

УДК 811.111'42

ББК 81.43.21-7

ВОЛЯ К ТАЙНЕ КАК ТОПОС ГОТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ: ПРИНЦИПЫ ЯЗЫКОВОЙ РЕАЛИЗАЦИИ В НАРРАТИВНОЙ КОММУНИКАЦИИ (на материале рассказа Э. Уортон “Afterward”)

ИГИНА З. А.

Нежинский государственный университет имени Николая Гоголя

Статья посвящена выявлению принципов языковой реализации топоса “воля к тайне” в рассказе “Afterward” путем обнаружения и объяснения языковых сигналов, свидетельствующих о наличии указанного топоса в данном рассказе как примере нарративной коммуникации. Основными принципами являются “принцип мистериальной эмуляции” как воссоздание инициатического ритуала в композиции рассказа; “принцип нарративной антиномии” как преднамеренное нарушение линейной логической последовательности между суждениями; “принцип рассеянной референции” как придание неопределенности какому-либо референту и “принцип уплотнения имплицитной информации” как аккумуляция в нарративе единиц со скрытым смыслом.

Ключевые слова: воля к тайне, топос, нарративная коммуникация, принципы языковой реализации.

The article is dedicated to revealing and explaining principles of lingual realisation of the Gothic topos “will to mystery” in E. Wharton’s story “Afterward” taken as an example of narrative communication. These principles, termed as “principle of mystery emulation” (recreating a mystery ritual in the narrative), “principle of narrative antinomy” (violating linear logical sequence between certain statements), “principle of diffused reference” (ascribing vagueness to some referent), and “principle of compressing implicit information” (accumulating language units with covert sense in the narrative), are recognised via lingual signals.

Key words: will to mystery, topos, narrative communication, principles of lingual realisation.

Воля как фундаментальный импульс, инициирующий и направляющий движение жизни, представляет устойчивый интерес в разные эпохи развития человеческой мысли: со времен досократической натурфилософии (напр., прозревающая необходимость воля первоэлемента (огня) у Гераклита [3, с. 100, 111]) через схоластические подходы к ее истолкованию (напр., божественная воля в противовес его разуму (И. Дунс Скот [5])), позднее – через волюнтаристские, иррационалистические теории А. Шопенгауэра [12], А. Бергсона [2], Ф. Ницше [8] и вплоть до постмодернистских изысканий М. Фуко [9], Ж. Делеза и Ф. Гваттари [4]. В настоящей статье воля в одном из своих проявлений (к тайне) является объектом лингвистического анализа как реализованный средствами английского языка ключевой элемент (топос) особой художественной традиции (готической), что может свидетельствовать о междисциплинарной преемственности и актуальности изысканий по данной теме. Предмет исследования, представленного в статье, составляют принципы языковой реализации указанного выше объекта в нарративной коммуникации (на примере рассказа Э. Уортон).

Цель статьи состоит в объяснении принципов языковой реализации топоса “воля к тайне” в рассказе “Afterward”.

Задания:

– раскрыть значения терминов “воля к тайне”, “топос”, “Готическая Традиция”, “нарративная коммуникация”, показать их взаимосвязь;

– выявить языковые сигналы, свидетельствующие о наличии в рассказе "Afterward" топоса "воля к тайне";

– определить общие принципы, объясняющие наличие в рассказе данных сигналов.

В первом приближении "воля" (с опорой на подходы в перечисленных выше парадигмах) может быть определена как "некий умозрительный пример актуализации категории чуждости – "чего-то принципиального (т. е. представляющего собой некий принцип), целостно выявленного как энергия потенциального смысла, созерцаемого умом" [7, с. 723–725]. И. Дунс Скот видел ее как нечто, стоящее за случайностью частного по отношению к всеобщей упорядоченности мира (разуму Бога), как проявление Божьей свободы в способе творения и, таким образом, как предел познания: человек не способен постичь Божью волю [5, с. 217–219]. Подобная релевантность идее порождающего хаоса, коему имманентна непостижимая творческая энергия как сила бесконтрольного импульса, и по сей день (в той или иной степени) прослеживается в разработке проблематики воли. Ей приписывается [12, с. 108–110] стихийность и недетерминированность, что, впрочем, в человеческой жизни оборачивается необходимостью непрерывного стремления, необъяснимого побуждения к чему-то: к жизни (А. Шопенгауэр), власти (Ф. Ницше), истине (М. Фуко). В данной статье "тайна" рассматривается как цель именно такого побуждения.

Тайна как сокрытое, сокровенное, хранимое, оберегаемое от других [18, р. 1302], секретное (лат. "secretus" – отделять), т. е. предполагающее разделение на причастных и непричастных к чему-то важному, соотносится с неведомым и, соответственно, с желанием изведать, причаститься, попасть в круг избранных. Воля к тайне как стремление к неведомому представляет собой топос Готической Традиции. Термин "топос" восходит к античной риторике в области исследования принципов диалектики спора [1, с. 352–355; 10, с. 58] и касается успешности оратора, в частности, того, насколько тот искусен в извлечении нужных ему аргументов из так называемых "общих мест", актуальных для тематики спора. "Общее место", или "топос" (τόπος) – это знание, представленное как нечто правдоподобное, кажущееся истинным большинству людей и не требующее строгого доказательства, уже готовое для использования в споре. Позднее термин стал трактоваться [15, р. 80–83] не столько как правдоподобный аргумент, сколько как указание на нечто узнаваемое, а именно: фундаментальный модус или отношение существования, традиционную, часто повторяемую тему в искусстве, в том числе литературе (напр., "любовь", "старость", "противостояние природы и человека"). Топосы могут реализоваться и как повсеместно встречающиеся темы (напр., "материнская жертвенность"), и как стилевые паттерны (напр., "аффектированная скромность рассказчика", предписывающая уничтожение им (рассказчиком) своего таланта для создания позитивного образа "простого, негордого человека, вызывающего доверие"). Собственными топосами (среди которых – "воля к тайне") располагает и *Готическая Традиция* (далее – ГТ), охватывающая неоднородные (от произведений XVII–XVIII вв. вплоть до постмодернистских текстов) формы художественного творчества, воспроизводящие в различной степени аутентичности элементы содержания средневековых баллад, ренессансной литературы и фольклора [14, р. 4–10]. Топосы ГТ систематически ассоциируются с пересечением неких границ "реального мира", т. е. привычной для людей среды обитания, и в значительной мере основываются на идеях мистического, потустороннего, неведомого, таинственного, воплощающего неодолимый сверхъестественный ужас. "Традиционность" этих идей может быть аргументирована тем фактом, что, появляясь в художественных произведениях разных жанров и форм, они не требуют специального пояснения, а являются (на повседневном уровне) интуитивно понятными, так как сформированы в результате передачи из поколения в поколение. "Готической" же традиция названа по аналогии с "готическим романом", т. е. жанровой контаминацией высокого романтизма и псевдо-медиэвизма [13, р. 29–39], где в качестве стержневого произведения фигурирует "Замок Отранто" Г. Уолпола,

широко известный характерным балладным антуражем: рыцарской атрибутикой, феодальными родовыми проклятиями, наличием прекрасной и непорочной благородной дамы. ГТ – это вербализованная, исторически закреплённая в художественной форме мировоззренческая модель, обобщающая идею, что человек признает свою полную незащищённость перед неведомыми, вызывающими сверхъестественный ужас злонамеренными силами (или силой). Среди стандартов “готического” – потусторонние сущности (напр., духи, призраки), мрачная атмосфера, место действия – в склепах, замках, старинных особняках или монастырях.

Литературные произведения ГТ представлены в большом разнообразии [16, р. 156–157]: классический английский готический роман (“тайн и ужасов”), немецкий классический роман ужасов, история с привидениями, или готический рассказ (ghost-story), хоррор-роман (роман ужасов XX–XXI вв.), неоготический роман, или “роман тайн” XX–XXI вв., сверхъестественная история (weird tale), романтическая черная повесть (die Schauerromantische Erzählung), магический (метафизический) реализм, темное фэнтези (dark fantasy). Поскольку романы, повести и рассказы в ГТ излагают истории о сверхъестественных событиях, то они являются примерами “нарратива – художественного произведения, в основе которого лежит история о некоем событии”. “Событие же – это смена изначальных условий, при которых начиналась история” [11, с. 13]. Как правило, событие в ГТ связано с художественным изображением паранормальных явлений и относится к сфере неизведанного, таинственного, манящего персонажей новизной и отличием от “реальных”, понятных вещей.

К таинственному оказывается причастен также рассказчик (или нарратор), так как именно он является источником повествования [11, с. 63]. Нарратор представляет собой повествовательную (нарративную) инстанцию наряду с нарратором (слушателем или читателем нарратора), автором (создателем произведения) и слушателем/читателем автора. В нарративе, таким образом, не только рассказывается история (нарратором), но изображается (автором) повествовательный акт. В итоге строится двухуровневая коммуникативная структура, состоящая из авторской и нарраторской типов коммуникации, где последняя входит в первую как составная часть [11, с. 33–34]. Вовлеченные в коммуникацию на нарративном (нарратор-нарратор) и авторском (автор-читатель) уровнях, эти инстанции попадают в круг избранных и получают возможность реализовать волю к тайне путем раскрытия содержания истории как знания о неведомом.

Рассказ “Afterward” представляет собой классический образец истории с привидениями [17, р. 140–142], где имеется и характерный для ГТ старинный дом (Lyng) тюдоровской постройки практически без удобств (with lack of electric light, hot-water pipes, and other vulgar necessities), и не ведающие своей участи легкомысленные герои – американцы Эдвард и Мэри Бойны, которые селятся в Линге с романтическими намерениями изведать истинно британский образ жизни, и, собственно, привидение, сначала кажущееся предметом для шуток, но приобретающее зловещие черты к концу рассказа, особенно в глазах Мэри.

Ее отношение к привидению эволюционирует от иронического неверия до принятия его как истинно сущего и беспощадно карающего. Мэри словно подвергается инициации, проходит ритуальный путь к сверхъестественному познанию мира, что вынуждает ее измениться, признав встречу с неведомым как действительно состоявшуюся. Привидение Линга показалось ей в облике человека (Роберта Элуэлла), по вине ее мужа покончившего с собой, и увело Эдварда в неизвестном направлении навсегда.

В начале ритуала Мэри (так же, как и Эдвард) воспринимает привидение как воображаемую достопримечательность, необходимый старинному дому флер, какое-то время развлекающий, пока не надоест, как всякое бесполезное занятие, во время застольных бесед: **1. I don't want to have to drive ten miles to see somebody else's ghost. I want my own on the premises. Is there a ghost at Lyng? 2. The ghost, after figuring largely in the banter of their first month or two at Lyng, poor,**

ineffectual demon, had been gradually discarded as too ineffectual for imaginative use. 3. The elusive specter had never had sufficient identity for a legend to crystallize [19]. Приведенные отрывки (здесь и далее – [19]) иллюстрируют потребительски-собственнический и снисходительный взгляд на привидение, выраженный в таких единицах, как *my own ghost; a poor demon, ineffectual for imaginative use; elusive specter*. Бойны не считают необходимым наделять его личностью в мере, достаточной (*sufficient identity*) для иронического отношения.

По мере адаптации к дому и новой жизни Мэри, однако, замечает некие странности, не кажущиеся ей поначалу достойными серьезных размышлений, но все же привлекающие внимание и заставляющие испытать легкий, быстро проходящий холодок страха перед чем-то витающим в атмосфере дома. Едва ли это "ничто", решает она, подлежит четкому объяснению, поскольку скорее напоминает неясное ощущение тайны: как будто сам дом – живая сущность, генерирующая парапсихическую энергию и способная вступить в духовный контакт с человеком, преломляясь через его воображение в виде туманных образов и догадок: **1. A new sense, a sense was gradually acquired through close daily contact with the scene of the lurking mystery; it was the house itself, of course, that possessed the ghost-seeing faculty, that communed visually but secretly with its own past; and if one could only get into close enough communion with the house, one might surprise its secret, and acquire the ghost-sight on one's own account. 2. As she peered out into it across the court, a figure shaped itself in the tapering perspective of bare lines: it looked a mere blot of deeper gray in the grayness, and for an instant, as it moved toward her, her heart thumped to the thought, 'It's the ghost!'** – Здесь привидение уже определяется как прячущаяся тайна (*lurking mystery*), переплетение теней (*deeper gray in the grayness*), а дом – как живой медиум (*the house itself possessed the ghost-seeing faculty*).

В середине рассказа Мэри принимает привидение за незнакомца (*only one figure was in sight, that of a youngish, slightly built man, who [...] lifted his hat and paused with the air of a gentleman perhaps a traveler desirous of having it immediately known that his intrusion is involuntary*), с которым даже вступает в разговор. Потусторонняя сущность теперь обозначается как интеллигентный, довольно молодой джентльмен хрупкого телосложения (*a youngish, slightly built gentleman*). Мэри сообщает ему, что Эдварда можно найти в библиотеке. Их разговор носит характер обмена короткими репликами (*"Is there anyone you wish to see?" "I came to see Mr. Boyne," he replied. "Have you an appointment with Mr. Boyne?" she asked. "Not exactly an appointment"*), и Мэри забывает о встрече как о ничего не значащем происшествии, пока внезапно не исчезает Эдвард, а ее смутные чувства (все явственнее принимающие форму страха перед неведомым, что подтверждают выделенные фрагменты, стилистически персонифицирующие привидение) не преодолевают ее с новой силой: ***then of a sudden she was seized by a vague dread of the unknown. She had closed the door behind her on entering, and as she stood alone in the long, silent, shadowy room, her dread seemed to take shape and sound, to be there audibly breathing and lurking among the shadows. Her short-sighted eyes strained through them, half-discerning an actual presence, something aloof, that watched and knew in the recoil from that intangible proximity.*** Здесь уже нет ни изумления, ни (тем более) иронии, как в иллюстрациях выше; только страх и беспомощность перед неведомым.

В конце повествования Мэри точно знает, что именно привидение Линга (и никто иной) отняло у нее мужа, и он больше никогда не вернется. Знание об этом повергает ее в бессильное отчаяние: *suddenly she lifted her hands with a desperate gesture, pressing them to her bursting temples. "Oh, my God! I sent him to Ned. I told him where to go! I sent him to this room!" she screamed out. She felt the walls of the room rush toward her, like inward falling ruins.*

Эволюция отношения Мэри к привидению представляет собой четыре этапа, где каждый следующий демонстрирует результат смены тональности – эмоционально-стилевого формата [6, с. 20] нарративной коммуникации. К концу повествования Мэри завершает ритуал,

призванный произвести в ее мировоззрении переворот, вследствие чего иррациональное более не есть сверхъестественным: возможна логика суждений с признанием того, что раньше казалось несуществующим. С легкой и шуточной, немного глумливой, тональность оборачивается зловещей, эзотерической, направленной на поиск и выявление тайных знаков и на получение сакрального знания [6, с. 21], языковым сигналом чего может послужить не просто нагнетание страха с помощью единиц, обозначающих состояние боязни чего-то (напр., “*a vague dread*”), а то, что серьезность, овеществленность, телесность этого состояния перестает вызывать ироническое сомнение (*her dread seemed to take shape and sound*). Героине открывается новое знание. Мэри Бойн вполне допускает реальность того, что ее мужа увел Элуэлл, который ко времени визита уже был мертв и, собственно, не мог (в общепринятом понимании) этот визит нанести. Более того, Мэри вспоминает, что Элуэлл приходил дважды, но в первый раз она видела его только издали и недолго, так как тогда его попытка самоубийства была неудачной. Первый визит Элуэлла Мэри сама себе объясняет как факт клинической смерти и, значит, возможность прийти, но не задержаться. Иррациональный силлогизм (Элуэлл пережил клиническую смерть + Элуэлл приходил на короткое время – Элуэлл не смог увести Бойна в первый свой визит; Элуэлл умер + Элуэлл пришел, располагая временем, – Элуэлл увел Бойна) кажется ей обоснованным и последовательным.

Описанные четыре этапа, раскрывающие в рассказе “*Afterward*” тайну привидения Линга и в своей очередности реализующие волю к постепенному постижению этой тайны посредством повествования о случае с Мэри Бойн, демонстрируют воплощение в данном нарративе “принципа мистериальной эмуляции (англ. *emulation* – имитация, копия, лат. *aemulat* – идентичный, равносильный, тождественный) – композиционного воссоздания в нарративе мистерии как инициатического ритуала, знаменующего поэтапное посвящение неопита в тайное знание”. Кульминацией инициации является событие встречи с неведомым. В ГТ посвящение предполагает осознание неопитом (напр., Мэри) неведомого как необходимо существующего наряду с привычным и понятным. Языковой реализацией принципа мистериальной эмуляции в нарративе является поэтапная смена тональности повествования.

Для Мэри вмешательство неведомого в ее жизнь становится понятным и привычным фактом только тогда, когда она переосмысливает (как вполне последовательные и познанные эмпирически) логические несоответствия в описании привидения. В начале повествования Элида Стэр, подруга Бойнов, советует им приобрести Линг и шуточно отвечает на вопрос Эдварда, есть ли там привидение, что оно-то есть, однако его ни за что не узнать (*there is one, but you'll never know it*), разве что как-то вдруг – потом, после (*suddenly, long afterward, one says to one's self, “That was it?”*). Бойны не понимают, что же оно тогда такое, ведь обычно привидения только тем и проявляются, что знанием о них (*What in the world constitutes a ghost except the fact of its being known for one? There's a ghost, but that nobody knows it's a ghost?*), причем это знание передается по наследству из поколения в поколение (*If it's been identified as an unearthly visitant, why hasn't its signalement been handed down in the family?*).

Подразумевается, что привидение можно не узнать как привидение, т. е. оно имеет качества чего-то привычного. Это значит, что явление, которое по определению сверхъестественно, выглядит совершенно естественно, раз уж на него можно и внимания не обращать. Подобное описание таинственного обитателя Линга является реализацией “принципа нарративной антиномии – преднамеренного нарушения линейной логической последовательности в нарративе, проявляющегося как противоречие между двумя суждениями, которые признаются в одном и том же контексте одинаково верными”. Напр.: 1) привидение – сверхъестественное явление (*a ghost is an unearthly visitant*), 2) сверхъестественное явление выглядит естественно (*but nobody knows it's a ghost*). С данным принципом связан также “принцип рассеянной референции – придание референту, о котором высказывается суждение, некой неясности, неопределенности,

что вызывает иллюзию необъяснимости, тайны". Согласно принципу рассеянной референции, привидение Линга может быть чем и кем угодно: сгустком теней (*a mere blot of deeper gray*), аморфным присутствием – следящим и всезнающим (*an actual, audibly breathing presence that watched and knew*), молодым человеком (*a youngish, slightly built gentleman*).

Поскольку его образ не определен, то загадочные знаки его возможного появления скрыты для Бойнов в обыденных мелочах. Так, Эдвард Бойн вдруг начинает интересоваться, а когда это – “потом, после” (*Have you any idea how long afterward?*). Из данного вопроса можно извлечь скрытый смысл – “я его, возможно, видел”. Собственно, Мэри делает тот же вывод, отвечая: “*What makes you ask?*”, что подразумевает – “а ведь раньше тебя не заботили такие глупости; что-то случилось”. Или же она размышляет над необъяснимой переменой в муже (*undefinable change that made her restless in his absence, and as tongue-tied in his presence as though it were she who had a secret to keep*), наталкивающей на мысль, будто бы что-то не так, что-то происходит, но что именно? Большое скопление в нарративе “криптем” (греч. *kruptos* – скрытый), т. е. квантов скрытого смысла, реализует “принцип уплотнения неявной, имплицитной информации”.

Таким образом, в данной статье раскрыты значения следующих терминов: 1) “воля к тайне” – тема стремления к чему-то скрытому, неведомому как топос Готической Традиции; 2) “топос” – традиционная тема или повторяемый стилизованный паттерн в литературе; 3) “Готическая Традиция” – вербализованная мировоззренческая модель, в художественной форме обобщающая идею незащищенности человека перед вызывающими ужас сверхъестественными силами; Готическая традиция названа по аналогии с “готическим романом”, а традиционность модели заключается в интуитивной понятности ее топосов; 4) “нарративная коммуникация” – взаимодействие нарративных инстанций, составляющих двухуровневую повествовательную структуру, включающую нарративный уровень (изложение истории рассказчиком (нарратором) своему слушателю / читателю (наррататору) и авторский уровень (изображение повествовательного акта автором для своего читателя). Взаимосвязь данных терминов объясняется тем, что все нарративные инстанции определенного произведения ГТ (например, рассказа “Afterward”) представляют собой круг избранных, реализующих свою коллективную волю к тайне путем раскрытия содержания истории как знания о неведомом.

Языковыми сигналами, выявляющими в рассказе “Afterward” наличие топоса “воля к тайне”, являются: 1) смена общей тональности повествования с иронической на эзотерическую, зловещую; 2) употребление контекстуально противоречивой лексики для обозначения одного и того же референта; 3) большое количество языковых единиц, содержащих имплицитную информацию.

В основе реализации топоса “воля к тайне” в нарративной коммуникации между инстанциями рассказа “Afterward” лежат следующие принципы: 1) принцип мистериальной эмуляции – воссоздание в композиции нарратива мистерии как инициатического ритуала поэтапного посвящения неопита в тайное знание; 2) принцип нарративной антиномии – преднамеренное нарушение в нарративе линейной логической последовательности, выражающееся как противоречие между суждениями, которые признаются одинаково верными в одном и том же контексте; 3) принцип рассеянной референции – придание неопределенности какому-либо референту, что вызывает иллюзию тайны, и 4) принцип уплотнения имплицитной информации – т. е. большое скопление криптем в нарративе.

Практическая ценность изложенных в данной статье идей заключается в возможности их использования для анализа учебного материала в ходе преподавания спецкурсов по интерпретации художественного текста, а также курса коммуникативной лингвистики (раздел “Нарративная коммуникация”). Перспективы исследования автор видит в разработке типологии тональностей в нарративе ГТ, в изучении видов рассеянной референции и классифицировании криптем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Тописка / Аристотель ; [пер. с древнегреч. З. Н. Микеладзе] // Сочинения в четырех томах / [гл. ред. З. Н. Микеладзе]. – М. : Мысль, 1978. – Т. 2. – С. 347–553.
2. Бергсон А. Творческая эволюция / Анри Бергсон ; [пер. с фр. В. Флеровой]. – М. : ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. – 384 с.
3. Гераклит. Все наследие : на языках оригинала и в русском переводе / Гераклит Эфесский ; [подгот. С. Н. Муравьев]. – М. : ООО “Ад Маргинем Пресс”, 2012. – 416 с.
4. Делёз Ж. Желаящие машины / Ж. Делез, Ф. Гваттари ; [пер. с фр. Д. Кралечкина] // Анти-Эдип : Капитализм и шизофрения / [под ред. В. Кузнецова]. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – С. 7–30.
5. Дунс Скот И. Рациональное богословие / Блаженный Иоанн Дунс Скот // Избранное / [сост. и общ. ред. Г. Г. Майорова]. – М. : Из-во Францисканцев, 2001. – С. 160–318.
6. Карасик В. И. Коммуникативная тональность / В. И. Карасик // Вестник Северо-Осетинского государственного университета им. К. Л. Хетагурова / [гл. ред. А. А. Магометов]. – Осетин : Из-во СОГУ им. К. Л. Хетагурова, 2008. – Т. 4. – С. 20–29.
7. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / Алексей Федорович Лосев ; [под ред. Е. Д. Вьюнник, А. В. Матешук]. – М. : Мысль, 1993. – 960 с.
8. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Фридрих Ницше ; [пер. с нем. Е. Герцык и др.]. – М. : Культурная Революция, 2005. – 880 с.
9. Фуко М. Воля к истине : по ту сторону знания, власти и сексуальности / Мишель Фуко ; [пер. с франц. С. Табачниковой]. – М. : Касталь, 1996. – 448 с.
10. Цицерон М. Т. Тописка / М. Т. Цицерон ; [пер. А. Е. Кузнецова] // Эстетика : Трактаты, речи, письма / [под ред. Г. С. Кнабе]. – М. : Искусство, 1994. – С. 56–81.
11. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
12. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр ; [пер. с нем. Ю. И. Айхенвальда] // Собрание сочинений : в 6 т. / [общ. ред. А. Чанышева]. – М. : ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999. – Т. 1. – С. 4–350.
13. Birkhead E. The Tale of Terror / Edith Birkhead. – Charleston, SC : BiblioBazaar, LLC, 2008. – 228 p.
14. Botting F. Gothic / Fred Botting. – N. Y. : Routledge, 2005. – 128 p.
15. Curtius E. R. European Literature and the Latin Middle Ages / Ernst Robert Curtius ; [transl. fr. German by W. R. Trask]. – N. Y. : Bollingen Foundation Inc., 1953. – 658 p.
16. Snodgrass M. E. Gothic Convention / M. E. Snodgrass // Encyclopedia of Gothic Literature. – N. Y. : Facts on File Inc., 2005. – P. 152–154.
17. Snodgrass M. E. Ghost Story / M. E. Snodgrass // Encyclopedia of Gothic Literature. – N. Y. : Facts on File Inc., 2005. – P. 140–142.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ

18. Большой толковый словарь русского языка / [под ред. С. А. Кузнецова]. – СПб. : Норинт, 2000. – 1536 с.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ

19. Wharton E. Afterward [Online] / Edith Wharton. – Access mode: <http://classiclit.about.com/library/bl-etexts/ewharton/bl-ewhar-afterward.htm>

Дата надходження до редакції 07.11.13