

## БРИТАНСКАЯ НЕОГОТИЧЕСКАЯ ПРОЗА: ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ ЖАНРА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА С. ПЕРРИ «МЕЛЬМОТ»)

*Е.В. Михайловская, Т.О. Лебедева*

**Ключевые слова:** неоготический нарратив, дейктические проекции, эпистемическая модальность, сенсорная и телесная лексика, синтаксическая нагруженность, эффект саспенса

**Keywords:** neo-Gothic narrative, deictic projection, epistemic modality, sensory and corporeal lexis, syntactic complexity, suspense effect

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)2-07](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)2-07)

**В**ведение

Эволюция литературных жанров и стилей неизменно находится в центре внимания филологической науки. Особый интерес специалистов вызывают те жанры, которые, пройдя достаточно долгий путь развития, по-прежнему пользуются большим спросом у читательской аудитории. К таким безусловно можно отнести жанр готики, переживший несколько этапов развития и трансформировавшийся сначала в короткую прозу (иначе «фрагменты» [Заломкина, 2011]), а затем в другие жанровые формы (романтическая, викторианская, сенсационная, детективная проза) [Разумовская, 2014; Соловьева, 1984]. Дискуссионный характер носят сами понятия «готика» и «неоготика», где первое используется для описания канона (в основном романов периода расцвета жанра), а второй — либо для описания его трансформаций в другие жанры и метажанры, либо для описания ситуации, в которой «у готического стиля больше нет собственной формы или отчетливой эстетической и нравственной задачи» [Разумовская, 2014, с. 52–53]. Специалисты выделяют три больших группы современных произведений с готическими элементами: массовая неоготика, стремящаяся к жанровому канону, постмодернистская неоготика и своеобразная «метаяготика» [Глушкова, 2012; Скобелева, 2008]. В первую группу можно включить те произведения, в которых «готика трактуется в классическом понимании этого термина» (например, детская литература таинственного и ужасного), ко второй группе относят произведения, в которых традиционные для готики образы, сюжеты и символы преобразуются под влиянием идей постмодернизма, к последним же можно от-

нести те произведения, которые, не сохранив почти ничего из классического готического стиля, призваны нагнетать ужас и вселять страх.

В дальнейшем в статье в качестве рабочего принимается понимание неоготики как комплекса текстовых практик, сохраняющих узнаваемые жанровые маркеры готики (хронотоп угрозы, поэтика предчувствия, фигуры сверхъестественного / необъяснимого), но функционально переориентирующих их на новые культурные задачи. Роман С. Перри «Мельмот» рассматривается как пример постмодернистской неоготики, поскольку строится на подчеркнутой интертекстуальности и диалоге с каноном (заглавие и мотив «Мельмота» как семиотический сигнал традиции), вводит готические «модули» в реалистическую ткань повествования как стилистически маркированные фрагменты и переводит традиционную «внешнюю» угрозу в плоскость психологического и культурно-исторического переживания (вина, память, травматическое свидетельство). Тем самым роман отличается как от массовой неоготики, стремящейся воспроизводить канон без существенной переоценки его смысловых доминант, так и от «метаготики», в которой готическое может редуцироваться до эффекта ужаса при ослаблении собственно жанровой поэтики.

### История вопроса

Традиционно одной из ключевых характеристик готического романа является его уникальный **хронотоп**, утвердившийся к концу XVIII в. и включающий такие элементы, как скрытые проходы, потайные комнаты, лабиринты коридоров и лестниц. Тайнами, спрятанными в недрах готических замков, особняков или монастырей, часто становятся чудовищные преступления или родовые проклятия. Главный герой готического романа проходит через сложный лабиринт готического пространства, раскрывая не только роковую тайну, но и исследуя свое собственное происхождение и истинную сущность: «Раздвоение „готического“ пространства замка на реальное и ложное, на подлинное и обманное, на земное и подземное — это зеркальное отражение тех раздвоений, которые испытывает тот или иной герой романа, разрываясь между Прошлым и Настоящим, желаемым и действительным, между реальным и ирреальным» [Напцок, 2016, с. 26].

Еще одной общей особенностью готических романов как классических образцов, так и более поздних интерпретаций жанра является стремление авторов вызвать у читателя глубокое *чувство ужаса* (в терминах готической литературы, **horror** и **terror**). Этот аспект литературной готики упоминался Говардом Лавкрафтом в его знаме-

нитом эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» [Lovecraft, 2011, p. 19]. Следует отметить, что если в ранних готических романах источники страха часто были предсказуемыми и нередко ограничивались ужасами, которые могли подстергать невинных героинь на их жизненном пути, то в связи с изменениями в культуре рубежа XVIII и XIX вв. и такими важнейшими историческими событиями, как Великая французская революция, назрела необходимость в обновлении художественных средств готического жанра. В результате готический роман претерпел значительные изменения, став более кровавым и откровенным, примером чего является «Монах» М.Г. Льюиса. Все сильнее начал проявляться интерес к темным и запретным темам, таким как психические расстройства, религиозный фанатизм, насилие, инцест и сексуальная развращенность.

С появлением романтизма произошло размывание границ жанра готического романа. В эпоху романтизма готические произведения становятся ощутимо компактнее, но при этом значительно более напряженными и устрашающими, часто принимая формы новеллы, рассказы и поэмы. Однако на фоне процесса появления новых форм следует отметить два значительных романа, каждый из которых развивает традиции готики по-своему: «Франкенштейн» Мэри Шелли (1818) и «Мельмот-Скиталец» Ч.Р. Метьюрина (1820). Эти произведения, сохраняя основные черты готического романа, такие как таинственная поэтика и особый хронотоп, демонстрируют стремительную эволюцию жанра и завершение его классического этапа. «Мельмот-Скиталец» Ч.Р. Метьюрина представляет особый интерес для нашего исследования как ключевой интертекст романа С. Перри и как модель классического готического письма. При этом в прозе Перри классический хронотоп «замка» получает современную реализацию в виде урбанистического и институционального пространства (город, библиотека, квартира), где материальный лабиринт коридоров и комнат транслируется в когнитивный лабиринт памяти и вины. Именно на уровне языковой организации — в синтаксисе протяженных абзацев, в плотной пунктуации и в сенсорной лексике — формируется эффект саспенса, позволяющий проследить, как классические готические приемы функционируют в современном тексте и почему данный роман продуктивно рассматривать как образец постмодернистской неоготики.

### **Цель и методы исследования**

Как видно из предыдущего обзора, рассуждения о жанровом своеобразии готической и неоготической литературы в основном носят лите-

ратуроведческий характер, хотя среди исследований последнего времени встречаются работы, посвященные текстологическому и языковому своеобразию исследуемого жанра [Заломкина, 2011; Евстафиади, Сидорук, 2023]. Именно изучение языковых выразительных особенностей литературной готики представляется нам особенно перспективным, так как оно может в существенной степени расширить наше представление о характере и свойствах готического в современной литературе и культуре. В данной статье мы предлагаем рассмотреть наряду с нарративными стратегиями и композиционными приемами лексические, синтаксические и лингвостилистические средства, фокусируя внимание на когнитивном аспекте художественного дискурса — последовательном развертывании **авторского содержания-намерения**.

Методическая база исследования предполагает интегративный подход, сочетающий методы традиционного литературоведения (интертекстуальность, хронотоп, жанровая эволюция), нарратологии (внутренняя фокализация, ретардация), лингвостилистики и лингвопоэтики (лексика, синтаксис, пунктуация, стилистические приемы), когнитивной поэтики (дейктический сдвиг, телесно-перцептивные механизмы вовлечения). Процедурно анализ строится следующим образом: (1) в тексте выделяются стилистически маркированные «готические фрагменты», как правило, оформленные протяженными абзацами; (2) описываются дейктические проекции и эпистемическая модальность восприятия; (3) анализируется сенсорная и оценочная лексика; (4) сопоставляются синтаксическая сложность, пунктуационная плотность и приемы парцелляции; (5) полученные наблюдения интерпретируются в жанровой перспективе как параметры постмодернистской неоготики.

### Результаты исследования и обсуждение

Роман «Мельмот» (2018) современной британской писательницы Сары Перри представляет собой яркий образец неоготики, отличительной особенностью которого является заданная уже в заглавии **интертекстуальность**. В «Мельмоте-Скитальце» Метьюрин выстраивает сложное, многоуровневое повествование, центральное место в котором занимает анализ человеческих страстей, страха, одиночества и безумия, поднимаются темы отчаяния и вины. В романе рассказывается история Джона Мельмота, который продает свою душу дьяволу в обмен на 150 лет жизни. Мельмот обречен скитаться по земле в поисках того, кто мог бы занять его место. «Мельмот-Скиталец» построен как серия перетекающих друг в друга повествований, в которых персонажи рассказывают о своих встречах с загадочным Мельмотом. Этот повество-

вательный прием позволяет Метьюрину исследовать различные страны и эпохи. Центральное место в романе занимает тема фаустовской сделки, распространенный мотив в готической литературе: герой соблазняется обещанием власти, знаний или вечной жизни только для того, чтобы столкнуться с разрушительными последствиями. Мельмот Метьюрина — это не просто злодей, а трагический персонаж, человек, обреченный на вечные страдания из-за минутной слабости. Мрачный тон романа и акцент на психологических страданиях его персонажей делают его предшественником как современной экзистенциалистской мысли, так и важнейшим произведением готического направления в литературе. Роман Метьюрина — это многоуровневый «рассказ в рассказе»: многочисленные вставные истории создают ощущение разветвленного лабиринта, где каждый новый рассказчик добавляет штрихи к образу загадочного скитальца. Эта нарративная конструкция не только усложняет сюжет, но и служит средством задержки развязки. Атмосфера ужаса здесь возникает прежде всего за счет усложненной композиции и постепенного накопления свидетельств о проклятии героя.

С. Перри отдает дань уважения шедевру Метьюрина, создавая при этом свое собственное произведение, отражающее тревоги и опасения современного человека. Действие романа Перри разворачивается в современной Праге и рассказывает о Хелен Франклин, британской переводчице, которая знакомится с историей Мельмот, мистической женщины, приговоренной вечно скитаться по земле и ставшей свидетелем худших злодеяний в истории человечества. У Сары Перри сохраняется прием вложенного повествования: истории персонажей вплетены в общий нарратив и подаются через документы, письма, исповеди. Однако структура у нее более упорядочена и избирательна: вставные истории не множат хаос, а выстраивают тему вины и памяти как универсального опыта. Таким образом, Перри наследует у Метьюрина прием полифонии, но использует его для акцентирования психологического измерения — сосредоточенности на травме и внутреннем самоощущении героев, а не на внешней таинственности.

В отличие от Мельмота Метьюрина, который активно стремится передать свое проклятие, Мельмот Перри — пассивный наблюдатель, свидетель человеческих страданий, она не предлагает никакого спасения, а только возможность разделить вину и бесконечный экзистенциальный ужас. Ее ужасающая сила заключается не в прямом воздействии на персонажей, а в психологическом давлении факта ее присутствия. Ее фигура воплощает коллективную память, возвращающую героев к пережитой или вытесненной вине. Здесь мы имеем дело с трансформа-

цией классического «демонического искушения» в современный экзистенциальный мотив: вместо сделки — непрекращающееся напоминание, вместо искушения — навязчивая память.

Фигура Мельмот в романе С. Перри — это вполне готический персонаж, т.е. существо, нарушающее законы природы и, естественно, вызывающее страх и тревогу. При этом в интерпретации Перри Мельмот — не призрак в привычном смысле, а скорее сверхъестественное создание, существующее на грани человеческого восприятия. Она одновременно свидетель и искуситель, фигура, близко знакомая со страданиями тех, кого преследует, но при этом остающаяся непознаваемой и чуждой. Эта двойственность порождает беспокойство, так как присутствии Мельмот стирает границы между реальным и сверхъестественным, известным и неизвестным, с одной стороны, а с другой, акцентирует типичное для готики **двоемирие** — сосуществование двух миров.

Если у Метьюрина Мельмот — метафора человеческой жадности, слабости и страха смерти, то Перри выводит проблему на уровень коллективной и исторической памяти: вина персонажей связана с участием в травматических событиях XX в. (Холокост, геноцид армян и пр.), а также с личными предательствами. В этом контексте Мельмот становится символом исторической непрерывности страданий: прошлое всегда возвращается, и никакая культура забвения не способна его стереть. Здесь и проявляется **постмодернистский характер романа**: он работает с интертекстом и одновременно формирует новую оптику — не судьбы отдельного индивида, а судьбы человечества как носителя исторической вины. Мельмот — вечный свидетель самых мрачных моментов в истории человечества, именно ее присутствие заставляет тех, с кем она сталкивается, вновь и вновь испытывать муки совести: Йозефа Хоффмана, ставшего соучастником преступлений нацистов, или Хелен Франклин за совершенное много лет назад предательство возлюбленного. Перри использует фигуру Мельмот для того, чтобы исследовать, насколько мучительной может быть жизнь человека, испытывающего непреходящее чувство вины. Ее персонажи не наказаны «извне» (как в традиционных готических произведениях), их мучения внутренние, они вынуждены вечно испытывать муки совести. Этот акцент на внутреннем наказании и эмоциональной тяжести вины придает роману современное психологическое измерение.

В готической литературе прошлое никогда не уходит по-настоящему — персонажи часто оказываются пленниками своих историй и последствий собственных поступков. Роман Перри насыщен историческими отсылками, включая упоминания геноцида армян, Холокоста и дру-

гих чудовищных событий, которые служат фоном для личных историй вины и раскаяния. Мельмот как вечный свидетель этих событий подчеркивает идею, что историю нельзя забыть или похоронить — она остается живой силой, продолжающей формировать настоящее. Через фигуру Мельмот Перри показывает, что от прошлого не сбежать и что последствия исторических событий продолжают отдаваться эхом спустя многие годы.

Несмотря на то что сюжетный каркас романа — не совсем готический, в романе отражается готическая картина мира, которой свойственны разбалансировка, двойственность и страх перед неопределенностью и непрозрачностью мироздания. В основании готической картины мира лежит «эмоционально-иррациональное переживание действительности в ее непрозрачности и непознаваемости, как таящей в себе нечто непредвиденное, опасное и ужасное» [Заломкина, 2011, с. 8]. В романе наиболее явно готическое проявляется в нескольких «фрагментах», выстроенных в полном соответствии с готической традицией: «освоение таящего опасности запутанного пространства старинного строения, обеспечивающее осуществление генерального устремления героя выяснить сюжетобразующую тайну» [Заломкина, 2011, с. 12]. Ключевую роль здесь играет особый готический **хронотоп** — дейктические проекции субъекта, времени и пространства, которыми автор манипулирует для создания напряженного ожидания, эмоционально-психологического накала. В «Мельмот» С. Перри местом действия является не изолированный таинственный замок, а вполне урбанистическое пространство города (Прага), общественных заведений (библиотека), квартиры. Прием **внутренней фокализации**, т.е. ограничение повествования рамками знания и восприятия героя [Genette, 1980, p. 189-194], усиливает эффект ожидания неминуемой встречи с ужасным, так как существование героя / героини в неоготическом хронотопе — это мучительное проживание своей вины, путешествие сквозь лабиринт измученного сознания. Это находит свое отражение прежде всего в композиции фрагмента, который выстраивается «как единство осязаемости формы и метафизики передаваемой информации» [Заломкина, 2011, с. 9], т.е. связывает между собой фабулу, сюжет, особенности стиля и передаваемый смысл.

Включение подобных фрагментов во вполне реалистичное повествование также похоже на прием «рассказа в рассказе», где появление в тексте большого фрагмента-абзаца фактически становится для читателя знаком, сигнализирующим начало собственно готического. Сюжетное единство — существование героя в готическом хронотопе, его

движение внутрь готического пространства — текстуально оформляется как единый законченный пассаж (один или два очень протяженных абзаца). Неотъемлемая характеристика готического повествования эффект саспенс создается с помощью **ретардации** (отложенного ожидания) и **внутренней фокализации** героя, его погруженности в собственные мысли и переживания, так как, как уже отмечалось выше, неоготике свойственно смещение фокуса рассуждения с внешних опасностей на душевную боль. Оба приема реализуются преимущественно композиционными, лексическими и синтаксическими средствами.

Один из наиболее ярких «готических» фрагментов встречается в начале романа в первой части. Проводящий много времени в библиотеке чешский ученый Карел Пражан знакомится с пожилым завсегдатаем библиотеки — немцем Йозефом Хоффманом. Карела забавляет любовь старика к книгам и чтению: когда бы он ни пришел, он застает Хоффмана в читальном зале погруженным в чтение. Однажды Карел решает прийти в библиотеку пораньше, когда там никого нет, чтобы сделать Хоффману сюрприз, но обнаруживает последнего в кресле мертвым.

Сцена почти сразу заявлена как готическая: усиление роли дейктических проекций в формировании нарративной структуры приводит к расширению спектра композиционных и языковых средств, выполняющих дейктическую функцию. Акцентуация характера перемещения субъекта в пространстве и времени (которое намеренно замедляется автором) составляет скелетную основу эпизода и маркирует его готическую окраску. Автор фокусирует внимание на деталях готической архитектуры старой пражской библиотеки (*«the corridors, the oak drawers with their obsolete hoard of library catalogue cards, the view of the courtyard»*), *«the great ironclad door, with its noisy latch»*, *«No librarians yet at their post, the ranks of desks miserably empty, like sockets from which teeth had been pulled; from the vaulted plaster ceiling plaster babies descended, screaming, as if behind the vault their soft fat feet were being scorched with branding irons.»*) и особенно на том, как меняется внутреннее ощущение субъекта по мере того, как он проходит в зал. Свойственный готике прием ретардации достигается за счет внутренней фокализации — описания действий героя сменяются его рассуждениями (риторические вопросы, восклицания): *«All this Karel saw, uneasy; what had been a place of comfort and industry now repelled him, so that he turned on the threshold to go back. How dark it was, with no lamps shining at their desks!»* Библиотечная тишина, которую раньше Карел так любил, кажется ему теперь зловещей: *«all in their emptiness seeming entirely strange»*, *«miserably empty»*, *«babies descended, screaming»*, *«soft fat feet were being scorched»*. Напротив,

звук его собственных шагов кажется чересчур громким, разрывающим эту тишину: «*his heels rapping out against the floor*». Любовь к старым залам, которые Карелу всегда казались олицетворением мира и покоя, сменяется ощущением гнетущей тоски. Усиление субъективного восприятия места и времени действия, «присвоение» персонажем координат «здесь — сейчас» [Якубинский, 1986, с. 54–56] способствует читательской идентификации с героем — читатель не просто наблюдает за Карелом, а вынужден мысленно поместить себя в его систему координат, его «здесь и сейчас», что превращает монолог в скрытый диалог между текстом и сознанием читателя. Это усиливает эффект саспенса, что подтверждается исследованиями в области когнитивной нарратологии (теория дейктического сдвига (*deictic shift*): “... the reader often takes a cognitive attitude within the world of a narrative and interprets the text from that perspective” [Galbraith, 1995, p. 19]). Таким образом, дейктика не только локализует персонажа в тексте, но и переводит читателя в его когнитивную позицию, что непосредственно усиливает эффект саспенса.

Важную роль в создании саспенса играют *лексические единицы*. В основе приемов лежат сенсорные дескрипторы, телесная образность и эпистемическая неопределенность, которые переводят переживание страха из внешнего плана в психологический и когнитивный. В данном эпизоде нагнетание ужаса происходит через сочетание акустической и оценочной лексики: “*his heels rapping out against the floor*”, “*the great ironclad door, with its noisy latch*”, “*the ranks of desks miserably empty*”. Как отмечал И.Р. Гальперин [Гальперин, 1981, с. 89–91], сенсорные детали в художественном тексте выполняют функцию вовлечения читателя в перцептивное поле героя. Здесь акустические маркеры (*rap, noisy, screaming*) противопоставлены лексемам пустоты и отчуждения (*empty, entirely strange*), что создает эффект враждебного герою пространства. Эпитет *miserably* придает пустоте эмоциональную окраску, переводя ее из категории описания в категорию оценки. Телесные детали усиливают этот эффект: “*the lower jaw fixed awry, as if some unkind hand had tugged it aside*”, “*the fingers hooked, the nails scoring at the surface*”. Используемый прием остранения делает знакомое (тело) чуждым и «сломленным»: стремление «вывести вещь из автоматизма восприятия» обнажает хрупкость материального мира и человеческой плоти перед лицом сверхъестественного. «Сломленное» тело Хоффмана — это не просто труп, а материальное свидетельство столкновения с Мельмот, знак того, как метафизический ужас буквально «перекашивает» физическую реальность. В когнитивной перспективе [Stockwell, 2002, с. 43–45] это

приводит к соматизации ужаса: читатель «чувствует» телесное и тем самым испытывает тревогу на физиологическом уровне. Автор таким образом подводит своего героя (а вместе с ним и читателя) к границе между двумя мирами, заставляя его как бы «зависать» между двумя состояниями, испытывая инстинктивный ужас, — «*the dread of something after death*» словами Гамлета.

**Синтаксическое членение** текста ярко и недвусмысленно «заявляет» авторское содержание-намерение — создать атмосферу ужаса за счет напряженного ожидания неизбежного столкновения со смертью (одного из основных готических мотивов) [Менджеричкая, 1997]. Это коррелирует с композиционной структурой, описанной выше. Эффект отложенного ожидания выстраивается за счет объединения готического нарратива в один фрагмент-абзац, состоящий из последовательностей сложных многокомпонентных предложений, с обилием придаточных, вводных конструкций, причастных оборотов и т.д., например: 1) «*When Karel came to the library that last morning — a full year turned, the winter air clean and bright as polished glass, the courtyard rimed with frost — and found himself first to arrive (the custodians of the library cloakroom still drinking from their Thermos flasks; no security guards at their post) he laughed to think he'd at last beaten Hoffman to the door.*»; 2) «*How dark it was, with no lamps shining at their desks! — but, no: a single light was switched on, there, far at the back — left on overnight, perhaps, by some janitor heedless of the cost*».

Ретардация достигается за счет парцелляции и использования так называемых «тяжелых» знаков препинания — точки с запятой, тире, двоеточия, — употребляющихся в английском языке, как правило, в особых случаях. Здесь проявляется семантико-стилистический характер английской пунктуации, одной из функций которой является внесение в текст различных стилистических нюансов и обертонов [Михайловская, Сапунова, 2024]. В нашем случае, сигнализируя читателю особую разбивку текста, они «замедляют» темп, как бы несколько «размывая» текст, не давая читателю, испытывающему страх, быстро пробежать его глазами в поисках развязки. «Тяжелые» знаки препинания также указывают и на интонационные особенности — паузы длиннее, чем паузы для запятых, значительные модуляции громкости и темпа. Все это способствует долгому чтению, с продолжительными остановками между частями, и не дает читателю возможности «прорваться» через вязь текста к новым сюжетным поворотам. Наглядным примером является кульминация пассажа, когда герой обнаруживает, что Хоффман мертв. После серии коротких предложений («*Josef!*» said Karel to himself; hardly surprising, really, that the old man had taken a nap.

“Josef?” he said, tiptoeing nearer, and speaking tenderly, as if to a sleeping child. Later he thought: why did it not occur to him, then, that Hoffman was taking his last long sleep?) следует серия длинных сложных, каждое из которых парцелируется с помощью точек с запятой: «*The eyes were open — they were green — they gazed at Karel, imploring, in an expression of fear and dread; the mouth (Karel shudders, remembering) wide open, the lower jaw fixed awry, as if some unkind hand had tugged it aside as he lay screaming. The hands outstretched upon the desk were not at rest, but rigid, palms down, the fingers hooked, the nails scoring at the surface; there were pale marks visible, as if Hoffman had scrabbled frantically at the leather for minutes at a stretch; and scattered across the desk, in pieces as if crushed by a great weight, were fragments of stone. Beside him another chair had been prepared: it was tilted, as if he'd been deep in conversation with a companion who'd long since left; beneath the chair something unmoving, ill-defined, a scrap of dark fine fabric perhaps; oh, very dark, very fine, like the hem of a woman's dress; as Karel watched, it slipped, as fabric sometimes does — moved, again, as if a breeze passed over it. Karel, in a daze, put out his hand; then a window slipped its latch and blew back against the wall*».

Этим, однако, функции синтаксиса во фрагменте не исчерпываются. Особое синтаксическое членение текста с подчеркнуто сложной пунктуационной аранжировкой реализует еще одну грань интертекстуальности романа, имитируя композиционно-синтаксическое построение английских текстов XVIII–XIX вв. (художественной прозы, эссеистики) [Яхнович, 1993]. Сложный синтаксис призван, с одной стороны, передать ужас, который испытывает герой при виде мертвеца, а, с другой, сигнализировать онтологическое родство фрагмента с интертекстом и готической традицией в целом.

Обилие сравнений еще больше осложняет композицию фрагмента, замедляет темп и усиливает «готическую» образность: «*the winter air clean and bright as polished glass*», «*seeming entirely strange, as if he had never been there before*», «*the ranks of desks miserably empty, like sockets from which teeth had been pulled*», «*babies descended, screaming, as if behind the vault their soft fat feet were being scorched with branding irons*», «*speaking tenderly, as if to a sleeping child*», «*the lower jaw fixed awry, as if some unkind hand had tugged it aside*». Интересно, что количество сравнений увеличивается по мере приближения развязки эпизода. Так, в кульминационной части абзаца, когда герой понимает, что старик мертв, содержится сразу пять сравнений: «*as he lay screaming there were pale marks visible, as if Hoffman had scrabbled frantically at the leather for minutes at a stretch; and scattered across the desk, in pieces as if crushed by a great*

*weight, were fragments of stone. Beside him another chair had been prepared: it was tilted, as if he'd been deep in conversation with a companion who'd long since left; beneath the chair something unmoving, ill-defined, a scrap of dark fine fabric perhaps; oh, very dark, very fine, like the hem of a woman's dress; as Karel watched, it slipped, as fabric sometimes does — moved, again, as if a breeze passed over it».*

Сверхпротяженный фрагмент-абзац выстроен по принципу *контрастности*: радостное настроение героя в начале сменяется ужасом в конце; герой «путешествует» сквозь сужающееся пространство, с нагромождением пространственных деталей (дейктическая проекция места), при этом его путь намеренно растянут (дейктическая проекция времени); «общие планы» старинной готической библиотеки сменяются «сверхкрупными планами» (детальями) распахнутого рта мертвеца и т.д. Внутренней контрастности неоготики соответствует и общетекстовая контрастность: во вполне реалистичное повествование начала романа как бы «врезаются» готические фрагменты, языковая текстура которых (лексика, синтаксис, пунктуация) решительно отличается от остального нарратива. Таким образом, с помощью контрастности автор создает ощущение не только *диегетического двоимирия*, но и *двоимирия литературного* — современная проза оказывается в «диалоге» с готической.

Примечательно, что абзац не заканчивается кульминационным описанием ужаса героя при виде мертвого старика. Готический нарративный дейксис начала — фокусирование внимания на проходе героя по коридорам и залам старинной готической библиотеки, с описанием особенностей интерьера и знаковым отсутствием служащих, — в конце сменяется пространственной и временной компрессией: «*Then there'd been all the banalities: students turned away at the door half complaining, half relieved; bitter coffee shared from a flask, curious questioning from the staff; and if he shuddered to think of Hoffman's face, and the horrid gaping of his open mouth, it was only death, the old debt paid on all those years spent living*». В данном предложении синтаксис также играет ключевую роль в передаче ощущения сгущения времени и пространства: сложное предложение парцелируется точками с запятой в нарративной функции временной компрессии, что особенно характерно для современной литературы [Михайловская, Сапунова, 2024].

Сходные по структуре фрагменты-абзацы обнаруживаются и в других частях романа. Так, в одной из глав героиня книги Хелен Франклин решает навестить своих друзей Карела и Теа Пражан, так как беспокоится, что давно не получала от них вестей. Первое предложение протяженного фрагмента-абзаца уже сигнализирует «готическое» качество,

акцентируя внимание читателя на «физическом» взаимодействии героини с пространством: «*She is more or less immune to the effect of the façades, which have a quality of impermanence, as though they might at any moment be drawn back like a curtain*». Дейктические проекции снава приобретают огромное значение, так как атмосфера ожидания ужаса, как и положено в готике, создается за счет сгущения пространства — во всех смыслах обыкновенный путь героини, который в любом другом жанре вряд ли бы удостоился повышенного внимания со стороны автора (и читателя), описан как путешествие сквозь лабиринт: героиня подходит к дому, входит в дом, затем в комнату, где ожидает увидеть хозяев. В то время как пространство смыкается вокруг героини, захватывая ее в кольцо, время растягивается: героиня замедляет темп («*she reaches her friends' apartment out of breath, she pauses steps, she steps forward, she stands very still*»), каждый ее шаг описывается очень подробно, с учетом многочисленных деталей обстановки дома Пражанов. Здесь также особое место занимает дейктическая лексика (*there, far at the back; here, beneath the arch; this, too, is not quite closed*), которая формирует у читателя особый «эффект присутствия», когда восприятие пространства героя становится его собственным. В сочетании с эпистемическими маркерами (*as if, perhaps, it seemed*) создается поле неопределенности, в котором читатель воспринимает происходящее не как объективное описание, а через призму субъективного опыта персонажа (внутренняя фокализация). При этом создаваемая этими маркерами эпистемическая неопределенность является прямым языковым воплощением «непрозрачности и непознаваемости» готической картины мира [Заломкина, 2011, с. 8]. Как показывает Д. Кон, модальные и оценочные маркеры неопределенности (*seemed, perhaps* и др.) являются типичным средством репрезентации ограниченной перспективы персонажа и тем самым вовлекают читателя в режим восприятия «изнутри» сознания героя [Cohn, 1978, p. 103–106]. Следовательно, эпистемическая неопределенность в данном фрагменте выступает не стилистическим украшением, а механизмом когнитивного саспенса: она воспроизводит не факт ужаса, а структуру его переживания — сомнение в надежности собственного восприятия.

Именно поэтому особый упор автор делает на сенсорном восприятии пространства героиней. Ее завораживает гаснущий и вновь вспыхивающий слабый неясный свет: «*the single light set beneath the arch goes out, and the yard and all around it is dark*», «*a pane of black in the blackness*», «*total emptiness, as though no lamps were ever lit there*», «*The sole light is that which comes weakly in under the arch*», «*weakly, as if very distant indeed*».

Пространство описано через лексику отсутствия и опустошенности: *“each of the thirty identical windows ... merely a pane of black in the blackness”, “the air ... contains nothing, nothing at all”*. Повторы и интенсификаторы (*merely, nothing at all*) создают образ «тотальной пустоты», что соответствует определению готической картины мира как эмоционально-иррационального переживания действительности. Акустически пространство также пусто — героиню окружает полная тишина: *«She listens, and it is her whole body that strains within the silence. What does she listen for — the drag of long skirts against the snow, the tread of boots — or of bare feet, perhaps: feet which have walked over continents and are indifferent to pain? She listens, and of course there is nothing, save for the distant skirl of Bohemian bock piping away in the dark»*. Хотя сама по себе тишина не имеет оценочных характеристик, в готике тишина — нечто большее, чем просто отсутствие звука: *«The silence is something more than the absence of noise. If it is possible to hear silence, Helen hears it: a thick, soft sensation against the drums of her ears»*. Готическая тишина — предчувствие ужасного, а минуты тишины — возможность для героя (и читателя) мысленно заглянуть в его бездну и ужаснуться. Для героев романа С. Перри это еще одна возможность заглянуть в себя: *«she feels instead a rising up of fear which has the effect of valor»*. Разрывающий тишину звук не похож на звуки, издаваемые человеком (*«seems only to approximate the human»*), а яркий свет в комнате, где сидит Теа, похож на свет прожекторов в анатомическом театре: *«The long room is instantly illuminated as brightly as an operating theatre»*. Игра на чувствах зрителя создается за счет контрастности и соматизации ужаса — акцентуации внимания на сенсорных параметрах звука и света: контрастное чередование описаний того и другого, их постоянные переключения и модуляции заставляют читателя замирать в ожидании ужасного.

Аналогично предыдущему отрывку внутренняя фокализация героини сопровождается ретардацией, которая достигается за счет композиционных и синтаксических средств: сложносочиненные предложения, осложненные вводными и причастными оборотами, так же сложно пунктуированы (тире, двоеточия, точки с запятой, помимо запятых): *«She reaches for the light switch, and the hall and everything in it is precisely as she remembered, save that the air is altered: it contains nothing, nothing at all — not a speck of dust sifting through the light, not a thread of scent from the lily in the vase»*. Как и в предыдущем описанном нами эпизоде, здесь также налицо отсылка к «большому стилю» — произведениям периода расцвета жанра на рубеже XVIII–XIX вв.

Кульминация достигается за счет повторного привлечения внимания к странному звуку, который так поразил Хелен в начале: «*Then there is again that noise — call it a grunt, for certainly there are no words contained within the sound, no sense worth reaching after. For a moment it is not possible to discern the source, then it comes again: a wet sighing sound which acquires the feeling of something more human than animal*». Ужасное впечатление от звука, который лишь отдаленно напоминает Хелен человеческий («*seems only to approximate the human*», «*acquires the feeling of something more human than animal*»), усиливается за счет описания Теи, построенном на лексике распада и механической неподвижности: “*her chin hangs as if a bolt somewhere has been loosened*”, “*her lipsticked mouth is open*”. Сравнение с расшатанным болтом переносит техническую метафору в сферу телесности, создавая эффект гротескного «сломленного тела» [Бахтин, 1965, с. 320–323]. Лексика усиливает когнитивный диссонанс: читатель, как и героиня, испытывает мгновенный ужас, что Теа мертва, — и только появление слова *snore* разрушает напряжение, маркируя резкую смену от страха к облегчению. Это соответствует различию между *horror* и *terror*, о котором писала Анна Радклифф [Radcliffe, 1826, p. 145–148]: первое связано с потрясением, второе — с ожиданием.

Сходная система композиционно-синтаксических и лексических средств формирования эффекта саспенса реализуется в эпизоде, где Хелен Франклин ощущает, что за ней следят во время ее передвижения по улицам Праги. В отличие от библиотечной сцены, выстроенной в пространстве замкнутого институционального интерьера, здесь действие разворачивается в открытом городском пространстве. Однако именно это пространство парадоксальным образом приобретает черты готического хронотопа: оно перестает быть нейтральным и превращается в среду психологического давления, постепенно смыкающаяся вокруг героини.

Уже начальная формула эпизода (“*It is this: she is being followed*”) маркирует резкий переход от описания внешней реальности к внутреннему переживанию угрозы. Повествование выстраивается в режиме жесткой внутренней фокализации: читателю не предлагается ни одной альтернативной перспективы, способной подтвердить или опровергнуть подозрения Хелен. В терминах Ж. Женетта [Genette, 1980, p. 189–194] это означает полное ограничение нарративной информации рамками сознания персонажа, что принципиально лишает читателя эпистемической опоры вне субъективного восприятия героини. Таким образом, саспенс формируется не за счет событийного ряда, а за счет длительного удержания читателя в состоянии неопределенного ожидания.

Ключевую роль в организации этого ожидания играют дейктические проекции пространства и времени. Повествование насыщено указателями типа *there, behind her; on street corners; at every pause*, которые фиксируют движение героини в режиме непрерывного «здесь — сейчас». Согласно наблюдениям Л.П. Якубинского [1986, с. 54–56], подобное «присвоение» координат пространства и момента речи создает эффект присутствия, при котором читатель оказывается вовлечен в ту же систему ориентиров, что и персонаж. В когнитивной нарратологии этот процесс описывается как дейктический сдвиг [Galbraith, 1995, p. 19–21; Stockwell, 2002, p. 14–17]: интерпретируя текст, читатель вынужден принять перцептивную позицию Хелен и переживать происходящее изнутри ее опыта, а не с внешней наблюдательной дистанции.

Как и в предыдущих описанных нами эпизодах, существенным компонентом саспенса становится эпистемическая неопределенность, последовательно реализуемая через модальные и оценочные маркеры (*it seems; sometimes it seems; perhaps*). Эти элементы не столько уточняют происходящее, сколько подрывают саму возможность достоверного знания. Как подчеркивает Д. Коэн, подобные модальные конструкции активируют у читателя восприятие, ограниченное сознанием персонажа, тем самым переводя его в зону субъективного сомнения и неуверенности [Cohn, 1978, p. 103–106]. В контексте неоготического нарратива эта неопределенность становится прямым языковым воплощением «непрозрачности и непознаваемости» мира, лежащей в основании готической картины реальности.

Лексический уровень эпизода ориентирован прежде всего на передачу телесного измерения тревоги. Глаголы движения и восприятия (*moves; slips; pauses; feels*) формируют кинетическое напряжение, передавая состояние внутренней готовности к бегству. При этом страх проявляется не как рационально осмысленная эмоция, а как телесный импульс: Хелен ощущает, что *ought to drop her satchel and bolt*, еще до того, как осознает причину этого побуждения. По замечанию И.Р. Гальперина [Гальперин, 1981, с. 89–91], сенсорные и телесные детали в художественном тексте обладают способностью вызывать у читателя телесные ассоциации, вовлекая его в перцептивное поле персонажа. В когнитивной перспективе [Stockwell, 2002, p. 14–17] это приводит к соматизации ужаса: читатель не просто понимает страх героини, но переживает его на физиологическом уровне.

Композиционно эпизод выстроен как протяженный фрагмент-абзац, в котором движение героини сквозь городское пространство намеренно растянуто. Каждый ее шаг фиксируется, каждая остановка

получает словесное оформление, что соответствует приему ретардации — отложенного ожидания развязки. Синтаксически это реализуется через сложные многокомпонентные предложения, осложненные вводными конструкциями и уточнениями, а также через активное использование тире и двоеточий, замедляющих темп чтения. Подобная пунктуационная организация текста соотносится с традицией «большого стиля» английской прозы XVIII–XIX вв. и одновременно выполняет нарративную функцию задержки кульминации.

Особый эффект создает момент прямой апелляции к читателю — *“Reader, witness, here is what you see”*. Эта формула разрушает границу между диегетическим и экстрадиегетическим уровнями и превращает читателя в соучастника наблюдения. Тем самым фигура Мельмот как вечного свидетеля человеческих преступлений начинает дублироваться читателем: он оказывается включен в этическое пространство романа и вынужден не только переживать страх, но и разделять ответственность за акт свидетельствования. В результате саспенс приобретает не только эмоциональное, но и морально-когнитивное измерение, что является характерной чертой постмодернистской неоготики.

Таким образом, эпизод преследования Хелен демонстрирует, что в романе С. Перри эффект саспенса формируется как результат взаимодействия композиционных, синтаксических и лексических средств, объединенных внутренней фокализацией и ретардацией. Открытое городское пространство функционирует здесь как современный вариант готического хронотопа, а страх рождается не из внешнего сверхъестественного события, а из длительного пребывания сознания в состоянии неопределенности и телесного напряжения.

### **Заключение**

Роман Сары Перри «Мельмот» можно отнести к постмодернистской неоготике, в основе которой лежит диалог с классической готической традицией. Роман сохраняет глубокую связь с классической готической проблематикой вины и искупления, трансформируя ее и придавая ей глубокое индивидуально-психологическое и коллективное звучание. Интертекстуальность произведения обнаруживается в самом начале: его заглавие является отсылкой на интертекст — роман Ч. Мэтьюрина «Мельмот-Скиталец». Диалогический характер раскрывается не только на сюжетном уровне, но и на стилистическом: текст романа представляет собой чередование реалистичных фрагментов с готическими. Таким образом, автор реализует свойственную готике идею двоимирия сразу на нескольких уровнях: сюжетном (диегетическое двое-

мирие), композиционном (двоемирие текстов) и метауровне — взаимоотношении произведения с интертекстом и готической традицией, готики и неоготики.

«Врезанные» в текст фрагменты-абзацы, как бы эхом повторяющие прием рассказа в рассказе, представляют собой сюжетное, композиционное и лингвостилистическое единство, построенное на приемах ретардации и внутренней фокализации. Композиционно-синтаксическое единство осуществляется за счет единства структурного: сложные, многокомпонентные предложения, парцеллируемые рядом знаков препинания, не дают читателю возможности стремительно приблизиться к развязке, а, наоборот, способствуют медленному приближению к ужасному финалу. Контрастность в реализации дейктических проекций создает эффект саспенса.

Лексический уровень романа С. Перри выступает самостоятельным механизмом формирования саспенса. Он основан на (1) сенсорных дескрипторах (звук, тишина, телесность), (2) отрицательной оценочной лексике, (3) интенсификаторах и повторах, (4) метафорах «низкой телесности», (5) дейктике и эпистемической неопределенности. Все эти элементы когнитивно воздействуют на читателя: погружают его в телесную эмпатию, удерживают в состоянии тревожного ожидания и формируют атмосферу экзистенциального ужаса. В отличие от возвышенной, риторически нагруженной лексики Метьюрина, Перри предпочитает материальную и физиологическую образность, что позволяет отнести ее роман к постмодернистской неоготике, где традиционные приемы жанра обретают психологическое и когнитивное измерение.

Предложенная в статье схема анализа позволяет рассматривать неоготический текст как особую сигнальную систему, состоящую из набора воспроизводимых параметров: композиционный сигнал (протяженный абзац-фрагмент), сильные дейктические проекции, выраженная эпистемическая модальность, обилие сенсорной и телесной лексики, синтаксическая и пунктуационная нагруженность. Согласованность компонентов системы обеспечивает достижение эффекта саспенс и демонстрирует, каким образом постмодернистская неоготика сохраняет жанровую узнаваемость при переориентации готического ужаса в психологический и культурно-исторический регистр.

### Библиографический список

- Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. 543 с.
- Гальперин И.Р. Стилистика английского языка. М.: Наука, 1981. 138 с.

Глушкова М.Н. Трансформация жанра готического романа в современной британской прозе // Вестник Вятского ГУ. 2012. № 2. С. 151-155  
Электронный ресурс <https://cyberleninka.ru/journal/n/vestnik-vyatskogo-gosudarstvennogo-universiteta?i=1148328>

Евстафиади О.В., Сидорук С.Н. Лексико-стилистические средства создания саспенса в новеллах Эдгара Аллана По // Балтийский гуманитарный журнал. 2023. Т. 12. № 1 (42). С. 85-87.

Заломкина Г.В. Готический миф как литературный феномен : автореф. дис. ... докт. филол. наук. Самара, 2011. 44 с.

Менджерицкая Е.О. Когнитивный синтаксис художественной литературы. Современный английский язык. М.: Изд-во АО «Диалог-МГУ», 1997. 141 с.

Михайловская Е.В., Сапунова О.В. Функциональная вариативность знаков препинания вертикальной сегментации в современной британской прозе. М.: Издательство «Наука», 2024. 244 с.

Напцок Б.Р. Традиция литературной «готики»: генезис, эстетика, жанровая типология и поэтика (на материале английской литературы) : автореф. дис. ... докт. филол. наук. Краснодар, 2016. 56 с.

Разумовская О.В. Понятие о готическом и неоготическом стиле в контексте истории литературы // Вестник РУДН, сер. Литературоведение, журналистика. 2014. № 4. с. 48-53. Электронный ресурс <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-o-goticheskom-i-neogoticheskom-stile-v-kontekste-istorii-literatury>

Сребрянская Н.А. Дейксис и его проекции в художественном тексте : монография. Воронеж: ВГПУ, 2005. 255 с.

Скобелева Е.В. Традиция «готического» романа в английской литературе XIX и XX веков : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 19 с.

Соловьева Н.А. Английский предромантизм и формирование романтического метода. М.: Изд-во МГУ, 1984. 146 с.

Якубинский Л.П. О диалогической речи // Избранные работы по языкознанию. М.: Наука, 1986 (оригинал 1923 г.). С. 17-59.

Яхнович Н.А. Пунктуация как средство ритмико-стилистической организации текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1993. 22 с.

Cohn D. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978. 334 p.

Galbraith J.R. *Designing organizations: an executive briefing on strategy, structure, and process*. NJ: Princeton University Press, 1995. 192 p.

Genette G. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980. 285 p.

Lovecraft H.P. *Supernatural Horror in Literature and Other Essays*. Holicong: Wildside Press, 2011. 132 p.

Radcliffe A. *On the Supernatural in Poetry*. London: Henry Colburn, 1826. 212 p.

Stockwell P. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London; New York: Routledge, 2002. 193 p.

### References

Bakhtin M.M. *The Works of François Rabelais and the Popular Culture of the Middle Ages and the Renaissance*, Moscow, 1965, 543 p. (In Russian).

Cohn D. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978, 334 p.

Evstafiadi O.V., Sidoryuk S.N. Lexical and Stylistic Means of Creating Suspense in Edgar Allan Poe's Short Stories. *Baltiyskiy gumanitarnyy zhurnal* = Baltic Journal of the Humanities, 2023, vol. 12, no. 1 (42), pp. 85–87. (In Russian).

Gal'perin I.R. *Stylistics of the English Language*, Moscow, 1981. 138 p. (In Russian).

Genette G. *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980, 285 p.

Glushkova M.N. Transformation of the Gothic Novel Genre in Modern British Prose. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta* = Bulletin of Vyatka State University, 2012, no. 2, pp. 151–155. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/journal/n/vestnik-vyatskogo-gosudarstvennogo-universiteta?i=1148328> (In Russian).

Lovecraft H.P. *Supernatural Horror in Literature and Other Essays*, Holicong: Wildside Press, 2011, 132 p.

Mendzheritskaya Ye.O. *Cognitive Syntax of Fiction*. Modern English, Moscow, 1997, 141 p. (In Russian).

Mikhaylovskaya E.V., Sapunova O.V. Functional Variability of Punctuation Marks of Vertical Segmentation in Contemporary British Prose, Moscow, 2024, 244 p. (In Russian).

Naptsok B.R. *The Tradition of Literary "Gothic": Genesis, Esthetics, Genre Typology, and Poetics (Based on English Literature)*. Abstract of Doct. Philol. Diss., Krasnodar, 2016, 56 p. (In Russian).

Radcliffe A. *On the Supernatural in Poetry*, London: Henry Colburn, 1826, 212 p.

Razumovskaya O.V. The Concept of the Gothic and Neo-Gothic Styles in the Context of Literary History. *Vestnik rossiyskogo universiteta*

*druzhby narodov* = Bulletin of Peoples' Friendship University of Russia, Literary Studies, Journalism, 2014, no. 4, pp. 48–53. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-o-goticheskom-i-neogoticheskom-stile-v-kontekste-istorii-literatury> (In Russian).

Skobeleva E.V. The Tradition of the “Gothic” Novel in English Literature of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries: Abstract of Philol. Cand. Diss., Moscow, 2008, 19 p. (In Russian).

Solov'eva N.A. English Pre-Romanticism and the Formation of the Romantic Method. Moscow, 1984, 146 p. (In Russian).

Srebryanskaya N.A. Deixis and its Projections in the Fiction Text: Monograph, Voronezh, 2005, 255 p. (In Russian).

Stockwell P. Cognitive Poetics: An Introduction, London; New York: Routledge, 2002, 193 p.

Yakhnovich N.A. Punctuation as a Means of Rhythmic-Stylistic Organization of the Text. Abstract of Philol. Cand. Diss., Moscow, 1993, 22 p. (In Russian).

Yakubinskiy L.P. On Dialogic Speech. *Izbrannyye raboty po yazykoznaniiyu* = Selected Works on Linguistics, Moscow, 1986 (original 1923), pp.17–59. (In Russian).

Zalomkina G.V. The Gothic Myth as a Literary Phenomenon. Abstract of Doct. Philol. Diss., Samara, 2011, 44 pp. (In Russian).