу по имени Винченцо. В качестве злодея здесь выступает мать Винченцо – графиня Вивальди, учиняющая препятствия влюбленным, а покровителем является таинственный монах, который время от времени появляется в сюжете, чтобы уберечь Винченцо от беды [25]. Аналогично и в «Удольфских тайнах», центральное место в повествовании занимает юная девушка, скромного и тихого нрава, Эмилия, которая разлучена с возлюбленным Валанкурром, таинственным искателем приключений и путешественником. Покровителем добродетельной девушки выступают по очереди, то ее отец, затем, после его смерти, в некоторой степени им становится тетка Эмилии – госпожа Шерон, в девичестве. Злодеем, мешающим обрести счастье, является синьор Монтони, который берет в жены госпожу Шерон [26].

Образ злодея, антигероя, занимает одно из главных мест в готическом романе. Одним из первых готических злодеев, которого можно классифицировать как типичного для готики, был Манфред из романа «Замок Отранто» Горация Уолпола. Он сразу стал образцом для жанра. Мрачный и темный образ душегубца, злодея и убийцы, который предается страстям – без этого не мог обойтись роман «тайн и ужаса». Запретный плод довел Манфреда до безумия, и он готов был совершать ужасные деяния, лишь бы получить доступ к желаемому.

Образ злодея у А. Рэдклифф получил более глубокое развитие. Злодеи А. Рэдклифф отличаются тем, что они от сцены к сцене меняются, словно хамелеоны являя новые причины и предпосылки к своим деяниям. Они не творят зло просто так. Их злые умыслы всегда имеют предысторию. Их натуры противоречивы и сложны. Они могут быть приверженцами «злой» философии, но обладать и глубоко нравственными качествами. Антигерой находится в разладе с самим собой. Он может сомневаться.

В романе «Удольфские тайны», злодеем является синьор Монтони, итальянец, с которым главная героиня знакомится на одном из приемов в доме ее тетки. Как было сказано выше, злодеи Анны Рэдклифф отличаются от привычного образа «готики», для которой характерна неприятная, отталкивающая внешность, отличающая антигероя от героя, а так же выдающая его злые умыслы. Однако в «Удольфских тайнах» А. Рэдклифф дает злодею совершенно другое описание: «Этот синьор Монтони поражал видом сознательного превосходства и несокрушимым апломбом; все невольно ему подчинялись. <...> Лицо у него было продолговатое и довольно узкое; несмотря на это, он слыл красавцем; может быть, энергия и сила его духа, отражавшаяся в его чертах, составляли его главное обаяние» [26, с. 130].

Синьор Монтони вызывает у главной героини Эмилии неоднозначные чувства. Она понимает, что испытывает страх, находясь рядом с ним, но не

понимает почему, ведь его вид не вызывает опасений, а действия безукоризненны. Лишь спустя долгое время, оказавшись в дали от светской жизни и толпы, Монтони показывает свое истинное лицо. Так же, важно отметить, что синьор Монтони не совершает злодейских поступков ради удовольствия. Его действия логичны и направлены строго на выполнение плана. Он не заботится о средствах достижения цели, когда его новоявленная жена и тетя Эмилии отказывается переписать на него наследство. Он применяет самые разные способы: запугивания, угрозы, и, наконец, заточение в башне и разлука с единственным близким человеком – Эмилией. Когда мадам Монтони умирает, его внимание переключается на Эмилию, наследницу всего того состояния, которое он жаждет заполучить. Он вновь прибегает к наиболее изощренным способам вымогательства, руководствуясь лишь одной мыслью – добиться желаемого.

В романе «Итальянец», вновь нарушая каноническое изображение, злодеем является и вовсе женщина, графиня Вивальди, мать возлюбленного главной героини. А. Рэдклифф описывает ее в романе так: «Это была женщина сильных страстей, надменная и мстительная, коварная и вероломная, искусная и неутомимая в преследовании своих целей, и горе было тому, кто становился на ее пути. Она любила своего сына, как единственного отпрыска двух старинных семей, но не так, как любит нежная и преданная мать» [25, с. 42]. В этом образе Анна Рэдклифф воплощает собственное видение антигероя: графиня на протяжении всего сюжета противится свадьбе сына, не отступая даже тогда, когда ближайший сообщник, участвующий во всех ее злодействах, умоляет ее согласиться на этот союз. И лишь в самом конце, на смертном одре, графиня заставляет своего мужа поклясться в том, что он не будет мешать воссоединению сына с возлюбленной: «Маркиза ди Вивальди перед смертью, мучаясь раскаянием и вспоминая зло, которое причинила Эллене, а также опасаясь кары Господней, послала за духовником и во всем исповедовалась ему, надеясь на утешение.

Из-за отсутствия Скедони духовником стал умный и добрый священник, который, узнав печальную историю Винченцо и Эллены, мудро посоветовал маркизе благословить их брак и этим замолить свои грехи перед ними и Господом. Маркиза давно сама приняла такое решение и теперь с таким же нетерпением хотела этого брака, как недавно препятствовала ему. Зная, что ей не дожить до него, она доверилась в этом мужу, взяв с него обещание, что он не будет противиться этому и выполнит ее последнюю волю. Она призналась ему, что оговорила Эллену, но о других, более зловещих своих замыслах умолчала.» [25, с. 334]. В отличие от типичной формы поведения злодея, который не динамичен и статичен, образ графини Вивальди (пусть и перед смертью) но получает развитие. Она осознает совершенные ошибки, раскаивается: «<...> и маркиза наконец успокоилась. Она умерла с сознанием того, что хотя бы частично получила отпущение грехов.» [25, с. 334]. Автор показывает ее с новой, иной стороны, смешивая «черное» и «белое», что опять же не является характерным для «готического» романа, в котором всегда четко определены сторона добра и сторона зла. Стирая границы между хорошими и плохими героями, А.Рэдклифф удается создать совершенно новый тип злодея, который переживает сложную внутреннюю борьбу наравне с главными героями, представителями добродетели.

Герой-злодей является центром напряженной драматической интриги и авантюры. Вальтер Скотт отмечал эту характерную А. Рэдклифф особенность сюжета. Неожиданные повороты, появления героев из ниоткуда, чаще всего читатель некоторое время пытается разобраться в сюжетных перипетиях, прежде чем понимает, что его обвели вокруг пальца. Герои сбегают, но попадают в ловушки, прячутся и вновь бегут. Дорожный мотив и путешествие так же часто используемый мотив в романах А.Рэдклифф.

Чтобы проиллюстрировать выше сказанное, нужно сказать, что материал исследования как нельзя лучше отражает все эти особенности. В

романе «Удольфские тайны», в отдельных сценах присутствует загадочный голос «из ниоткуда», который время от времени, вмешивается в разговоры разбойников на пирах. Однако позже, выясняется, что ничего мистического в этом голосе нет. Неожиданные высказывания принадлежали одному из пленников, сумевшему сблизиться со стражником и заполучить послабление в заключении. Неожиданным поворотом становится и тот факт, что Эмилия, узнает, что загадочный пленник, удерживаемый графом Монтони, оказывается братом Валанкура, ее возлюбленного.

Что касается дорожного мотива, то «Удольфские тайны», как и «Итальянец» пронизаны им от начала и до конца. В «Удольфских тайнах» отец главной героини отправляется вместе с ней в путешествие, с целью поправить здоровье, подкошенное смертью жены. После того, как героиня остается круглой сиротой, она едет к своей тетушке, на другой конец страны. Не пробыв на одном месте и нескольких месяцев, Эмилия вынуждена вновь отправиться в путешествие, на этот раз и вовсе прочь из страны, за которым еще не раз последует новое. Мы читали о бегстве Монтони из Венеции в Альпы, в замок Удольфо, затем о ее собственном бегстве из этого оплота разбойничества и распущенности, чтобы вернуться на родину.

В романе «Итальянец», главная героиня, Эллена, не раз вынуждена отправиться в дорогу не по своей воле. Ее похищают, затем она сбегает от своих убийц и пускается в путь, чтобы спасти возлюбленного.

Достаточно часто герои подвергаются некоему заточению. Тема заключения в неволе дает героям подумать о высоком, о вечном, вырывая его из ритма погонь и сражений со злом. Эмилия, имеющая меланхоличный склад характера, в моменты затишья или неволи, часто размышляла о своей судьбе и о том, какие испытания она ей приготовила, о своем возлюбленном и о своих чувствах: «Там, сев в амбразуре одного из окон, обрамленных зеленью и выходявших на балкон, она, среди тишины и уединения, могла собраться с мыслями и составить себе более ясное представление о том,

хорошо ли она поступала в прошлом? Она перебирала в памяти все подробности разговоров своих с Валанкурром; но, к величайшему удовольствию, не отметила ничего такого, что могло бы оскорбить ее щекотливую гордость, и таким образом утвердилась в самоуважении, столь необходимом для ее внутреннего мира. <...> И все же у нее было в глубине души какое-то радостное чувство надежды. <...> Чувства радости, изумления и страха сразу нахлынули на нее с такой силой, что она едва не лишилась самообладания.»[26, с. 190]

Таким образом, важно отметить, что и в романе «Итальянец» и в «Удольфских тайнах», А. Рэдклифф явила миру совершенно новые, неканонические образы злодеев. Несмотря на то, что она была одной из основоположниц «готического» романа, Г. Уолпол и его произведение «Замок Отранто» уже заложили основы и рамки для написания последующих романов. Писательница порождает образ персонажа, кардинально отличающийся от образа злодея, который было принято считать за единственно верное изображение этого типа.

А. Рэдклифф создаёт замечательную галерею ярких героев-злодеев, демонстрируя их разнообразные типы. А. А. Елистратова замечает, что образы ее злодеев – «свирепого кондотьера Монтони («Удольфские тайны»), таинственного монаха-убийцы Скедони, чье изможденное лицо хранит летопись роковых страстей («Итальянец»), – некоторыми своими чертами предваряют романтических героев восточных поэм Байрона»[13, с. 376]. В соответствии с просветительской традицией романам «королевы готики» присущ дидактизм: преследуемая героиня обретает супружеское счастье, а злодей получает заслуженное наказание.

2.3. Женский образ в готическом романе Анны Рэдклифф

По мнению литературоведов (А. Барболд, В. Скотт), героиню «Удольфских тайн» признают одним из самых чувственных и эмоциональных персонажей, созданных Анной Рэдклифф. Людские драмы, заставляли персонажей А. Рэдклифф переживать, плакать, предаваться меланхолии. Создается мотивация для моментов с фантастическим, сверхъестественным, с помощью повышенной эмоциональной возбудимости персонажей, которую в дальнейшем можно раскрыть и пояснить. Таким образом, Эмилия начинает верить в души умерших из-за постоянных грустных размышлений и потрясения отцовской смертью. Эмилия неожиданно пугается собаки отца. «Уединенная жизнь, провожаемая Эмилией, меланхолические занятия ее мыслей, сделали ее склонною верить призракам, привидениям и мертвецам, что было доказательством утомленного ее духа. <...> такова была причина испытанного ею действия, когда она, обративши <...> глаза свои на стул, в темном угле стоявший, увидела на нем образ своего отца. Эмилия пришла в ужасное исступление, потом стремительно бросилась вон» [26, с. 145].

Часто, именно этот отрывок в книгах, посвященных А. Рэдклифф, ставится как пример ее глубоких анализов психологии персонажей [14, с. 4]. Процитированный отрывок свидетельствует, что Эмилия обладает достаточно рациональным складом характера. Оригинальное авторское предисловие содержит комментарий, в котором особо отмечается, что только состояние болезни вынудило героиню, и то на небольшой период, поддаться «смехотворным фантазиям», поверьям, подобным вышеописанному. В другом свете проявляется и поведение Эмилиии, лучше в значительной мере владеющей собой: «Некоторое время она стояла, неподвижно глядя в пол, затем вышла из кабинета. Спокойное состояние духа, однако, скоро вернулось к ней». Неприятие сверхъестественного,

необъяснимо является одной из определяющих черт в характере героини. Например, для женских персонажей Анны Рэдклифф невозможно не только отступление от порядков добродетели, но и малейшее грехопадение и проявление слабостей человеческих, даже в том случае, когда они связаны с этикетом: литературоведы не раз обращали свое внимание на проходящий красной линией по всем произведениям А. Рэдклифф мотив отказа от побега вместе с возлюбленным даже оказываясь перед лицом грозящей опасности. Эмилия, которая падает в обморок от ничего не значащего шороха, со стоической твердостью защищает свои права перед Монтони, который внушает ей жуткий страх, и она готова бороться с реальными опасностями. Охваченная, как может показаться, всепрощающей любовью к Валанкуру, она чересчур внезапно и резко, без тени сомнения, заканчивает с ним отношения при первом же известии о том, что оношибся и заблуждался, потому что «почтение» должно быть основой чувств. В романе «Итальянец» также есть главная героиня, по имени Эллена, которая держится своих принципов, говорит о своих чувствах, но понимает, что есть настоящее, а что нет. Она четко разграничивает свои внутренние смятения, кажется даже равнодушной. Это хорошо прослеживается в данном отрывке:

«— Эллена, ты не можешь не знать, как дорога мне, и не должна сомневаться в моем чувстве к тебе. Ты давно дала мне обещание, дала торжественно и перед лицом той, кого уже нет с нами, но чье незримое присутствие мы всегда ощущаем, даже сейчас. Это она поручила мне опекать и любить тебя... Умоляю, хотя бы ради этих дорогих нам воспоминаний, довериться мне, забыть о том, что я сын той, кто так жестоко отнесся к тебе! Ни ты, ни я не знаем, какие злые козни плетутся против нас в эту минуту, теперь, когда ты убежала из монастыря Сан-Стефано. Если мы будем медлить, если нас не свяжут сейчас же узы брака, я боюсь... я чувствую, знаю, что потеряю тебя...

Эллена была настолько потрясена его полной отчаяния речью, что не нашлась что ответить. Наконец, осушив слезы, она ласково сказала:

— Поверь, моя обида и негодование не имеют никакого отношения к тебе. Мне кажется, я не испытываю их даже к маркизе, твоей матери. Но есть уязвленная гордость, и она велит поступить иначе. Будь я достаточно горда, я должна была бы тотчас отказать тебе...

— Отказать? — испуганно воскликнул потрясенный юноша. Лицо его побледнело, во взгляде, устремленном на возлюбленную, были недоумение и испуг. — Неужели ты способна сделать это, Эллена?

— Боюсь, что нет, — неуверенно ответила девушка.

— Боишься? Следовательно, это возможно? Неужели я уже потерял тебя? Скажи, что у нас есть еще надежда, и я буду верить и надеяться.

Боль и отчаяние, с которыми он произнес эти слова, тронули девушку. Она почувствовала новый прилив нежности к нему и улыбнулась.

— Страх, надежда! Нет, не они руководят мною сейчас, а такие чувства, как благодарность и привязанность. И я верю, что мне никогда не придется отказаться от тебя, пока ты такой, каким я тебя знаю.

— Верить? И только? О какой благодарности ты говоришь? Зачем эти оговорки? Даже слова, столь мало способные утешить меня, ты произнесла будто по принуждению или же из жалости и благодарности, а не потому, что любишь меня! Ты не испытываешь страха, не лелеешь надежды? Разве любовь бывает без страха... или надежды? Никогда, никогда! — страстно воскликнул Винченцо. — Я постоянно испытываю их. Достаточно одного твоего слова или взгляда, чтобы страх сменился надеждой или надежда уступила место страху. Зачем это холодное официальное слово «благодарность»? Нет, Эллена, ты не любишь меня. Жестокость моей матери охладила твое чувство ко мне.

— О, как ты ошибаешься! — не удержалась Эллена. — Неужели тебе не достаточно того, что я уже сказала? Если ты сомневаешься в искренности моих слов, то прости меня, но гордость не позволяет мне убеждать тебя в этом.

— Как ты спокойна, равнодушна и осмотровительна, — сокрушенно произнес юноша с легким упреком. — Я более не буду тревожить тебя. Прости, что не вовремя и не к месту завел этот разговор. Мы отложим его до того момента, когда почувствуем себя в большей безопасности. Но мог ли я не говорить об этом, если тревога и опасения не дают мне покоя? И что же? Я сейчас еще более встревожен и полон страха...» [25, с. 258].

Концепт характера Эмилии раскрывается в поединке между ней и Монтони, в момент, когда он требует от Эмилии отдать ему право на владение имением. Эмилия начинает еще больше сопротивляться от угроз Монтони: «Вы увидите, сударь, — сказала Эмилия с кротостью и важностью, — вы увидите, что <...> я могу мужественно сносить все, когда противлюсь притеснению.

— Вы говорите, как героиня, — сказал Монтони с презрением, — мы посмотрим, каково-то будете вы сносить. Эмилия не сказала ни слова, и он вышел. Вспомнив, что она противилась таким образом для пользы Валанкура, она улыбалась с светлым лицом мучениям, которые ей угрожали. <...> Она почувствовала в первый раз свое преимущество над самым Монтони и презирала власть его, которой прежде столько страшилась» [26, с. 203].

Нужно заметить, что у Анны Рэдклифф, в романе «Итальянец», который был пятым по счёту, получилось сделать очень стойкую женскую личность. Девушка Эллена ди Розальба, с тонкой душевной натурой, тверда в сражении с любыми проблемами и препятствиями, в отличие от персонажа Эмилии из романа «Удольфские тайны». Для того, чтобы её любимая

тётушка не страдала от злых поступков мужа, Эмилия признает своё поражение. Она действует на свою тётушку так, чтобы та приняла любые требования мужа-тирана, чтобы тётушка осталась в порядке, при этом понимая, что никакие деньги и прочие блага, не достойны того, чтобы идти на такие жертвы:

«Эмилия поспешила к тетке уведомить ее об этой короткой отсрочке и об ожидавшей ее судьбе, в случае непокорности. На это она ничего не ответила, но глубоко задумалась, а Эмилия, ввиду ее болезненной слабости, желала успокоить ее, отвлекая ее внимание на другие, менее волнующие предметы; хотя эти старания не удались, и г-жа Монтони стала раздражаться, но ее решимость по спорному пункту как будто несколько поколебалась; тогда Эмилия посоветовала ей, как единственное средство безопасности — подчиниться требованию Монтони.

— Вы сами не знаете, что советуете, — возразила тетка. — Понимаете ли вы, что эти самые имения перейдут к вам после моей смерти, если я настою на своем отказе?

— Этого я и не подозревала, тетюшка, но, узнав теперь вашу волю, я все-таки советую вам поступить как того требует не только ваше спокойствие, но и ваша безопасность; умоляю вас, пусть такое сравнительно ничтожное соображение не останавливает вас!

— Неужели вы говорите искренне, племянница?

— Да можно ли в этом сомневаться, тетя? — Тетка казалась тронутой.»
[26, с. 356].

Эмилия противится мыслям, что жизнь без благ — безнадежна и недостойна. Она была воспитана скромной и с любовью к эстетической простоте. Вся это является основой для внутренних противоречий Эмилии. Эллена, в отличие от Эмилии, готова бороться до последнего за возможность быть со своим возлюбленным. «<...> как вдруг девушка отбросила с лица

вуаль и предупреждающе подняла руку. Это была Эллена! Она смотрела на священника полными слез и страдания глазами, моля его не продолжать дальше. Однако это не остановило священника. И тогда девушка решилась. Уверенно и громко прозвучал в тишине храма ее голос: — В присутствии всех молящихся в храме я хочу заявить, что меня привели сюда насильно, против моей воли и желания. Я протестую...» [25, с. 457]. Но стоит отметить, что Эллена не лишена этой волшебной чувствительности, которая есть у Эмилии: «Последние ее слова потонули в гуле взволнованных голосов, и в это мгновение Эллена увидела Винченцо. Какие-то секунды она смотрела на него, не веря своим глазам, а потом упала без чувств на руки монахинь» [25, с. 458].

Несмотря на то, что героини А. Рэдклифф отличаются повышенной чувствительностью, они имеют характер, стержень, который не позволяет им сломиться, когда они вступают в конфронтацию со злодеем или судьбой. Это можно проиллюстрировать сценой из романа «Итальянец»:

«— Я не дойду, я упаду бездыханной... — продолжала шептать бедняжка, когда они были уже совсем у цели.

Наконец Оливия остановилась. Отсюда предстояло подать условный знак, и она ударила поднятой веткой по дереву. Послышался шепот переговаривающихся голосов, но условного ответа не последовало.

— Нас предали, — в ужасе прошептала Эллена. — Но я все равно должна знать правду, — вдруг решительно заявила она и повторила условный знак.

К ее неизъяснимой радости, в ответ раздались три отчетливых сухих стука дерева о дерево.» [26, с. 156].

В романе же «Удольфские тайны», главная героиня, Эмилия, смело вступает за свою тетушку. Ее пугает граф Монтони, но, будучи твердо

уверенной и верящей в невиновность тетки, Эмилия ведет себя спокойно и не выказывает страха:

«Эмилия со страхом глядела на его потемневшее лицо и дрожащие губы, слушая угрозы, обращенные к ее тетке.

— Не оправдывайтесь, — говорил он жене, — не пробуйте отрицать вопиющий факт; у меня есть доказательства вашей вины. <...>

При всем своем угнетенном состоянии духа Эмилия не могла не возмутиться, услышав, что тетку ее обвиняют в таком ужасном злодеянии; она ни на минуту не могла допустить, что она виновна. <...>

— Не тратьте слов по-пустому, — остановил ее Монтони, когда она собиралась заговорить, — ваша вина написана у вас на лице. Вы сейчас же будете переведены в восточную башню.

— Вы обвиняете меня нарочно, чтобы оправдать свою жестокость, — с трудом проговорила несчастная женщина, — я не стану даже оправдываться. Ведь вы сами не верите в мою виновность.

— Синьор! — начала Эмилия торжественным тоном, — это страшное обвинение ложно, за это я ручаюсь жизнью. Теперь не время для меня сдерживаться, — прибавила она, заметив суровое выражение на его лице, — я не постесняюсь сказать вам, что вы обмануты кем-то, кто желает погубить тетушку; невозможно предположить, чтобы вы сами могли измыслить такое чудовищное обвинение.

Монтони произнес дрожащими губами:

— Если вы дорожите жизнью, то советую вам молчать; если же вы будете настаивать, то я знаю, чем объяснить ваше вмешательство!

Эмилия спокойно подняла глаза к небу.

— Итак, я вижу, пропала всякая надежда, — промолвила она.

— Молчать! — крикнул на нее Монтони, — или вы увидите, что вас ожидает.[25, с. 340]».

Еще один пример, который ярко иллюстрирует тот факт, что в Эмилии уживаются вместе такие черты, как тонкая чувствительность, присущая молодой барышне, и неожиданная смелость, заставляющая героиню держаться и не терять самообладания. Удивительное сочетание черт характера, очень аккуратно вписанное в повествование А. Рэдклифф, хорошо видно в следующем отрывке:

«Проходя по комнатам, которые вели туда, она почувствовала себя несколько взволнованной; отношение портрета к покойной владелице замка, разговор с Аннетой в совокупности с обстоятельством относительно покрывала — все вместе бросало на этот предмет какую-то таинственность, наводящую ужас. Но в таких случаях к страху всегда примешивается и любопытство, что-то как будто толкает человека увидеть тот предмет, который ему внушает трепет.

Эмилия шла вперед нерешительными шагами и приостановилась перед заветной дверью, прежде чем решилась отворить ее; наконец она вошла в комнату и направилась прямо к картине, по-видимому, заключенной в раму необыкновенной величины и помещавшейся в темной части комнаты. Опять Эмилия запнулась на мгновение и наконец робкой рукой подняла покрывало, но тотчас же выронила его; то, что она увидела перед собой, вовсе не была картина... В ужасе она бросилась вон из комнаты, но, не успев добежать до двери, без чувств грохнулась на пол.

Очнувшись, она вспомнила о только что виденном и чуть опять не лишилась сознания. Она едва имела силы вернуться в свою комнату, но оставаться там одной ей было жутко. Ужас леденил ее мозг и затмевал на время всякое сознание прошлого и опасение за будущее. Она села у окна, потому что с террасы неслись человеческие голоса, хотя и отдаленные, и

можно было видеть проходивших людей. А это ничтожное обстоятельство все-таки придавало ей мужества.» [26, с.143]. Здесь важно обратить внимание на то, что будучи даже ужасно напуганной и пребывая в состоянии шока, Эмилия все-таки находит в себе храбрость.

Еще один важный отрывок, который по-особенному раскрывает героиню:

«Они говорили мало, Монтони еще меньше. Взглянув на него, Эмилия невольно вздрогнула. Все ужасы, виденные ею в роковой комнате, нахлынули на нее с новой силой. Несколько раз кровь отливала от ее щек; она боялась, что ей сделается дурно, что она тем самым выдаст свое волнение и принуждена будет выйти из столовой. Но сила ее решимости поддержала ее слабое тело; она заставила себя разговаривать с гостями и даже старалась казаться веселой.» [26, с.144].

В этом примере можно проследить то, насколько мощна внутренняя сила девушки. Она необычайно крепко держит себя в руках, может улыбаться и скрывать ото всех свой страх. Как было сказано выше. Традиционное изображение главной героини подразумевает так называемую «кисейную барышню», для которой малейший испуг будет поводом для крика. И поэтому здесь А. Рэдклифф разительно отличается от своих предшественников. Стоит также отметить, что эта схема выстраивания характера будет использоваться писательницей еще не раз, показывая, что образ Эмилии не случайный, а четко продуманный и логично выстроенный.

Благодаря их тонкой душевной организации, А. Рэдклифф удается прочно мотивировать появление необъяснимого и невозможного. Нетипично стойкие героини являются отличительной особенностью системы образов, которую описывает А. Рэдклифф в своих романах.

2.4. Функции второстепенных персонажей в романах Анны Рэдклифф

Тип преданного, честного, не лишённого здравого смысла, но непросвещённого, подверженного суевериям и «болтливому» слуги был открыт Г. Уолполом и сразу стал почти неизбежной частью 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» [36, с. 234]. Служанка Бьянка в «Замке Отранто» была первым опытом такого персонажа, и Г. Уолпол специально подчеркивал, что ее «женские страхи и слабости» в последней главе «играют весьма важную роль в приближении развязки».

Сюжетная роль «наивного персонажа» увеличивалась по мере того, как формировалась техника романа тайн. Для просветительского сознания он оказывался едва ли не единственным легализованным носителем «суеверия», отвергаемого просвещённым героем. В «Удольфских тайнах» такого рода персонаж выступает в наиболее раскрытом виде. Это служанка Аннета, являющаяся контрастом характеру Эмилии.

Аннета — француженка, служанка госпожи Шерон, тетки Эмилии, которую хозяйка взяла с собой в замок своего нового мужа Монтони. В представлениях Аннеты о реальном мире находят себе место и прямо сказочные элементы, возможно идущие из волшебного-рыцарского романа:

«Я в самом деле верю в великанов, — говорит Аннета Эмилии, — этот замок, кажется, для них сделан. В какую-нибудь ночь мы увидим фей<...>» [26, с. 133].

Кроме того, в образе Аннеты также воплощена такая черта, как болтливость, что тоже не характерно для традиционного готического романа, но является одной из любимых у А. Рэдклифф. Это можно проиллюстрировать данным отрывком:

«— И отлично делала, Аннета; будь и теперь такой же сдержанной: это предмет для меня неприятный.

— Ах, барышня милая! Какая же вы скромница! Как деликатничаете с людьми, которые так мало ценят вас! Не могу я выносить, чтобы вас обманывали; я должна сказать вам... для вашей же пользы, а вовсе не для того, чтобы досадить барыне, хотя, по правде сказать, не очень-то она и стоит того, чтобы ее любили...

— Не смей говорить дурно про тетю, Аннета!.. — строго остановила ее Эмилия.

— Уж извините, барышня, я именно про нее и хочу сказать... Если б вы знали то, что я знаю, вы бы и не имели духу рассердиться на меня. Я много, много раз слыхала, как синьор говорил про вашу свадьбу с графом, а барыня всегда советовала ему не потакать вашим глупым капризам, как ей угодно было выражаться, а действовать решительно и заставить вас повиноваться. Слушая все это, у меня сердце болело за вас; ну, думаю себе, если она сама несчастная, ей бы следовало хоть немножко пожалеть других людей и...

— Спасибо тебе за твою жалость, Аннета, — прервала ее Эмилия, — но тетя была расстроена в эту минуту, и я думаю... я уверена... Можешь убрать со стола, Аннета, я кончила обедать.

— Барышня, да вы как есть ни к чему не притронулись! Постарайтесь хоть что-нибудь скушать... Расстроена!.., сдается мне, у нее всегда голова не в порядке. А в Тулузе я слыхала, что барыня говорила про вас и про месье Валанкура с мадам Марвель и мадам Везон, очень дурно говорила, — будто ей было так много хлопот с вами, и она думала, что вы сбежите с месье

Валанкур, если за вами не смотреть в оба, и что будто вы сговорились с ним, чтобы он приходил в дом ночью и...

— Боже милостивый! — воскликнула Эмилия, вся вспыхнув, — возможное ли дело, чтобы тетушка изображала меня в таком свете.

— Право же так, барышня, я говорю сущую правду, да и то не всю. Я сама думала, что ей как-то неловко сплетничать про родную племянницу, даже если б вы и в самом деле были виноваты! но я никогда не верила ни единому слову! Барыня всегда так зря говорит!

— Как бы там ни было, Аннета, — перебила ее Эмилия, оправившись от смущения, — но тебе не подобает говорить мне дурное про тетю. Я знаю, намерение у тебя было хорошее, но лучше замолчи. Я кончила обед.

Аннета покраснела, потупилась и стала медленно убирать со стола.» [26, с. 232].

Что касается романа «Итальянец», здесь А. Рэдклиф так же отступает от образа, созданного Горацием Уолполом, хоть и имеет несколько сходных черт. Беатриса – служанка синьоры Бьянки, тети главной героини, Эллены. Она болтлива, что выражается в длинных диалогах, где зачастую, Беатриса не может сосредоточиться на предмете разговора или вовсе, не желает говорить:

«<...>— Никогда, синьор, — заверила его Беатриса, когда он наконец обрел дыхание и спросил ее, — хотя недомогала она уже давно и здоровье ее все больше ухудшалось. Однако, синьор...

— Что — однако? — быстро спросил Винченцо.

— Даже не знаю, что и думать, синьор, о такой скорой смерти! Конечно, я не могу утверждать, и, может, вы посчитаете это вздором, но тут было так много странного...

— Говорите яснее, Беатриса, вам нечего бояться, что я высмею вас, — взволнованно обратился к ней юноша.

— Я вам верю, синьор, но что будет, если станет известно, что это я вам сказала...

— Никто ничего не узнает, Беатриса, — заверил ее Винченцо, еле сдерживая нетерпение. — Не бойтесь и расскажите мне все, что вас беспокоит.

— Тогда я прямо скажу вам, синьор, что мне не нравится, как умерла госпожа. Не нравится и то, как изменилось ее лицо после смерти.

— Говорите яснее, Беатриса, — повторил Винченцо, — и по делу.

— Увы, синьор, есть люди, которые не понимают, когда им говорят прямо, как я сейчас делаю. Так вот, я не верю, что синьора умерла своей смертью.<...>» [25, с. 94]. Из-за природной болтливости, она часто не может сдержать чувств и доверенных секретов, однако, внушенный, антагонистом или сверхъестественным, страх не дает ей говорить об этом свободно. Героям не раз приходится потратить время на то, чтобы разговорить служанку и узнать подробности, которые зачастую могли оказаться важной информацией, спасающей чью-то жизнь или предупреждающей об опасности.

Несмотря на то, что Беатриса является персонажем, представляющим необразованную, суеверную личность, она оказывается так же и тем человеком, который идет против правил и общественных порядков, если есть возможность помочь хозяйке или обезопасить ее. Так, например, это можно проиллюстрировать сценой, в которой умирает тетка Эллены, а Винченцо, ее возлюбленный, собирается выяснить правду о смерти, так как женщина умирает внезапно и при загадочных обстоятельствах. Служанка напугана, ей страшно говорить, но преданность и любовь к хозяйке заставляют ее все же рассказать то, что ее тревожит:

«О, бедная, бедная моя госпожа! Я сразу поняла, что она умирает.<...> Даже не знаю, что и думать, синьор, о такой скорой смерти! Конечно, я

не могу утверждать, и, может, вы посчитаете это вздором, но тут было так много странного... <...>» [25, с. 105].

Таким образом, роли второстепенного персонажа А. Рэдклифф придает большую степень значимости. Второстепенный герой это не просто дополнение, декорация и часть ландшафта, но и полноценный герой, имеющий раскрытие характера, а также участвующий в сюжете наравне с главными персонажами, нередко являясь причиной раскрытия главной тайны или даже всей сюжетной интриги.

Выводы по Главе 2

Как показывает анализ материалов исследования, готический роман А.Рэдклифф — это работа раннего периода развития романтической литературы. Произведениям А.Рэдклифф характерны свои структурные особенности; их отличает своя жанровая специфика с мотивом наслаждения ужасом, выстроенной иерархической системой героев.

В романах А.Рэдклифф существует следующая схема распределения ролей: герой - героиня, противник-интриган, персонаж — покровитель героя (обычно представитель старшего поколения).

А. Рэдклифф тщательно и глубоко разрабатывает образ антигероя, который не является статическим персонажем, а меняется от сцены к сцене, переживает сложную внутреннюю борьбу. Образ злодея вызывает неоднозначные чувства: с одной стороны, у него привлекательная внешность и безукоризненные манеры, с другой стороны, он внушает страх окружающим.

Женские образы также претерпели изменения: им чужды человеческие слабости, героини противятся притеснению, они готовы сражаться с любыми

препятствиями. Героини А. Рэдклифф имеют нетипично стойкий характер, что является еще одной отличительной чертой системы образов, созданной писательницей.

Роль второстепенных персонажей в романах весьма значительна, они участвуют в развитии сюжета наравне с главными.

Таким образом, в своих романах А.Рэдклифф талантливо создает особенные, динамические системы образов, которые вовлекают читателя в удивительный мир, созданный автором.

Заключение

Суммируя материал исследования, представляется возможным сделать следующие выводы:

Творчество Анны Рэдклифф можно рассматривать как переходное явление от Просвещения к романтизму. А. Рэдклифф создала оригинальный вариант готического романа, параметры которого складывались под влиянием произошедших в литературе глобальных изменений, которые повергли сомнению идеалы и ценности, положенные в основу английского общества. Романы А. Рэдклифф явили миру новые типы и неожиданно свежие образы героев.

Техника и приемы повествования А. Рэдклифф стали достоянием массовой литературы. Так, например, построение по принципу нанизывания однородных эпизодов, но с новыми вариациями и новыми комбинациями, используемое А. Рэдклифф при описании всех ужасов, пережитых героиней в готическом замке, становится традиционным в детективе, боевике, триллере, любовном романе.

В заключение важно отметить, что были выявлены типологические особенности системы образов готического романа, проанализированы формы и способы выстраивания сюжета и прослежена реализации системы образов в романах Анны Рэдклифф «Удольфские тайны» и «Итальянец».

При этом были исследованы специфические стороны системы образов «готического» романа А. Рэдклифф. Также были выявлены принципы сюжетного построения на структурном и содержательном уровнях и была прослежена динамика и функционирование системы образов на примере двух готических романов Анны Рэдклифф «Удольфские тайны» и «Итальянец».

Анализ романов показал, что несмотря на достаточно типичную для готики схему построения романов (главной героиней является молодая, часто

небогатая девушка, вокруг которой случаются зловещие события), система образов Анны Рэдклифф разительно отличается от традиционной.

Одно из высших достижений романного творчества писательницы — это создание образа антагониста в романе «Удольфские тайны», который бесспорно, является самым ярким и продуктивным в литературном отношении персонажем. Характер злодея почти лишен психологических оттенков, — но это характер цельный и вызывающий противоречивые чувства как у героини романа, так и у читателя. Он явно выдвигается на передний план, оттесняя прочих персонажей романа.

Он не может не чувствовать страха перед потусторонними силами, ибо, как всякий средневековый феодал, он подвержен суеверию и однажды уже слышал таинственный голос (принадлежавший, как потом выясняется, заключенному в замке), — но он не должен обнаруживать свое смятение перед женщиной, которую только что учил справляться с собой. Более того, он готов бросить вызов неведомому, даже если оно окажется сильнее его.

Антигерой романа «Итальянец» - также яркий пример того, что А.Рэдклифф удалось создать совершенно новый облик антагониста. Это женщина, в противовес тому, что обычно злодеем в готическом романе является мужчина, кроме того, она не статичный персонаж. Она развивается вместе с добродетельными персонажами. Она сомневается, раскаивается и даже переходит на сторону добра, разочаровавшись в собственных решениях.

Женские образы, созданные писательницей имеют свою специфику. Они готовы противостоять злу, твердо стоя на своем и бросая вызов злодеям, которые разлучают их с возлюбленными. Также важно сказать, что они осмеливаются противостоять не только злу в лице человека, но и сверхъестественному началу.

Образы второстепенных персонажей имеют как сходства, так и специфические отличия от типологической системы персонажей готического

романа. Служанки романов «Удольфские тайны» и «Итальянец» суеверные, недалекие девушки, однако они честны и преданы своим хозяйкам. Их преданность выражается в нарушении общественных правил и моралей, если дело касается счастья или безопасности их барышень.

Таким образом, писательницей вырабатывается специфичная техника повествования, приемы и система образов. Произведения А. Рэдклифф сыграли в истории английской и европейской «готической» литературы особую, значительную роль. Следуя главным художественным традициям «страшного» романа, сложившимся в произведениях ее предшественников, она оставалась приверженной основным ориентирам просветительского века, но вместе с этим смогла создать оригинальный вариант «готического» романа, который стал впоследствии необычайно популярным и принес ее имени мировую известность. В своих романах А.Рэдклифф не отвергает полностью ни одного из основных элементов «готической» традиции и в то же время сохраняет верность своим собственным принципам, сознательно избегая того, что она считает неоправданными и неприемлемыми.

Список использованной литературы.

1. Антонов С. А. Призрак в доспехах, или Взгляд на готические игрушки сквозьготические стёкла / Сергей Александрович Антонов // Замок Отранто / Г. Уолпол. –СПб., 2011. – 5–43 с.
2. Байрон. Дневники и письма // Александров З.Е., Елистратов А.А., Николюкин А.Н. Байрон. Дневники и письма — М.: Академия наук, 1963. — 459 с.
3. Барболд А. Л. Миссис Рэдклифф // Британские романисты / А. Л. Барболд. – М., 1985. – 354 с.
4. Берковский Н.Я. О романтизме и его первоосновах // Проблемыромантизма. — М., 1971. — 5-19 с.
5. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. — Л., 1973. — 67-90 с.
6. Будур, Н. В. Готическая английская проза и пути ее развития // Английская готическая проза: В 2 т. / Н.В. Будур. —М. : Терра-Книжный клуб, 1999. – 330 с.
7. Бутузов А. Из истории готического романа. // Комната с призраком. Нижний Новгород – М., 1993. 12 с.
8. Вацуро, В. Э. Готический роман в России / В.Э. Вацуро. —М. : Новое лит. обозрение, 2002. – 542 с.
9. Волков И.Ф. Теория литературы. — М., 1995. – 532 с.
10. Гаспаров М. Л. "Снова тучи надо мною..." Методика анализа // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. II. О стихах. — М., 1997. — 9-20 с.
11. Готическая традиция в русской литературе / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. – 349 с.
12. Григорьева Е.В. / Готический роман и своеобразие фантастического в прозе английского романтизма. Дисс. канд. филол. наук. Ростов, 1988. – 204 с.

13. Елистратова А.А. Готический роман // История английской литературы. М.; Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1945. Т.1, вып. 2.— 593 с.
14. Жаринов Е.В//Фэнтези и детектив — жанры современной англо-американской литературы. М.; Международная академия информатизации, академия средств массовой информации, 1996. 4 с.
15. Жирмунский В. М. У истоков европейского романтизма / В. М. Жирмунский, Н. А. Сигал // Фантастические повести / Г. Уолпол, Ж. Казот, У. Бекфорд. — Л., 1967. 249–284 с. (Литературные памятники).
16. Заломкина Г.В. / Поэтика пространства и времени в готическом сюжете. Дисс. . канд. филол. наук. Самара, 2003. — 187 с.
17. Кавелти Дж. Формульные повествования // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. 19 с.
18. Краткая литературная энциклопедия в 9-ти томах, М.: Советская энциклопедия, 1972. - 887-895 с.
19. Ладыгин М.Б. / Английский «готический» роман и проблемы предромантизма. Дисс. канд. филол. наук. М., 1978. — 134 с.
20. Ладыгин М.Б. / Романтический роман. М.: Педагогический институт им. В.И.Ленина, 1981. — 543 с.
21. Льюис М. Монах. М.: Ладомир, 1993. — 488 с.
22. Мэтьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец. М.: Терра, 2001. — 390 с.
23. Пикок, Т. Л. Аббатство кошмаров / ред. Н.И. Балашов, Е.Ю. Гениева. - М. : Терра, 1999. — 422 с.
24. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / Пропп В. Я. — М.: Academia, 1928. — 152 с.
25. Рэдклифф А. Итальянец, или Исповедаляня кающихся, Облаченных в Черное. Пер. с англ. Л.Ю. Бриловой, С.Л. Сухарева. М., 2000.
26. Рэдклифф, А. Удольфские тайны : пер. с англ. А. Гей / Анна Рэдклифф. — Спб. : Азбука Азбука-Аттикус, 2010. — 764 с.

27. Рейтблат А.И//Вступительная заметка к «Формульным повествованиям» Дж. Кавелти. Указ.соч. – М., 1989. – 45 с.
28. Реизов Б.Г. Творчество Вальтера Скотта. М.; Л.: Художественная литература, 1965. – 363 с.
29. Скотт В. Вальтер Скотт о «Замке Отранто» Уолпола / Вальтер Скотт// Фантастические повести / Г. Уолпол, Ж. Казот, У. Бекфорд. — Л., 1967. —231–244 с.
30. Скотт В. Миссис Анна Рэдклифф / Вальтер Скотт // Итальянец / Анна Рэдклифф; пер. с англ. А. Ю. Бриловой. Л., 2000. 341–371 с.
31. Соловьева Н.А. В лабиринтах фантазии // Комната с гобеленами. Английская готическая проза. М.: Правда, 1991. 5-22 с.
32. Соловьева Н.А. У истоков английского романтизма. М.: Издательство МГУ, 1988. – 267 – 298 с.
33. Соловьева Н.А. Английский предромантический роман и формирование романтического метода. Дисс. докт. филолог, наук. М., 1983. – 156 с.
34. Соловьева Н.А. Английский предромантический роман и формирование романтического метода. М.: Издательство Московского университета, 1984. – 256 – 304 с.
35. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.Томашевский. - 2-е изд. - М. ; Л. : Аспект Пресс, 1996. - 204 с.
36. Уолпол, Г. Замок Отранто : пер. с англ. В. Шор / Гораций Уолпол. – М. : Азбука Азбука-Аттикус, 2011. - 218 с.
37. Хализев, В. Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. - 3-е изд., испр. и доп. - М. : Высш. шк., 2002. - 436 с.
38. Birkhead E. The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance.-1921.- N.Y.,1963.
39. Hale, T. The French and German Gothic: the Beginnings // The Cambridge Companion to Gothic Fiction / Cambridge; Melbourne - N.Y. : Cambridge University Press, 2002. – 301 p.

40. Kiely R. *The Romantic Novel in England*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1972. 568p.
41. Radcliffe, A. *The Italian*/ A. Radcliffe. – London : Penguin Classics, 2011. – 188 p.
42. Radcliffe A. *The Mysteries of Udolpho. A Romance*. Oxford, 1980. — 208 p.
43. Reeve C. *The Progress of Romance*. N.Y.: The Facsimile Text Society, 1930. — 111 p.
44. Stevens, D. *The Gothic Tradition* / D. Stevens. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – 130 p.
45. Summers M. *The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel*. L.: Fortune Press, 1938. — 260 p.
46. Varma D. *The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Disintegration and Residuary Influences*. L.: Arthur Baker Ltd. and Harrison and Gibb Ltd., 1957. — 367 p.
47. Walpole, H. *The Castle of Otranto* / H. Walpole. - Oxford University Press, 2009. – 440 p.