

**ПОЭТИКА «САСПЕНСА» В СОВРЕМЕННЫХ
ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ТРИЛЛЕРАХ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «УЧЕНИК» (2018 Г.)
И «ПРОВАЛ» (2019 Г.) М. ЮРТА И Х. РУСЕНФЕЛЬДТА)**

В.Ю. Мишенина, Е.В. Тырышкина

Ключевые слова: «саспенс», психологический триллер, Х. Русенфельдт, М. Юрт, «Ученик», «Провал».

Keywords: «suspense», psychological thriller, H. Rosenfeldt, M. Hurt, «The Apprentice», «Failure».

DOI 10.14258/filichel(2024)3-09

В современной литературе психологические триллеры прочно закрепились как один из самых востребованных жанров, основанных на «авантюрно-приключенческой или криминальной интриге-коллизии, вокруг которой динамично и непредсказуемо развиваются, в пределах короткого промежутка времени, основные события, а персонажи действуют осознанно и мотивированно, добиваясь, на грани своих сил и возможностей, важной цели» [Стивен, 2013]. Заставляя читателей испытывать сильнейший прилив эмоций, большая часть из которых связана с чувством нарастающей тревоги и страха, психологический триллер, возникший к концу XX в., привлекает все большее внимание читателей.

Объясняя причины популярности данного жанра, американский культуролог Дж. Кавелти указывает, что «the thriller, performing an escapist function, takes the reader away from reality with its complexity, uncertainty, imperfection into a world of fantasies, dreams, ideal ideas, where everything is clear and predictable» («триллер, выполняя эскапистскую функцию, уводит читателя от реальной действительности с ее сложностью, неопределенностью, несовершенством в мир фантазий, грез, идеальных представлений, где все понятно и предсказуемо») [Cawelti, 1976, p. 168].

В своем исследовании Л.А. Федорчукова и А.К. Аристова определяют триллер следующим образом: «В англоязычной традиции под триллером принято понимать произведение, вызывающее у читателя чувство тревоги, волнения или страха» [Федорчукова, 2019, с. 71]. И в этом определении ведущее место занимает прием «саспенс», или напряженное ожидание чего-то тревожного, который представляет собой не просто

инструмент для создания атмосферы, но мощный психологический механизм, который позволяет авторам управлять вниманием аудитории, направляя его туда, куда необходимо для развития сюжета.

Фокусируясь на психологии поведения героев, читатель испытывает целый спектр противоречивых эмоций и еще больше погружается в анализ человеческой природы и сознания героев, которое отличают различные неустойчивые психологические состояния. В этом отношении показательно, что в триллере предполагается поэтапное раскрытие особенностей психологии героев, что делает его довольно объемным и «неторопливым» произведением, поскольку основная цель заключается не в скорости раскрытия преступления, а в создании максимально подробного психологического портрета персонажей. Важное значение имеет прием «саспенс», который исследователь Р. Аллен определяет как особую драматургическую технику, реализуемую через разницу «background knowledge of the audience and the presented images of the main characters of the works» («фоновых знаний аудитории и представляемых образов главных героев произведений») [Hoffman, Fahr, 2013, p. 65]. В дополнение к размышлениям исследователя, Дж. Хофман и А. Фар полагают, что саспенс «is associated with the experience of hope and fear, which are based on certain cognitive mechanisms and are often accompanied by intense physiological arousal» («связан с переживанием надежды и страха, которые основываются на определенных когнитивных механизмах и часто сопровождаются интенсивным физиологическим возбуждением») [Hoffman, Fahr, 2013, p. 87].

Т.В. Дьякова, анализируя прием «саспенс» в своей работе «Характеристика жанра "Триллер" и его поджанры», отмечает, что именно «невозможность предсказать дальнейший ход событий вызывает чувство тревожного ожидания у читателей» [Дьякова, 2013, с. 34]. В психологическом триллере этот элемент усиливается за счет глубокого погружения в психологию героев и исследования средств использования манипуляций и обмана в интригах сюжета, поскольку основной его целью является создание атмосферы страха и напряжения не только у читателя, но и вокруг самих главных героев. Автор романа-триллера делает акцент на эмоциональной и психологической составляющей истории, а не на действиях и физическом напряжении и тем самым заставляет своего читателя задуматься о внутренних конфликтах и психологических травмах персонажей. Литературоведы И.Г. Жогова, Е.В. Кузина, Л.Г. Медведева и Е.Ю. Надеждина, анализируя основные средства создания саспенса, выделяют также особые разновидности деталей — кинематические речения и соматизмы, которые позволяют более глубо-

ко проанализировать психотип героев: «...дрожание рук, тела, стиснутые губы, руки, онемение, отсутствие способности говорить и думать демонстрируют высокое эмоциональное напряжение героев. ... Просодические признаки — изменения качества голоса могут свидетельствовать об эмоциональном состоянии героев, испытывающих страх, гнев, отчаяние. ... Кинематические речения могут воссоздавать ярость убийцы, при этом они поддерживаются образными средствами, причем ... наблюдается метафорическая контаминация кинематического паралингвизма в просодический» [Жогова, 2018, с. 54].

Создавая атмосферу напряжения, авторы триллеров зачастую обращаются к использованию эпитетов, основной целью которых является указание на наиболее существенные моменты развития действия, создание контрастных по смыслу сочетаний слов, содержащих авторскую оценку. По мнению И.Г. Жоговой, эпитеты «в природных и пейзажных описаниях выступают как инструмент создания предвещения чего-то неопределенного и зловещего» [Там же, 2018, с. 52]. С помощью данной стилистической фигуры автор создает нагнетающую атмосферу ужаса и страха или задает тот эмоциональный фон, который формирует определенные читательские ожидания.

С целью максимальной реализации эффекта «саспенс» авторы психологических триллеров обращаются к разным уровням текста: композиции, стилистическому единству, художественным средствам выразительности и лингвистическому составу [Шошина, 2019, с. 135]. Для того чтобы проследить, каким образом реализуется каждый уровень текста, рассмотрим подробнее каждый аспект на примере текстов зарубежных романов-триллеров «Ученик» и «Провал» Х. Русенфельдта и М. Юрта (романы анализируются в переводе на русский язык). Методологические принципы анализа основаны на теории рецептивной эстетики С. Фиша («эмоциональная стилистика») [Fish, 1970, p. 123–162].

Наибольший интерес в этом исследовании составляет анализ лингвистического состава текстов. В нашей работе мы обратились к приему выделения основных лексико-семантических групп слов. Проанализировав частотность употребления определенных лексем, мы сформировали основные тематические «блоки»:

- а) цветное наполнение;
- б) эмоционально-чувственная сфера;
- в) атмосфера внезапности — непредсказуемости — ужаса;
- г) оппозиция «начало — конец»;
- д) пространство смерти;
- е) избыточность.

Рассмотрим подробнее наиболее значимые группы, связанные с цветовым наполнением и эмоционально-чувственной сферой.

Анализируя цветовое наполнение романов-триллеров «Провал» и «Ученик», мы отметили преобладание красного, черного (темного) и серого оттенков. В качестве материала для исследования нами были выбраны контексты, соответствующие наиболее значимым событиям романов. Так, **черный цвет** наблюдается в следующих контекстах:

*Это чуть-чуть отвлекло его от **черных** мыслей и добавило ему слегка освобождающего примитивного раздражения* (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2023. С. 62).

*Принтер закончил работать. Мужчина взял распечатанное. <...> ... и повесил зажим с фотографиями на гвоздь в правом верхнем углу. Над гвоздем значилась цифра три, обведенная **черным** кружком* (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2023. С. 25–26).

*Она увидела, как у него **почернели** от злости глаза, и что он, похоже, готовится к ответной атаке, но он, все-таки сумев подавить сильнейшее возмущение, направился к двери* (Там же. С. 114).

*Тут он увидел Аннетт. По-прежнему в **черном** платье* (с. 126).

В приведенных фрагментах можно выделить два основных значения, которые реализуются лексемой «черный»: 'мрачный' / 'темный'.

В психологических триллерах для передачи внутреннего мира героев часто используется цветовая палитра, включающая темные оттенки, символизирующие негативные эмоции. Черный цвет, ассоциируемый с главным действующим лицом — Себастианом Бергманом, подчеркивает его психологические черты, создавая ауру таинственности и агрессивности. Чернота, окружающая героев, выражает их сложный или неустойчивый характер, а помещение их в напряженную ситуацию подчеркивает символичность власти темноты. Такой прием усиливает эмоциональное воздействие и привлекает внимание читателей к психологической драме не только персонажей, но и всей обстановки.

Символ смерти. Используя второе значение слова «черный», авторы акцентируют внимание читателей на семантике смерти, которая реализуется через ряд деталей. Так, используя черный карандаш, Ральф Свенссон, герой триллера «Ученик», отмечает приближающийся конец своих жертв: он не просто делает записи этим карандашом, он выводит фигуру круга, которая постепенно сжимается вокруг потерпевших, словно создавая петлю. И эта черная фигура-петля весьма символична, поскольку все жертвы «ученика-последователя» оказываются связаны, а решающий удар наносится в область шеи.

Но зачастую черный цвет становится «меткой», которая определяет следующую жертву. Так, Аннетт из триллера «Ученик» впервые надевает черное платье и красит губы темной помадой, а спустя некоторое время становится очередной жертвой убийцы. Черное платье выполняет такую же функцию, что и черный круг, нарисованный карандашом, — оно охватывает и концентрирует внимание на этом образе, меняя функцию с второстепенного героя на жертву. Таким образом, используя черный цвет для создания атмосферы грядущей смерти или ее последствий, авторы триллеров создают особый шифр, который направлен на то, чтобы в процессе чтения читатели «искали» подсказки и выдвигали гипотезы, — это является элементом читательского ожидания, который необходим для реализации приема «саспенс».

Однако не только черный цвет используют авторы триллеров для реализации смертельной семантики: в текстах романов с высокой частотностью встречаются лексемы, связанные с **темными оттенками**:

*Однажды, много лет назад, в районе, где он жил, отключилось электричество. Стало **темно**, не только у него, а повсюду* (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2023. С. 138).

*Там полная тишина, неподвижность и постоянный **полумрак** из-за опущенных жалюзи* (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2023. С. 128).

*Глядя в **полную темноту** помещения без окон, он, как всегда, на секунду испытал острую неприязнь, пока не замигала световая трубка* (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2023. С. 138).

Авторы триллеров «Провал» и «Ученик» намеренно «затемняют» наиболее важные локусы, лишая своих героев возможности обозреть пространство и предвидеть опасность. Так, в романе «Ученик» катализатором страха антагониста становится темнота, поскольку она ассоциировалась у него с мрачным детством и жестокостью его родных. При этом эпизоды, которые отражают состояние «последователя» в момент погружения в полную тьму, вызывают чувство тревоги не только у героев, но и у читателей, поскольку в этот момент происходит воздействие на уровне психики: глубинное погружение в психологию поведения героя способствует проецированию травмирующих событий персонажа на личный опыт переживания тревожности читателем.

Кроме того, темнота и полусвет часто ассоциируются с потенциально нежелательными событиями, возникающими в непредвиденные моменты, что может способствовать возникновению и развитию чувства тревожности. Так, в комнате Себастиана Бергмана царит постоянный полумрак и тишина, которая ничем не нарушается. Однако в эту комнату он не стремится возвращаться: нечто гнетущее и неизвестное

как для него самого, так и для читателей, заставляет его избегать этого пространства. Более того, сама жизнь протагониста погружена, как и комната, в темноту — *он сознательно позволяет жизни проходить мимо, точно она — одна из комнат его квартиры, в постоянном полумраке* — и эта мрачная неизвестность приводит к тому, что чувство тревожного ожидания перемен становится невыносимым для Себастиана (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2023. С. 128). Страх неизвестности заставляет его постоянно прятаться, ожидать скорого конца.

Подобное чувство тревоги и неприязни испытывает и «антигерой» романа «Ученик», попадая в свою квартиру: его пугает сужающаяся тьма, поэтому единственным его оружием против неизвестности и призраков прошлого становится электрический свет, который должен быть зажжен повсюду, а также ручной фонарик, который обязан лежать в кармане. Но, несмотря на столь схожее состояние, между героями обнаруживается существенная разница: если Себастиан Бергман стремится погрузиться в темноту неизвестности, чтобы не увидеть ничего нового, то Ральф Свенссон, напротив, старается избавиться от мрака, который скрывает ужасное, стремясь окружить себя светом.

Большой частотностью в употреблении отличается лексема «красный». **Красный цвет** обнаруживается в следующих контекстах:

*Ее жилище выглядело очень уютно. Современные занавески. На окнах **красные** и белые цветы* (Х. Русенфельдт М. и Юрт. 2023. С. 42).

***Кровь** из одной ноздри стекала на нижнюю губу. Две капли по пути на пол задела ее правую грудь, оставив **красные** следы, точно дождь на оконном стекле* (с. 20).

*Стену над кроватью покрывали большие **красные** цветы, перемежающиеся зелеными листьями* (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2022. С. 45).

*В самом верху первой страницы **красной** ручкой было написано: «13/60»* (с. 65).

Из приведенных выше контекстов можно выделить несколько значений слова «красный»:

— 'кровавый' / 'кровь'. Красный цвет в психологических триллерах ассоциируется с кровью, сценами убийств, местами преступлений. Эта цветовая гамма связывается с эмоциональным состоянием героев и предвосхищает опасность: кровавые следы указывают на предстоящие конфликты и смертельные угрозы;

— 'знак смерти'. Помимо связи с уже совершенным преступлением семантика красного цвета обнаруживает еще одно близкое значение — предупреждение о смерти. Используя повторяющиеся детали, авторы создают напряжение, придавая повествованию глубокий смысл. Так

была отмечена особая функция маленькой красной кнопочки в документе о правилах охраны зданий, дважды указана красная линия на вокзале, которую должны пересечь двое, и отмечена важность наличия красной ручки, которой «Свен Катон» должен отмечать правильность выполнения заданий и ставить баллы.

Особое значение авторы придают красным цветам: в своих текстах они отмечают, что стены комнаты жертвы покрыты изображениями красных цветов, которые образуют контраст с белизной (как в триллере «Ученик»), или зеленью (как в триллере «Провал»). Такое художественное решение отражает стремление авторов акцентировать внимание читателей на судьбе конкретного героя (чаще — жертвы) и дать подсказку, что должно произойти далее, поскольку красные цветы внешне по своим очертаниям напоминают пятна крови;

— 'место смерти'. Отдельное значение, которое реализует лексема «красный», — указание на место совершения преступления. Зачастую авторы, создавая пространство романа, продумывают предполагаемые места убийств и «помечают» их особой цветовой символикой — чаще всего красным цветом, однако подобную функцию могут выполнять и темные цвета — черный или коричневый. Но при совмещении двух таких цветовых символов реализуется дополнительный смысл: здание, помеченное таким образом, становится не только местом преступления, но и местом, где должен разрешиться конфликт (антагониста с протагонистом, антагониста с самим собой или протагониста с самим собой).

Таким образом, оттенки темных цветов, которые сами по себе связаны с семантикой смерти, могут указывать на более глубинные сюжетные или личностные связи. Создавая параллели и избирая тактику «сокрытия» ключевой детали в наиболее незаметном пространстве, авторы достигают одного из наиболее важных эффектов — эффекта неожиданности, который в значительной степени влияет на привлечение и удержание читательского внимания.

Особая роль в процессе реализации приема «саспенс» в романах-триллерах отводится изображению эмоционально-чувственной сферы героев. В этом отношении показательно использование авторами довольно широкого лексического состава, поскольку важно отразить воздействие атмосферы на целые группы героев: антагониста, протагониста и жертвы. В процессе анализа контекстов нами были выделены следующие подгруппы эмоций / чувств: беспокойство / тревожность / нервозность / раздражение, спокойствие, холод, страх / угроза, злость / жестокость / ненависть, боль / болезнь.

Рассмотрим подробнее подгруппы «страх / угроза», «боль / болезнь» и «холод» на примере контекстов.

— *холод*

Эмоциональная вечная мерзлота, и Ванья не испытывала потребности ее растопить (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2022. С. 12).

Себастиан покачал головой. У него внутри все похолодело (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2023. С. 101).

Вся комната сигнализировала о стремлении к надежности, желании иметь защищающий, мягкий и уютный кокон, куда не может проникнуть холодная и суровая действительность (с. 110).

Чувство холода является универсальным средством реализации приема «саспенс», которым пользуются многие современные зарубежные авторы романов-триллеров (Ю. Несбё «Снеговик», Р. Бриндза «Девушка во льду», М. Меган «Девушка, которая ушла под лёд» и пр.), поскольку оно способно влиять на сознание читателя путем физиологического воздействия. Лексема «холод» вызывает в подсознании читательской аудитории образы, связанные с чувством физического холода, — именно поэтому при описании мимики или чувств героев наибольшей силой воздействия обладают «природные» метафоры и эпитеты.

Анализируя приведенные выше контексты, можно обратить внимание на то, что холод связан исключительно со сферой протагонистов. При этом можно отметить, что внутренний холод напрямую связан с психологическим портретом героя — у каждого персонажа-протагониста есть психологическая травма — своего рода ледяной «нарост», поэтому невозможность обладать «внутренним теплом» — это один из ярких признаков образа протагониста. И метафора холода, которая использована авторами триллеров, способствует не только передаче эмоциональной сферы героев, но и отражению особенностей их личности.

Антагонисты же, напротив, не обладают «температурной» характеристикой, поскольку любое повышение / понижение «температуры» при описании действий или внутренней составляющей свидетельствует о проявлении эмоций, что неизменно ведет к потере контроля над ситуацией и последующему разоблачению. Поэтому противник вынужден всегда сохранять своего рода «бестелесность», чтобы слиться с окружающей средой.

— *страх/угроза*

Хорошо сформулированные записи, выражающие презрение. Никаких угроз. Никаких ругательств (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2022. С. 36).

Угрозы вперемешку с мольбами. В основном угрозы (с. 9).

Через некоторое время он деловито заметил, что шанс получить зачет существенно уменьшается и что будет умнее, если Мирре постарается чуть больше сосредоточиться и чуть меньше ему угрожать (с. 10).

Чувство страха является необходимым условием для создания романа-триллера; его должны испытывать не только читатели, но и сами герои. Однако в этом отношении важно учитывать, что страх как таковой не способен зародиться сам — он неизменно порождается угрозой. В романах «Ученик» и «Провал» лексемы «страх» и «угроза» имеют свою специфику, что можно проследить на примере приведенных выше фрагментов: они появляются преимущественно при изображении жертвы: в романе «Провал» одна из предполагаемых жертв «Свена Катона» — Мирре, находясь в заложниках, стремится вызвать у своего похитителя чувство страха путем угроз. Однако, несмотря на частотность употребления указанной лексики, создается обратный эффект: стремясь внушить страх «экзаменатору», Мирре сам оказывается охвачен чувством животного страха. При изображении же антагониста, напротив, угрозы, выраженные словесно, отсутствуют, однако жертва испытывает все больший ужас от происходящего, поскольку угроза, идущая от антагониста, имеет иной характер, связанный с неопределенностью. Эту особенность ощущения «неопределенности за счет тревожного ожидания угрозы, созданной антагонистом» отмечает также О.В. Трембицкий, анализируя прием «саспенс» [Трембицкий, 2020].

Такой эффект «зеркала» позволяет отразить ту самую особенность образа антагониста, которая уже ранее нами была отмечена, — при отсутствии видимой «телесности» и эмоциональности противник внушает больший страх. Этот прием способствует наилучшей реализации приема «саспенс» в современных романах-триллерах.

— *боль / болезнь*

*Как бы он ни старался, они всегда возвращаются к этой **болевой точке*** (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2023. С. 58).

*Если человек хочет убить другого, он **болен**. Если он это совершил, значит, он **болен** еще серьезнее. Или озлоблен* (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2023. С. 75).

*Ритуалы создавали контроль. Делали зло меньшим. **Боль** менее **болезненной**. Ритуалы не подпускали тьму* (с. 20).

Они были близки, это становилось видно издали, когда они шли вместе. Очень близки. Они дружно смеялись, и все прогулки заканчивались нежным, ласковым объятием, и перед уходом он целовал ее в лоб. Всегда. Отличительный знак их отношений. Картина была бы прекрас-

ной, если бы не одно но. Ее настоящий отец стоял поодаль и наблюдал. Такие мгновения причиняли Себастиану наибольшую **боль**. Странную **боль** (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2023. С. 43).

Отдельного внимания заслуживают лексемы, отражающие значение болезни: как уже нами ранее было отмечено, каждый образ, созданный авторами психологических триллеров, отражает своего рода болезненное сознание. Так, создавая образ Ральфа Свенссона в романе «Ученик», авторы буквально помещают его в семантическое поле боли, которая является отражением его психологической травмы, пережитой им в детстве. Но в этом отношении важно отметить следующее: стремясь избавиться от боли, антагонист причиняет боль другим — он убивает своих жертв, заставляя их прежде испытывать сильнейшие мучения. Однако сами характеры боли разнятся: если жертвы испытывают преимущественно физическую боль, связанную с нанесением тяжелых повреждений, не совместимых с жизнью, то антагонист страдает от более сильной травмы — внутренней. Его сознание оказывается покалечено настолько сильно, что даже убийство другого человека не может заглушить ту боль, которая возвращается снова спустя некоторое время. Более того, его страдание усиливается тем, что боль приходит всегда не одна — вместе с лексемой «боль» используется лексема «страх», поскольку страх отражает состояние, пережитое антагонистом в детстве.

Но боль присуща не только антагонисту романа «Ученик». Себастиан Бергман — яркий пример протагониста, который испытывает душевные муки, связанные с пережитыми ранее потерями. И в этом отношении интересна параллель антагониста и протагониста: если боль Ральфа Свенссона связана с понятием «страх», то боль Себастиана — с чувством ненависти и постоянно растущей злости. Это свидетельствует о том, что несмотря на внешнее превосходство антагониста, внутренней силой обладает исключительно истинный герой-протагонист.

Помимо рассмотренных нами лексико-семантических групп особое внимание представляет реализация оппозиции «начало — конец». Используя лексемы, связанные с первым и последним действием, авторы выстраивают особое напряжение и динамику в сюжете. Этот прием позволяет увеличить интригу и держать читателя в определенном неведении, подкрепляемом лишь немногими догадками, до самого финала, где разрешение конфликта может оказаться весьма неожиданным. И в этом отношении интересны следующие контексты:

— *Последний вопрос: к какому семейству относится россомаха?* (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2022, с. 11).

Ванья наклонилась и прочитала вслух **первый** вопрос ... (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2022. С. 65).

Билли начал крутить назад, мимо последних постов, и вскоре добрался до **последней** записи, сделанной самой Патрицией... (с. 102).

Первый — когда женщина, плача и скрестив руки на груди, стояла в ожидании, пока он даст ей ночную рубашку ... (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2023. С. 420).

Он взглянул на верхние снимки, висевшие на гвоздях «1» и «2». Женщины. У себя в спальне. Полуобнаженные. Плачущие. До смерти перепуганные. **Крайний слева** зажим содержал только 34 фотографии. Две первые у него не получились ... (с. 26).

На тридцать шестом, **последнем** снимке, ее безжизненный взгляд устремлен прямо в камеру... (с. 20).

Себастиан резко проснулся. Как обычно, не понимая, где находится. Тут он увидел Аннетт. <...> Он поднял медвежонка и поставил его рядом с ней в качестве приветствия. Затем посмотрел на нее в **последний** раз, быстро и беззвучно оделся и ушел... (с. 126).

Если проследить логику построения приведенных выше контекстов, то можно обнаружить закономерность: каждое явление, которое упоминалось, или действие, которое было совершено, неизменно воспроизводилось в особой форме параллелизма — начальное всегда противопоставлено финальному, последнему. Если в начале романа «Провал» авторы упоминают, что «Свен Катон» озвучивает своей жертве последний вопрос, то в момент кульминации (или ближе к ней) неизменно воспроизводился и первый вопрос. Это позволяет проследить этапы действия антагониста, но в ретроспекции: от последнего действия к первому.

Более детально раскрываются такие этапы действий антагониста в романе «Ученик» на примере образа Ральфа Свенссона: создавая атмосферу «погружения» в его пространство, авторы дают проследить одну из особенностей личности героя — его стремление соблюдать ритуал. Он не просто создает коллаж фотографий убитых им женщин, но демонстрирует, что следует определенному плану, этапы которого четко обозначены и не терпят изменений. И в случае с его образом авторы используют уже не ретроспективное построение, а хронологическое, чтобы максимально полно отразить особенности психотипа героя.

Однако прием оппозиции «начало — конец» используется не только при создании образов антагонистов, но и жертв. При этом практически никогда напрямую не обозначается «первая» ступень, приближающая

их к антагонисту и, соответственно, к смерти: так, при создании образов Патриции (героини романа «Провал») и Аннетт (героини триллера «Ученик») авторы упоминают их последнее действие — в случае с Патрицией анализируется последний пост, выложенный с ее аккаунта в социальных сетях и свидетельствующий о наступлении ее смерти, в случае с Аннетт — последняя встреча ее с протагонистом, после которой наступает смертельная для нее развязка.

Таким образом, оппозиция «начало — конец», становится средством реализации как отдельных сюжетных линий, так и фабулы в целом.

Другой уровень, который является значимым в реализации приема «саспенс», связан с композиционным построением и расположением частей текста. Особого внимания заслуживают «вставные» эпизоды, которые способствуют реализации приема «саспенс» на текстовом уровне и позволяют глубже раскрыть образ антагониста. Этим приемом М. Юрт и Х. Русенфельдт активно пользуются при создании текста триллера «Провал». Еще до начала основных событий первой главы появляется вставной эпизод — письмо «Свена Катона» к редактору Чельману, который ранее нами уже был проанализирован с точки зрения способов раскрытия психологии поведения антагониста. Обратимся к этому фрагменту еще раз, чтобы более детально его рассмотреть:

Глубокоуважаемый главный редактор Чельман!

Я в течение многих лет читаю Ваше издание. <...>

Почему в Вашем издании превозносится чистейший идиотизм?

Когда было решено, что следует заострять внимание на откровенной глупости и превращать ее не просто в норму, а в нечто вождеденное и достойное зависти?

<...>

По роду своей работы я встречаю довольно много молодежи. Порядочной, умной, целеустремленной и амбициозной. Молодых людей, которые следят за дебатами, овладевают знаниями, критически их осмысливают и получают образование, чтобы в дальнейшем устроиться на увлекательную и ответственную работу и способствовать благополучию общества. Молодежь, которая чего-то хочет и что-то может.

Вот им вам следует уделять внимание. Их стараться превращать в пример для подражания. А не бездушных, эгоистичных, заикленных на собственной внешности существ, которые косноязычно, с покрытыми вульгарными татуировками телами, похваляются своим низким IQ и отсутствием общего образования.

Итак, я повторяю вопрос и надеюсь получить на него ответ в газете: Когда было решено, что следует заострять внимание на откровенной глупости и превращать ее не просто в норму, а в нечто вождеденное и достойное зависти?

С уважением,

Катон Старший (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2022. С. 5-6).

Анализируя представленный фрагмент, мы можем сделать вывод, что он играет важную роль в формировании первичного образа антагониста: интеллигентный мужчина зрелого возраста, довольно образованный и начитанный (об этом свидетельствует, в первую очередь, выбор псевдонима и построение высказываний), предвзято относящийся к современной молодежной культуре и образу жизни молодежи в целом. Однако, учитывая тот факт, что данный фрагмент появляется до момента введения фигуры преступника в текст, создается в целом положительный образ: индивид, стремящийся к тому, чтобы в средствах массовой информации демонстрировался положительный образец для подражания молодежи — культурной, стремящейся к развитию. На фоне полученного представления о герое довольно контрастно выступает образ «экзаменатора» первой главы романа. Опираясь на некоторые значимые детали, используемые авторами при создании образа «Свена Катона» (особенно ярко подчеркивается требование антагониста к высокому уровню культуры и знаний молодежи), читатель обнаруживает связь между образом «просветителя» и «экзаменатора» и делает вывод, что это один человек. Этот «вставной» фрагмент в начале триллера используется авторами для достижения значимой цели — создания «раздвоенного» психотипа антагониста.

Однако, анализируя следующие вставные эпизоды, можно заметить закономерность: с каждым письмом «Свен Катон» обнаруживает постепенно нарастающие нетерпение и раздражение. В каждом последующем обращении он проявляет все большую настойчивость, переходя от «вежливого» обращения к настойчивому требованию. Проследим это на примере двух эпизодов:

Газета «Эскильстуна-Курирен»

<...>

Их суют повсюду.

Хотя они не способны принести никакой пользы.

Все эти люди из разных реалити-шоу и блогов. Физически почти идентичные со своими татуированными торсами (мужчины и женщины) и накачанными силиконом губами и грудью (женщины). Интеллект у всех на уровне двухлеток.

Каждый день телевизионные каналы внушают, что поверхностность, невежество и чистый идиотизм являются качествами, которые в новое время наиболее надежно ведут к успеху.

<...>

Эти люди ничего не знают и гордятся этим, а их сейчас возводят в образцы для подражания и в идиотов.

Как говорит талантливый Кристиан Лук в программе, которая, слава Богу, по-прежнему свободна от этого прославляемого полного невежества: «Куда мы движемся?»

Катон Старший (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2022. С. 37-38).

Сравнивая данный фрагмент с первым обращением в редакцию газеты, можно отметить, как речь антагониста наполняется резкими высказываниями («суют повсюду», «интеллект ... на уровне двухлеток» и пр.), выражающими негодование и презрение к описываемым людям. Однако в этом письме есть еще одна особенность, которая свидетельствует о том, что антагонист считает себя абсолютно правым: он апеллирует к высказыванию значимого для него человека — Кристиана Лука. Можно говорить о том, что образ антагониста дополняется новыми чертами: из простого обличителя он превращается в обвинителя, который постепенно «набирает» власть и начинает использовать для подтверждения своей позиции иные источники.

Далее эта особенность претерпевает изменение, которое можно заметить уже в обращении антагониста в Королевский технологический институт:

Королевский технологический институт

Секретарю

Швеция-100 44 Стокгольм

Обжалование решения о назначении на должность профессора (VL-2914-00071)

Настоящим я обжалую решение о назначении другого соискателя на анонсированную профессорскую должность VL-2914-00071.

<...>

Кроме того, в § 8 протокола номер 4/2013 комиссия по трудоустройству служащих пишет, что отдел «ищет человека, который может не только создать исследовательскую группу, но и способен объединить всю деятельность отдела, вести преподавание и привлечь внешнее финансирование».

Исходя из этих критериев, я, несомненно, прекрасно подхожу (см. прилагаемое резюме) и помимо этого, являюсь популярным и ценным сотрудником и педагогом с наработанными контактами как в Королевском технологическом институте, так и за его пределами.

В отличие от человека, принятого на должность, я, кроме того, обладаю широким общим образованием, горячим интересом к передаче знаний и пониманием важности обучения и знаний для нашего будущего. Я смог бы не только образцовым образом возглавить школу, я стал бы отличным послом для всего Королевского технологического института и был бы важным противовесом распространяющимся в обществе поверхностной культуре и презрению к знаниям.

Поэтому я являюсь наиболее подходящим для должности кандидатом и требую изменения решения, касающегося должности VL-2914-00071, в мою пользу (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2022. С. 91-92).

«Свен Катон» уже не просто обвинитель, но прокурор: он свободно владеет языком нормативных актов и апеллирует к этим источникам уже не просто как к подтверждению своей правоты, но как к уликам, подтверждающим виновность его оппонентов. Язык антагониста приобретает еще большую жесткость, что свидетельствует о том, что терпение его постепенно заканчивается. Более того, сопоставляя все три приведенных фрагмента, можно заметить одну особенность: подпись с течением времени исчезает. С одной стороны, это связано с тем, что последний фрагмент является официальным прошением в организацию, поэтому антагонист должен был подписаться своим настоящим именем, и именно с этой целью авторы намеренно скрывают личность преступника; с другой стороны, исчезновение обращения свидетельствует о том, что конфликт антагониста переходит из «внешнего» во «внутренний», усиливая тем самым раздвоенность его сознания. В дальнейших обращениях «Свен Катон» вновь использует свой псевдоним, но делает это с целью обратить на себя внимание, тем самым действуя как «катализатор» развития действия.

Используя вставные эпизоды, авторы достигают двух важных целей — создают первичный образ антагониста, который становится причиной возникновения эффекта «обманутого читательского ожидания», и отражают постепенно углубляющуюся раздвоенность сознания преступника, формируя его психотип.

Продолжая работу над текстом романа «Ученик», мы отметили также определенную закономерность расположения глав: во-первых, определенные главы повествуют о событиях с точки зрения конкретного героя — это позволяет проследить и отметить особенности психотипа каждого значимого персонажа (об этом мы говорили ранее), а также обнаружить некоторые значимые детали, необходимые для раскрытия и анализа личности антагониста; во-вторых, некоторые события освещаются в главах с позиции разных героев, что позволяет охватить всю

картину произошедшего и выделить наиболее значимые аспекты. Для подтверждения этих мыслей обратимся к тексту триллера. Нами были выделены следующие фрагменты для анализа:

1. Он встал. Просто не мог сидеть спокойно, как ни старался. Щелочка, которую он искал, превратилась в дыру глубиной с пропасть. Достаточно большую, чтобы вместить фантастические возможности. Великое дело. Идеальную месть. У него просто дух захватывало, весь план радикальным образом изменился.

Его роль тоже.

Ванья Литнер — дочь Себастиана Бергмана.

Теперь он в этом не сомневался. Это один из лучших дней его жизни и воистину миг, разделивший все на до и после.

До знания о Ванье.

После знания о Ванье.

Теперь требуется он. Только он.

Ральф является лишь помехой. По ходу дела он был пригоден. Присланная им информация стала просто решающей. Но он по-прежнему лишь мелкое ничтожество, не смеющее смотреть Хинде в глаза... (Эдвард Хинде) (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2023. С. 373).

2. Хинде не заинтересован в чем-нибудь столь банальном, как примитивный захват заложника. Нет, у него всегда более масштабные планы. Вопрос только в том, в чем они заключаются.

Хинде знает правду.

Себастиан это чувствовал. <...>

У Хинде имелось преимущество.

Одно Себастиан знал точно.

Он этим воспользуется.

Необходимо найти Ванью. Немедленно. <...>

Слабохарактерный. Он не способен. То, что он мог прийти к Хинде и просто сознаться, естественно, ерунда. Сидящий напротив мужчины (Ральф) в страшном сне не смог бы сам додуматься до такой великолепной идеи. Ни за что не проявил бы такой инициативы... (Себастиан Бергман) (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2023. С. 435, 505, 519).

3. Ральф ввел имя пользователя и пароль. Сообщение. От Мастера. Посланное этой ночью.

Сообщение оказалось кратким и содержательным.

«Ты теперь я».

И больше ничего. Ральф встал и прошелся по комнате, пребывая в растерянности, но и где-то в глубине души в восторге. Что бы это ни значило, это признание. Его возвысили в равные. <...>

Он достиг следующей фазы и понял содержание сообщения Мастера целиком.

Ты теперь я.

Так и есть. <...>

— *Я уже лучше Эдварда ... (Ральф Свессон) (Х. Русенфельдт и М. Юрт. 2023. С. 441–442, 523).*

Анализируя приведенные фрагменты, мы можем видеть разные точки зрения на происходящее, однако есть определенная закономерность: образ мыслей Эдварда Хинде и Себастиана Бергмана довольно схож — это, как уже ранее нами было отмечено, связано со схожим психотипом антагониста и протагониста. Оба героя отмечают, что роль Ральфа Свессона в данной истории незначительна: он — пешка в игре антагониста, поскольку внутренне слаб. И хотя между Эдвардом и Ральфом есть явная связь — оба персонажа связаны с образом трагического и травмирующего психику детства, — они явно противопоставлены друг другу. Мышление «ученика» отличается особого рода инфантилизмом — он не осознает себя как «второстепенного» героя, выполняющего только указания «мастера»; он чувствует себя полноценным антагонистом, равным самому Хинде.

Более того, Эдвард и Себастиан отличаются обладанием большего объема информации — Хинде обнаруживает связь Бергмана с Ваньей Литнер, и к этому моменту Себастиан уже знает о том, что Хинде владеет его тайной и может использовать против него. Но Ральф Свессон, претендующий на роль равного Хинде преступника, не обладает такими знаниями. Он словно ограничен во всем — в роли, отводимой ему в данной истории, в информации и силе. Опираясь на приведенные контексты, мы можем прийти к следующему выводу: используя прием «переключения» взглядов персонажей с целью получения разноплановой и полной картины происходящего, авторы также реализуют оппозицию антагонист — протагонист, подчеркивая их противостояние в силе разума.

Таким образом, применяя разнообразные лингвистические техники, особенности композиции и сюжета, М. Юрт и Х. Русенфельдт достигают максимального эффекта при создании и использовании приема «саспенс». Мастерство авторов в создании атмосферы нарастающего напряжения и способность оказывать влияние на читательские ожидания обеспечивают особую привлекательность их романов, образцовых с точки зрения жанра «триллер».

Библиографический список

Дьякова Т.В. Характеристика жанра «Триллер» и его поджанры // *Lingua mobilis*. 2013. № 5 (44).

Жогова И.Г., Кузина Е.В., Медведева Л.Г., Надеждина Е.Ю. Языковые средства создания саспенса в произведениях жанра «триллер» и способы их актуализации (на материале романов англоязычных авторов) // Язык и культура. 2018. № 43.

Стивен М. Остросюжетные жанры и их специфика. URL: http://samlib.ru/m/makgaf_s/a1-1.shtml

Трембицкий О.В. Композиционные особенности жанра триллер в современной литературе // Филологический аспект. 2020. №10 (66). URL: <https://scipress.ru/philology/articles/kompozitsionnye-osobennosti-zhanra-triller-v-sovremennoj-literature.html>

Федорчукова Л.А., Аристова А.К. Стилистические особенности жанров «триллер» и «детектив» // Язык и мир изучаемого языка. Саратов, 2019.

Шошина Т.А. Триллер как жанр в американской культуре // Поиск (Волгоград). 2019. № 1 (10).

Cawelti J.G. Adventure, mystery, and romance: Formula stories as art and popular culture. Chicago: The University of Chicago, 1976. URL: <https://archive.org/details/adventuremystery0000cawe/page/n5/mode/1up>

Fish S. Literature in the Reader: Affective Stylistics// New Literature History. Vol. 2. № 1. 1970.

Hoffman J., Fahr A. Re-experiencing suspense and surprise: processes of repeated exposure to narrative fiction. Lecture at the «Penal exploring the cognitive and affective effects of narrative»// 57-th Annual Conference of the International Communication Association. 2007. San Francisco, 2013.

Список источников

Русенфельдт Х., Юрт М. Провал. М., 2022.

Русенфельдт Х., Юрт М. Ученик. М., 2023.

References

D'yakova T.V. *Kharakteristika zhanra «Triller» i ego podzhanry*. [Characteristics of the Thriller genre and its subgenres]. *Lingua mobilis*. 2013. No. 5 (44).

Zhogova I.G., Kuzina E.V., Medvedeva L.G., Nadezhdina E.Yu. *Yazykovye sredstva sozdaniya saspensa v proizvedeniyakh zhanra «triller» i sposoby ikh aktualizatsii (na materiale romanov angloyazychnykh avtorov)*. [Linguistic means of creating suspense in works of the «thriller» genre and methods of their actualization (based on the material of novels by English-speaking authors)]. In: *Yazyk i kul'tura*. [Language and Culture]. 2018. No. 43.

Stiven M. *Ostrosyuzhetnye zhanry i ikh spetsifikaю* [Action genres and their specificity]. URL: http://samlib.ru/m/makgaf_s/a1-1.shtml

Trembitskiy O.V. *Kompozitsionnye osobennosti zhanra triller v sovremennoy literature* [Compositional features of the thriller genre in modern literature]. In: *Filologicheskiy aspekt*. [Philological aspect]. 2020. No. 10 (66). URL: <https://scipress.ru/philology/articles/kompozitsionnye-osobennosti-zhanra-triller-v-sovremennoj-literature.html>

Fedorchukova L.A., Aristova A.K. *Stilisticheskie osobennosti zhanrov «triller» i «detektiv»*. [Stylistic features of the «thriller» and «detective» genres]. In: *Yazyk i mir izuchaemogo yazyka*. [Language and the world of the target language]. Saratov, 2019.

Shoshina T.A. *Triller kak zhanr v amerikanskoj kul'ture*. [Thriller as a genre in American culture]. In: *Poisk*. [Search]. 2019. No. 1 (10).

Cawelti J.G. *Adventure, mystery, and romance: Formula stories as art and popular culture*. Chicago. The University of Chicago, 1976. URL: <https://archive.org/details/adventuremystery0000cawe/page/n5/mode/1up>

Fish S. *Literature in the Reader: Affective Stylistics*. New Literature History. Vol. 2. № 1. 1970.

Hoffman J., Fahr A. *Re-experiencing suspense and surprise: processes of repeated exposure to narrative fiction. Lecture at the «Penal exploring the cognitive and affective effects of narrative»*. 57-th Annual Conference of the International Communication Association. 2007. San Francisco, 2013.

List of Sources

Rusenfel'dt Kh., Yurt M. *Proval*. [Failure]. Moscow, 2022.

Rusenfel'dt Kh., Yurt M. *Uchenik*. [The Apprentice]. Moscow], 2023.