

РОМАН «СЕМЕЙНОЙ ТАЙНЫ» КАК ЖАНР (постановка проблемы)

В статье впервые выдвигается гипотеза о существовании романа «семейной тайны» как жанра, принципиально не совпадающего ни с готическим, ни с сенсационным романом, равно как с «расследованием жертвы». Исследование материала, принадлежащего к разным национальным традициям и хронологически охватывающего период с 40-х гг. XIX в. по начало XXI в., позволяет автору не только подтвердить выдвинутую гипотезу, но и выделить инвариантную структуру этого жанра с опорой на трехмерную модель М.М. Бахтина. Итогом этого комплексного анализа становится вывод о том, что наличие центрального мотива «семейной тайны», связанной с преступлением и затрагивающей не слишком отдаленное прошлое семьи, соотносится с особой речевой и субъектной структурой, пространственно-временной организацией, типами героев, сюжетом и картиной мира в целом.

Ключевые слова: жанр, роман «семейной тайны», сенсационный роман, готический роман, «расследование жертвы», преступление, расследование, жертва.

Тип романа, о котором пойдет речь, очевидно, начинает формироваться в 40-е гг. XIX в. Один из первых образцов – «Джейн Эйр» Ш. Бронте (1847). В отличие от готического романа, он благополучно дожил до настоящего времени, что доказывает публикация в 2006 г. романа Д. Сеттерфилд «Тринадцатая сказка». Назову ряд произведений, как представляется, заслуживающих внимания в этом контексте: «Джейн Эйр» Ш. Бронте (1847); «Снеговик» Ж. Санд (1858); «Женщина в белом» У. Коллинза (1860); «Исповедь молодой девушки» Ж. Санд (1865); «Ребекка» Д. Дю Морье (1938); «И девять ждет тебя карет» М. Стюарт (1958); «Кирклендские улады» В. Холт (Элеонор Алиса Хиберт, 1962); «Тринадцатая

сказка» Д. Сеттерфилд (2006). Разумеется, этот список не является исчерпывающим, из него пока намеренно исключены тексты, работа с которыми требует дополнительной проверки.

Отдельные произведения такого рода относят, в частности, к «роману о гувернантке» (governess novel) – «Джейн Эйр»¹, «детективу»² или «сенсационному роману» – «Женщина в белом» У. Коллинза³, «готическому детективу» (Gothic crime fiction) – «Ребекка» Д. Дю Морье⁴ и т. п. При этом подобные дефиниции остаются довольно расплывчатыми, а их использование применительно к конкретным произведениям нередко никак не аргументируется. Так, «романом о гувернантке» называют и «Джейн Эйр» Ш. Бронте, где сюжет во многом построен на семейной тайне мистера Рочестера, и «Агнес Грей» ее сестры Энн, посвященную исключительно становлению личности героини и лишенную этого мотива. Слово «детектив» и вовсе объединяет собой наименование целой области массовой литературы с наличием «криминальных» мотивов, ее отдельных разновидностей (классический, полицейский, шпионский и т. д. детектив), а также тип героя-сыщика, который действует в подобных произведениях. Не менее расплывчатое содержание вкладывается в понятие «роман тайны» – от романов У. Коллинза и Ч. Диккенса до «Доктора Живаго» Б. Пастернака в известной работе И.П. Смирнова⁵. Даже в фундаментальном исследовании, посвященном «жанру» сенсационного романа, А.И. Хотинская пишет о том, что «с формальной точки зрения *сенсационный роман является собой не жанр, а жанровый гибрид*. Он использует художественный опыт готического и нью-гейтского романа, психологического и социально-бытового, сочетает в себе черты популярной мелодрамы, журналистского очерка, фантастического и романтического романов»⁶ (курсив мой. – О. Ф.).

Таким образом получается, что приведенные выше дефиниции затрагивают только отдельные аспекты повествования и мира героев (к примеру, тип героя, хронотоп, сюжет или ряд ключевых мотивов), однако не описывают жанровую структуру в комплексе, за счет чего в одну и ту же группу могут попасть тексты, сильно различающиеся по своей поэтике и жанровой принадлежности. К примеру, к сенсационному роману, определяемому обычно как локальное явление в английской литературе 1860–1870-х годов⁷ (симптоматично, что в «Энциклопедическом словаре английской литературы XX века»⁸ нет посвященной ему статьи), традиционно относят два романа У. Коллинза, совершенно не идентичных в этом плане: «Лунный камень» и «Женщину в белом»⁹. Совершенно очевидно, что в них различаются и основные субъекты, ведущие

расследование (в первом случае их несколько, причем ложно подозреваемого Фрэнсиса Блэка, принадлежащего к семье, в которой происходит преступление, отнюдь нельзя назвать успешным в этой роли; во втором – лицо, близкое к жертве задуманного преступления, не входящее, однако, непосредственно в семейный круг), и характер преступления: в «Лунном камне», в отличие от «Женщины в белом», оно не связано именно с семейной тайной. Таким образом, здесь как минимум различаются системы персонажей и тип основного события, организующего собой сюжет. Есть и другие различия, углубляться в которые я сейчас не буду.

Ограничусь замечанием, что актуальны для данного исследования границы не с сенсационным романом, ибо тогда это будет сопоставление явлений разного порядка, а с ближайшими предшественником и наследником – готическим романом (В.Б. Шкловский называет Анну Радклиф одной из основательниц «романа тайн»¹⁰) и «расследованием жертвы». Последнее формируется, очевидно, не позже 1930-х годов, но не сменяет тип романа, о котором идет речь, а сосуществует с ним вплоть до современного этапа¹¹. В любом случае это явление выходит как за хронологические рамки, в которые исследователи традиционно заключают сенсационный роман (1860-е годы), так и за пределы английской национальной традиции.

В отличие от того же сенсационного романа или, к примеру, «романа-фельетона» (к нему также относят произведения различной жанровой структуры, в частности, авантюрно-исторический роман А. Дюма «Три мушкетера» и социально-криминальный роман Э. Сю «Парижские тайны»¹²), все перечисленные в начале этой работы произведения объединяет не только наличие центрального мотива «семейной тайны», связанной с преступлением и затрагивающей не слишком отдаленное (в отличие от готических романов) прошлое семьи, но и сходство речевой и субъектной структуры, пространственно-временной организации, типов героев, сюжета и картины мира в целом. Более того, очевидно, эта модель как единое целое осознается самой литературной традицией, воспроизводящей ее с небольшими вариациями вплоть до настоящего времени. Все это позволяет предположить, что перед нами, по-видимому, особый жанр, который ранее не определялся в качестве такового, равно как не исследовалась в полном объеме характерная для него структура. Опираясь на предложенное В.Б. Шкловским понимание «романа тайны», где тайна – это «персонификация зла мира, причем зло социальное подменено юридическим – преступлением одного человека против другого»¹³, и уточняя эту формулировку

для рассмотрения данного конкретного явления, предлагаю обозначить его как *роман семейной тайны* (далее РСТ).

Таким образом, необходимо для начала поставить как минимум следующие задачи: 1) основываясь на анализе произведений, гипотетически относящихся к РСТ, выделить его инвариантную структуру и соотнести ее с трехмерной моделью жанра, предложенной М.М. Бахтиным¹⁴, с целью проверить, можно ли в данном случае говорить именно о жанре; 2) отграничить РСТ от близких, но не тождественных жанровых форм – готического романа и «расследования жертвы». В этой статье я сосредоточусь на первой из обозначенных проблем, лишь по мере необходимости затрагивая другую линию.

Могут возникнуть сомнения в правомерности анализа таких романов, как «Джейн Эйр» Ш. Бронте или «Исповедь молодой девушки» Ж. Санд, с помощью «инструментария», разработанного мной совместно с Н.Н. Кириленко для исследования криминальной литературы как области массовой. Оставляя пока в стороне непростой вопрос о принадлежности РСТ к полю криминальной литературы, поясню, что этот метод избран как один из возможных ключей к пониманию его поэтики, генезиса и типологических особенностей. Его использование обосновано наличием в основе сюжета РСТ не просто семейной тайны, но тайны, обязательно связанной с преступлением и раскрываемой героями в ходе расследования.

Итак, обозначу несколько опорных пунктов, на которых будет базироваться дальнейший сопоставительный анализ: 1) речевой уровень, особенно характерные для РСТ композиционно-речевые формы; 2) мир героев: субъектная организация; типы преступника и основного субъекта расследования; характер преступления как события, имеющего в РСТ важнейшее сюжетообразующее значение, и связанной с ним тайны; другие константные мотивы, которые можно назвать инвариантными для РСТ; хронотоп; сюжет и динамика его развития; методы расследования, его цель и итоги; этическая оценка преступления и возможность восстановления нормы после его раскрытия; 3) характер художественного завершения (М.М. Бахтин), т. е. «тип взаимоотношений между миром героя и действительностью автора и читателя»¹⁵.

Говорить об особенностях *речевой структуры* РСТ представляется необходимым в тесной связи с другими аспектами его поэтики. Одни свойственные ему композиционно-речевые формы определяют особенности хронотопа (к примеру, всегда пространственные описания замка или поместья, с которым связана семейная тайна;

это, несомненно, приходит в РСТ из готического романа). Другие же, в частности, сны персонажей, задерживающие развитие линии расследования, но в то же время приоткрывающие героям истинный смысл событий, соотносятся с динамикой развития сюжета и оценкой реальности/нереальности таинственных событий. Поэтому более целесообразно рассматривать эти особенности в соответствующих местах, но не отдельно от анализа мира героев. В частности, характер монологов и диалогов оказывается здесь в прямой зависимости от субъектной организации и системы персонажей, а также от метода расследования.

В центре *системы персонажей* РСТ всегда находится героиня (реже герой, как Хартрайт в «Женщине в белом»), которая не принадлежит изначально к семейному кругу, где сталкивается с некими загадочными событиями. Возможны случаи, когда принадлежность такого героя к этому кругу с самого начала неочевидна и проясняется лишь в процессе расследования («искатель приключений»¹⁶ Христиан в «Снеговике» и Люсьена в «Исповеди молодой девушки» Ж. Санд). Функция подобного героя (героини) с момента его столкновения с тайной – быть свидетелем, вынужденным искать разгадку тайны с целью предотвратить подозреваемое преступление или раскрыть уже совершенное.

По своему социальному статусу это гувернантка (Джейн Эйр в одноименном романе Ш. Бронте, Линда Мартин в «И девять ждут тебя карет» М. Стюарт), домашний учитель (Хартрайт в «Женщине в белом»), биограф, фиксирующий и самостоятельно распутовавший семейную историю («Тринадцатая сказка» Д. Сеттерфилд) или новобрачная, вошедшая в семью в результате внезапного и почти тайного брака (рассказчица с неизвестным читателю, но «прелестным и необычным именем»¹⁷ в «Ребекке» Д. Дю Морье и Кэтрин Кордер в «Кирклендских усадбах» В. Холт). Во всяком случае, здесь важна принципиальная чужеродность главного героя тесному семейному кругу, с которым он соприкасается. Приведу примечательное в этом отношении высказывание рассказчицы из «И девять ждут тебя карет»: «Я была иностранкой, чужаком, направляющимся в чужой дом на незнакомую работу»¹⁸.

Существенное отличие от сентиментального готического романа, прежде всего от «Удольфских тайн» А. Радклиф, а также от «расследования жертвы», где этот момент является принципиальным: основной субъект расследования в РСТ обычно не совпадает с основным объектом преступления, т. е. жертвой. Тип жертвы приходит в РСТ не столько из сентиментальной готики (вспомним Эмилию в «Удольфских тайнах» и даже Эллену в «Итальянце»

А. Радклиф, которая, оказавшись заточенной в некоем заброшенном доме по наущению монаха, поневоле пытается проникнуть в его тайные замыслы), сколько из френетической: пассивная и неспособная самостоятельно воспротивиться направленным против нее преступным замыслам (к примеру, Антония в «Монахе» М.Г. Льюиса).

На это можно возразить, что, к примеру, Христиан в «Снеговике», Люсьена в «Исповеди молодой девушки» и Кэтрин в «Кирклендских усадбах» являются несомненными объектами действий преступника. Уточню: не основными. В «Снеговике» жертвой преступных действий барона Вальдемора становится его невестка и настоящая мать главного героя, тогда как сам он был спасен в младенчестве верными слугами. Опасность угрожает ему, когда барон узнает в заезжем искателе приключений своего племянника и претендента на наследство; однако это происходит уже ближе к развязке. В «Исповеди молодой девушки» заказчиком похищения Люсьены оказывается ее мнимый отец, «сам маркиз, оскорбленный, мстительный муж»¹⁹, карающий свою жену за измену, в результате которой появилась на свет Люсьена. В «Кирклендских усадбах» таинственно погибает муж героини, а затем непосредственным объектом преступных действий является не столько Кэтрин, сколько ее еще не родившийся ребенок, который опять-таки может претендовать на наследство. Как уверяет героиню ее друг и защитник Саймон, «опасность угрожает не вам, а вашему ребенку. У того, кто вас преследует, одно стремление – запугать вас до такой степени, чтобы вы не смогли произвести на свет здорового младенца»²⁰. Получается, что такие герои все же не являются основной жертвой, на которую направлены преступные действия, хотя надо признать, что они в большей степени привлекают внимание преступника.

Здесь нехарактерно противостояние субъекта расследования и преступника один на один, до самой развязки, инвариантное для «расследования жертвы» (название одной из последних глав «Винтовой лестницы» Э.Л. Уайт – «Одна», см. также другие произведения этого жанра от таких ранних образцов, как «Танцующий детектив» У. Айриша, до конца XX в.: «Фламандская доска» А. Переса Реверте, «Лесная смерть» Б. Обэр и др.). В решающий момент между главными героями и преступником всегда встают «защитники», предотвращающие опасность (друзья Христиана в стычке с подручными барона в «Снеговике»; Саймон в «Кирклендских усадбах»).

Соответственно, и основной субъект расследования здесь не всегда бывает единственным, что позволяет по крайней мере по-

ставить вопрос о коллективном «следователе». Достаточно вспомнить в этой роли семейного адвоката доктора Гефле в «Снеговике»; экономку и домашнего учителя в «Исповеди молодой девушки»; Мэриан Голкомб, сводную сестру жертвы, в «Женщине в белом»; Саймона Редверза, кузена погибшего мужа главной героини, в «Кирклендских усадбах». Существенно то, что нередко именно этому второму субъекту расследования принадлежит роль его инициатора. В «Исповеди молодой девушки» Ж. Санд подобную функцию выполняют Женни и Фрюманс, готовые рискнуть добрым именем ради установления истины, тогда как главная героиня, Люсьена, напротив, предпочитает пожертвовать своим положением в обществе, дабы не подвергать своих друзей судебному преследованию. Такое раздвоение субъекта расследования идет, очевидно, от все тех же «Удольфских тайн» А. Радклиф (важнейшего источника и для РСТ, и для «расследования жертвы»), где подобную функцию выполняет таинственный пленник, как и главная героиня, заточенный в замке.

Антагонистом главного героя или героини в системе персонажей является *преступник*, совершивший или планирующий преступление, связанное с его тщательно скрываемой *тайной*. Эта тайна, в отличие от готического романа, обычно касается обстоятельств рождения и/или брака и является именно *семейной*, а не *родовой*: истоки ее отодвинуты максимум на два поколения назад, как в «Тринадцатой сказке».

Из черт классического готического «злодея» такой антагонист в РСТ сохраняет подчеркиваемую странность во внешнем облике и манерах, отделенность от окружающих и в некоторых случаях магнетический взгляд. Вероятно, нет необходимости представлять здесь хорошо известные портреты мистера Рочестера (в некоторой степени выполняющего в романе эту функцию) и колоритную пару граф Фоско – сэр Персиваль из «Женщины в белом». Менее известный портрет из романа М. Стюарт «И девять ждут тебя карет» также свидетельствует о памяти жанра: антагонист не раз сравнивается с Люцифером и наделен непреодолимым обаянием. В смягченной форме это присутствует и в «Ребекке», где отмечается странная замкнутость Максима де Уинтера, невидимый барьер между ним и остальными людьми (с. 28) и принадлежность другой эпохе: «Его место было в окруженном стеной городке пятнадцатого века...» (с. 20).

Однако, разумеется, говорить о полном воспроизведении подобных образов из готических романов с присущим им «демонизмом» уже нельзя. Этому соответствует еще один важный момент:

в готическом романе, как отмечает В.Я. Малкина, если уж герой «преступник, то имеет одни отрицательные черты, а если положительный персонаж, то не совершает ни одного дурного поступка»²¹. РСТ трансформирует эту традицию, возможно, опираясь на наметченную в «Итальянце» А. Радклиф амбивалентность образа Скедони: узнав, что Эллена является его дочерью, он начинает помогать влюбленным «с тем же рвением», с каким прежде им мешал²². Уже «Джейн Эйр» задает в развитии РСТ отдельную линию, где юридическая оценка не полностью совпадает с этической – хотя с точки зрения закона мистер Рочестер пытается стать двоежнецом, это не лишает его ни сочувствия, ни любви со стороны Джейн. Сам он называет свой поступок не преступлением, но ошибкой: “Mind, I don’t say a CRIME; I am not speaking of shedding of blood or any other guilty act, which might make the perpetrator amenable to the law: my word is ERROR”²³.

Несомненно, эту линию продолжает затем «Ребекка», где рассказчицу в большей степени интересует отношение к ней мужа, нежели его виновность в убийстве первой жены: «Максим никогда ее не любил. Я больше ее не ненавидела. Ее тело вернулось, нашлась ее яхта с таким пророческим названием, но я освободилась от Ребекки навсегда» (с. 285). Как представляется, к той же линии принадлежит и «Тринадцатая сказка». В романе Д. Сеттерфилд тинстивенные сестры-близнецы внутренне связаны неразрывными узами как две части единого целого, так что преступления совершаются с целью предотвратить попытки разделить их. Таким образом, получается, что в развитии жанра сразу же задаются две линии: одна из них ближе к традиционной оценке личности преступника и его действий и идет от готического романа, в другой появляется возможность двойкой, неоднозначной оценки.

Важнейшим мотивом, который можно считать инвариантным для РСТ, является своего рода *раздвоение* личности антагониста. Так, барон Олаус в «Снеговике» «...был неизменно спокоен и всегда улыбался, но это была зловещая улыбка, спокойствие его навредило ужас; он был все еще мягок и ласков со стоящими ниже, но в этой мягкости ощущалось презрение, а ласка человека, он выпускал когти...» (с. 222). Граф Фоско из «Женщины в белом» удивительным образом сочетает в себе искреннее восхищение Мэриан Голкомб и преступные замыслы по лишению имени и состояния ее сестры. Жена доктора Смита в «Кирклендских усадбах» говорит, что в нем словно «уживались два разных человека» (с. 360). Такая раздвоенность, своего рода маска, скрывающая под собой тайну преступления, отмечается также и в произведениях с двойственной

оценкой того, кто скрывает свою тайну: «Что касается загадочного выражения, которое появлялось порой в его глазах, поражая внимательного наблюдателя, и снова исчезало, едва вы успевали заглянуть в эти темные глубины, то я затруднялась сказать, было ли оно угрюмым или печальным, многозначительным или безнадежным» («Джейн Эйр», с. 188). Эта отличительная черта объединяет оба выделенных типа РСТ.

В отличие от готического романа, субъект расследования в РСТ становится также основным субъектом, ведущим повествование, и основным носителем точки зрения, с позиции которого показаны все события (среди рассмотренных текстов особняком стоит «Снеговик», включающий в себя, однако, объемный вставной рассказ Христиана о его жизни до приезда в замок). В готике это было возможно только во вставных рассказах и рукописях. Исключение – «Эликсиры сатаны» Э.Т.А. Гофмана, но там всей истории предпослано предисловие издателя, т. е. дается мотивировка повествования от первого лица. В «Итальянце» А. Радклиф примечательно постоянное переключение повествования от одного носителя точки зрения к другому при вмешательстве всеведущего повествователя, обладающего куда большей полнотой информацией, нежели герои-жертвы: «К счастью для бедняжки, она не знала, что в ее комнату ведет потайной ход и убийца в любое время ночи может бесшумно проникнуть к ней. Тогда бы ее отчаянию не было бы предела» (с. 409). Для РСТ это уже нехарактерно, в «Женщине в белом» предисловие к истории принадлежит самому основному рассказчику Уолтеру Хартрайту. «Джейн Эйр», «Ребекка», а также «Седьмая для тайны», «Криклендские улады», «И девять ждет тебя карет», «Тринадцатая сказка» – везде мы встречаемся с повествованием от лица рассказчицы.

Обозначенным особенностям, касающимся субъектной сферы РСТ, соответствуют характерные черты его *речевой структуры*. Напомню, в центре здесь находится герой – невольный свидетель тайственных событий, выходов за пределы кругозора которого обычно не происходит (исключение здесь – «Снеговик» с его всезнающим повествователем, который обозначается как «мы» и может свободно перемещаться от мыслей главного героя к еще не известному Христиану отчету мажордома с результатами слежки за подозрительным искателем приключений). Соответственно, в повествование то и дело вторгаются умозаключения героя и его вопросы о смысле происходящего, обращенные к самому себе. Эта форма *самовопрошания* встречается уже в одном из наиболее ранних образцов РСТ, «Джейн Эйр» Ш. Бронте: «К тому же меня

мучили собственные мысли. Что за преступление таилось в этом уединенном доме, владелец которого не мог ни покончить с ним, ни пресечь его? Какая тайна прорывалась здесь то вспышкой пожара, то кровопролитием в самые глухие часы ночи? Что это за существо, которое, приняв облик обыкновеннейшей женщины, так непостижимо меняло голос?» (210). «Тринадцатая сказка» Д. Сеттерфилд подтверждает, что эта особенность благополучно пережила все трансформации РСТ до наших дней²⁴.

В то же время РСТ, особенно на раннем этапе его существования, включает в себя вставные рукописи, письма, дневники и всевозможные свидетельства (в том числе «устные» – вставные рассказы) очевидцев, в разной степени осведомленных об истинном смысле таинственных событий. Именно эти свидетельства позволяют главному герою или героине добраться до правды, так как сделать это полностью самостоятельно, опираясь только на свои наблюдения и умозаключения, они не в состоянии. Ярким примером здесь, конечно, является «Женщина в белом», оформленная как правдивые свидетельства нескольких лиц, собранные с целью восстановления справедливости, ибо оно затруднено из-за несовершенства судебной системы: «Итак, эту историю будут писать несколько человек – как на судебном процессе выступают несколько свидетелей; цель в обоих случаях одна: изложить правду наиболее точно и обстоятельно и проследить течение событий в целом, предоставляя живым свидетелям этой истории одному за другим рассказывать ее»²⁵.

По тому же принципу построены романы Ж. Санд «Исповедь молодой девушки», где основная часть истории рассказывается главной героиней в форме объемного письма-исповеди, адресованного ее возлюбленному, и «Снеговик». В обоих случаях встречаются вставные тексты разного рода, в том числе официальные показания, чье юридическое значение, однако, оспаривается: сведения о похищении Люсьены, изложенные ее приемной матерью Женни, и опровержение насильно вырванных признаний, написанное баронессой Хильдой и найденное в тайнике. Такая речевая структура демонстрирует несомненную близость к источнику РСТ – готическому роману (ср. с «Удольфскими тайнами» и «Мельмотом Скипальцем»). Однако на более позднем этапе развития РСТ подобная избыточность вставных текстов исчезает.

Тип преступления определяется здесь, как уже говорилось, обязательно семейной тайной, наличие которой герои обычно начинают подозревать почти сразу, хотя на первых порах она представляется им неразрешимой. В случаях, когда юридическая и этическая

оценки совпадают, речь идет, как правило, о достаточно банальных мотивах этого преступления, связанных с имущественными правами («Снеговик», «Женщина в белом», «И девять ждет тебя карет», «Кирклендские усадьбы»). Иначе дело обстоит в произведениях, относящихся к другой линии, где акцент смещается с юридического аспекта на человеческий, на право совершить преступление, если законы общества не оставляют другого выбора. Соответственно меняется и образ жертвы: безумная жена мистера Рочестера и Ребекка, о которой Максим также говорит, что она была «не совсем нормальна» (с. 272), далеко отстоят от невинной жертвы из готического романа и Лоры из «Женщины в белом». Однако ключевым для обеих линий остается мотив *семейной тайны*, проявленной и на лексическом уровне. Приведу в качестве еще одного примера фрагмент из «Кирклендских усадьб»: «Я приняла твердое решение: я не успокоюсь, пока не найду ключ к разгадке тайны [в оригинале – the mystery]. Это не тот случай, когда можно спастись бегством. Мне предстоит утроить усилия и разоблачить моего преследователя» (с. 282). Таким образом, несмотря на различия в трактовке преступления и связанной с ним тайны, сохраняется жанровая идентичность РСТ.

Столкновения героев с этой тайной всегда на первый взгляд случайны, что не исключает пришедшие из готического романа роковые предчувствия, охватывающие их перед первым непосредственным столкновением с таинственными явлениями (первая встреча Хартрайта с Анной Катерик в «Женщине в белом»; приезд Кэтрин в поместье Кирклендские усадьбы). В РСТ может быть несколько тайн, одна из которых помогает раскрыть другую, как это происходит в «Женщине в белом»: «Путь к его тайне [сэра Персиваля] вел через непостижимую для нас тайну женщины в белом» (с. 429). Однако они должны быть обязательно связаны между собой.

Различные таинственные события, с которыми приходится сталкиваться героям, первоначально кажутся героям настолько странными и лишенными логического объяснения, что вызывают сомнения в их реальности. *Мотив странной (и страшной) действительности как сна* является инвариантным для РСТ и берет начало, несомненно, также от готического романа: «Ее теперешняя жизнь представлялась ей каким-то болезненным сном расстроенного воображения или одной из тех диких фантазий, какие иногда рождаются в уме поэтов»²⁶ («Удольфские тайны», гл. 22). Ср. с эпизодом, где изображается посещение женой мистера Рочестера комнаты Джейн перед свадьбой, которое героиня принимает за сон, тогда как доказательством его реальности служит разорванная сумасшедшей свадебная вуаль («Джейн Эйр», гл. XXV).

Подобные проявления недоверия к своим ощущениям соотносятся с недоверием других. Служанка говорит Джейн Эйр, что злоеший смех ей приснился (с. 154), хотя героиня постепенно приходит к мнению о том, что «в Торнфилде есть какая-то тайна, от участия в которой» она «была намеренно отстранена», но которая прекрасно известна местным слугам (с. 164); преступный замысел в «Кирклэндских усадбах» целиком построен на том, чтобы уверить всех в психической неуравновешенности Кэтрин, якобы видящей галлюцинации. Главные герои РСТ и их «защитники» одиноки в своих подозрениях; даже зная правду, они не могут ее доказать. Поэтому установление истины не составляет развязку сюжета. Расследование обычно включает *две стадии* – обретение уверенности в истинности своих подозрений и сбор доказательств, связанных с полным раскрытием тайны и позволяющих надеяться на официальное восстановление справедливости. При этом второй этап даже важнее первого; вот как он оценивается Хартрайтом в «Женщине в белом»: «Это был мой первый шаг на пути к настоящему расследованию. Отсюда начинается история моей отчаянной попытки раскрыть тайну сэра Персиваля Глайда» (с. 431). Отмечу своего рода анти-доказательство (вины Максима в убийстве первой жены) в «Ребекке», где смена этической оценки влечет за собой преворачивание традиционного сюжетного хода.

Примечательно, что для готического романа (во всяком случае, его «черного» варианта) документальные подтверждения истины не так уж важны. Их с лихвой заменяют сверхъестественные явления, которые признаются достаточным доказательством вины преступников. Вспомним в связи с этим слова Манфреда из «Замка Отранто» Г. Уолпола: «...ужасы последних дней, видение, явившееся нам, – все это подтверждает твои заявления лучше, чем тысяча пергаментов»²⁷.

Что касается *метода расследования* в РСТ, то на первом этапе, до момента, когда герой в общих чертах угадывают планы преступника, оно носит случайный и неравномерный характер. До определенного этапа главный герой, как характеризует себя Христиан в «Снеговике», – наблюдатель, «ведущий запись виденному...» (с. 312). Случайные встречи с Анной Катерик, а затем подслушанный Мэриан Голкомб разговор Фоско и сэра Персиваля, приоткрывающий их преступный замысел в отношении Лоры, продвигают расследование в «Женщине в белом». Опять же случайно услышанные обвинения кормилицы в адрес Женни в «Исповеди молодой девушки» заставляют Люсьену впервые осознанно предположить, что она «ненастоящая» (с. 360), и т. д. Однако затем ге-

роиня благополучно забывает об этом до следующего столкновения с чем-то необъяснимым: «...вскоре безумные речи Денизы, да и мои собственные, совершенно изгладились в моей памяти» (с. 361). Джейн Эйр между двумя покушениями сумасшедшей жены своего хозяина уезжает к умирающей тете, и развитие сюжетной линии, связанной с семейной тайной мистера Рочестера, приостанавливается. Таким образом, расследование в РСТ спровоцировано прямым столкновением героев с таинственными событиями и развивается скачками.

Важнейшее отличие от готического романа и «расследования жертвы», где оно изначально носит вынужденный характер: в РСТ герой *добровольно* включается в процесс раскрытия тайны. Это обусловлено его типологическими особенностями: перед нами не узник, заточенный в замке или монастыре, и не жертва, которая должна распутывать преступление, чтобы избежать смерти. У субъекта расследования в РСТ всегда есть *выбор*, вплоть до момента, когда его вмешательство создает уже слишком серьезные препятствия для преступника (я имею в виду тот тип романа, где юридическая и этическая оценки совпадают). Так, Кэтрин в «Кирклендских усадбах» несколько раз предоставляется возможность выбирать: вернуться ли в дом отца после гибели мужа; переехать ли обратно в Услады после известия о том, что она, возможно, будет матерью наследника поместья; покинуть ли его после получения от жены доктора письма с предупреждением об опасности... Однако она добровольно продолжает распутывать тайны семьи Рокуэллов.

Примечательно, что, несмотря на свою, казалось бы, отстраненную, внешнюю позицию по отношению к семье и ее тайне, герои РСТ все же сталкиваются с непосредственной опасностью для своей жизни. Пожалуй, в большей степени это характерно для «Женщины в белом»; в «Ребекке» рассказчица подвергается такой опасности, когда попадает в комнату Ребекки и миссис Дэнверс ищет ее соблазном легкой смерти. И даже Люсьена в «Исповеди молодой девушки» чуть не погибает, когда безумная кормилица пытается сбросить ее в пропасть. Не являясь изначально намеченной основной жертвой преступления, такие герои вполне могут стать жертвой обстоятельств, связанных с тайной. Вероятно, это предвещает слияние субъекта расследования и объекта преступных действий в «расследовании жертвы».

Важно, что *сюжет* отнюдь не ограничивается только линией, связанной с раскрытием семейной тайны. Помимо уже знакомой нам по «Удольфским тайнам» обширной предыстории, в которой акцент смещается на характеристику личностей главных героев и

которая исчезает из «расследования жертвы» с более динамичным развитием действия, сюжет в РСТ обязательно включает в себя любовную линию, напрямую связанную с субъектом расследования. Однако если в готическом романе эта линия обычно связана с разлукой влюбленных в результате преступных замыслов, в РСТ встреча и обретение возлюбленного происходят именно в процессе расследования. Таким образом, и здесь работает особенно актуальное для этого типа романа соотношение внешнего и внутреннего: войдя в семейный круг и раскрыв его тайны, герои сами обретают семью и дом.

Что касается непосредственных характеристик *методов расследования*, то первоначально оно обычно основано на смутных подозрениях героев, однако затем начинается поиск логического объяснения происходящего. Здесь видно опять-таки влияние сентиментальной готики А. Радклиф с ее знаменитым финальным разъяснением смысла таинственных событий. В этом плане показательна позиция героини из романа «Кирклендские улады»: «Все всегда можно разумно разъяснить, и сделать это необходимо. <...> ...я дала себе слово проверить свои подозрения, доказать самой себе, что я права и что в этих злых шутках упражняется кто-то из живых людей» (с. 192). Поскольку субъект расследования чужой в этом семейном кругу, основным источником информации для него являются собственные наблюдения (новые столкновения с таинственным, а также случайно подслушанное или увиденное) и рассказы тех, кто более тесно связан с семьей.

Принципиальное значение имеют в РСТ *диалоги*, но особого типа.

1. Проверяя свои подозрения, герои расспрашивают тех, кто, по их мнению, может обладать большей полнотой информации. В «Женщине в белом» Коллинза Анна Катерик и то, что Хартрайту удастся от нее узнать, достаточно долго являются единственным ключом к загадочным событиям, с которыми ему приходится столкнуться. Как только этот источник временно оказывается недоступен, происходит ретардация в развитии сюжетной линии, связанной с расследованием: «Мы установили, что та, кого я встретил тогда ночью, была Анной Катерик; мы предположили, что ее белую одежду можно объяснить ее некоторой умственной отсталостью и не угасающей с годами благодарностью к миссис Фэрли, и на этом – как мы тогда думали – наше расследование кончилось» (с. 55). Ср. с малоприятными для собеседников настойчивыми расспросами рассказчицы в «Ребекке» Д. Дю Морье, цель которых состоит в попытке реконструировать облик первой миссис де Уинтер и отношение к ней Максима. Такого рода диалоги по своей сути

односторонни, ибо предполагают со стороны собеседника только реакцию на заданный вопрос, инициатором которого является субъект расследования.

2. Другой вид диалогов – обмен информацией и умозаключениями со своим партнером по расследованию (диалоги Христиана и доктора Гефле в «Снеговике», Кэтрин и Саймона в «Кирклендских уладах»). Это не исключает, конечно же, наличие в РСТ, к примеру, диалогов бытового характера, однако жанрообразующее значение имеют названные выше типы.

Помимо «устных» источников информации важное значение для раскрытия тайны и преступления имеют различные детали, которые могли быть и раньше известны герою, но соотнести их с тайной до определенного момента он не может. Так, Христиан в «Снеговике» не задумывается о том, что его от рождения пригнутые к ладони мизинцы являются фамильной чертой баронов Вальдемора. Только прямое упоминание об этом его друзей заставляет героя осознанно задуматься о своей возможной принадлежности к этой семье (правда, он ошибочно предполагает, что является сыном барона Олауса – преступника). В свою очередь, барон также ошибочно принимает Христиана за своего брата, убитого по его приказу. Вообще мотив *двойничества*, необъяснимого на первый взгляд сходства, можно считать инвариантным для РСТ: достаточно вспомнить Анну Катерик и Лору Фэрли в «Женщине в белом»; внешнее сходство на маскараде Ребекки и рассказчицы, надевшей по наущению миссис Дэнверс тот же маскарадный костюм; наконец, сложным образом соотнесенные между собой пары близнецов в «Тринадцатой сказке» (неразлично похожие друг на друга близнецы и их третья сестра, которая возможно, является Видой Винтер, – и сестра-близнец рассказчицы, Маргарет Ли). Источником служит, безусловно, готический роман, на материале которого проблема двойничества исследована А.А. Михалевой²⁸. Качественным отличием ее решения в РСТ является обязательное наличие рационального объяснения, которое обычно становится известным субъекту расследования ближе к финалу: «женщина в белом» оказывается сестрой Лоры по отцу, тайна близнецов в романе Д. Сеттерфилд объясняется наличием у них внешне похожей третьей сестры. Таким образом, можно говорить о своего рода сбалансированности в сюжете странного и рационального.

Однако раскрыть тайну и доказать свою правоту героям РСТ помогают не только (или не столько) их собственные способности делать умозаключения на основе известных фактов, сколько вмешательство более осведомленных лиц или финальное самора-

зоблачение преступника (словом или действием). Этот существенный момент, определяющий итоги расследования, сближает РСТ и с его «наследником», и с предшественником, хотя для готического романа также важно, что тайна раскрывается «с благословения небес» («Старый английский барон» К. Рив). Получается, что, с одной стороны, раскрытие тайны не обходится без такого саморазоблачения преступника; с другой же – не всегда это свидетельство может быть представлено в качестве доказательства официальным властям. Так, герой «Снеговика» вынужден затем долго доказывать свое происхождение и права на наследство, пока они не были подтверждены королем; в «Исповеди молодой девушки» найденные бумаги оказываются бесполезными, так как могут скомпрометировать ее мать и друзей.

Все это выводит нас на еще один важный момент, а именно степень участия *официальных властей* в расследовании. В РСТ это соприкосновение с официальной сферой минимально. Она является скорее источником опасности не только для совершившего преступление (как для Максима в «Ребекке»), но и для жертвы и самого субъекта расследования (угроза заключения в психиатрическую лечебницу в «Женщине в белом» и «Кирклендских усадбах»). Тайна, как правило, не выходит за пределы семейного круга, хотя становится также известной субъекту расследования.

Коль скоро вмешательство властей сведено здесь к минимуму и его всячески стараются избежать, закономерно встает вопрос о том, кто же обладает в такой художественной системе правом карать преступника. Решение его снова отсылает к истокам жанра, к готическому роману, где «человек не вправе распоряжаться жизнью другого. Того, кто это делает, ожидает жестокое наказание. Бог сам всех рассудит, отомстит виновным и оправдает невинных. <...> И тот, кто слушается его, в конечном счете не имеет повода жаловаться на судьбу»²⁹. В РСТ виновные в преступлении умирают, поныя, что их тайна раскрыта (барон в «Снеговике»), кончают с собой (Леон де Вальми в «И девять ждут тебя карет», доктор Смит в «Кирклендских усадбах») или случайно погибают, пытаясь скрыть прежнее или совершить новое преступление (сэр Персиваль в «Женщине в белом», сестра-убийца в «Тринадцатой сказке»). В романе Коллинза Хартрайт прямо говорит, вспоминая о смерти сэра Персиваля при пожаре в ризнице, где он пытался уничтожить доказательства своего незаконного происхождения: «Каким ужасным образом сама судьба вырвала возмездие из моих слабых рук!» (с. 560). Гибель графа Фоско никак не связана с основной сюжетной линией. Таким образом, возмездие настигает преступников по-

мимо действий субъекта расследования и уж точно не относится к его компетенции. Но напомним, что гибель преступников и завершение линии расследования отнюдь не совпадают с развязкой сюжета в целом.

Выявленные особенности развития сюжета соотносятся с типом *хронотопа*, тех пространственно-временных координат, в которых разворачивается действие. В отличие от готического романа действие в РСТ обычно не требует перенесения действия в какую-то экзотическую страну. Родовой замок, инвариантное пространство для готического романа, также сменяется более камерным помещением (кроме «Снеговика», теснее связанного с традицией, но переосмысляющего ее в несколько пародийном ключе; ср. родовую и семейную тайны, организующие эти типы романа). Коль скоро сюжет не ограничивается только линией, связанной с тайной, то и пространство не замыкается только помещением; так, в «Ребекке» отчетливо выделяются три части: пространство, где странствуют героини после пожара в Мэндерли (план настоящего); Монте-Карло (предыстория, где повествуется о встрече и браке рассказчицы с Максимом де Уинтером) и, наконец, Мэндерли. В «Кирклендских усадбах» чередуются части, в которых изображается пребывание героини в родительском доме и усадьбе, где живет семья ее мужа, построенной на развалинах старинного аббатства.

Инвариантной для РСТ является такая композиционно-речевая форма, как *описание здания* (помещения, реке замка), связанного с семейной тайной. Его интерьер определяется идущим от готического романа обязательным наличием галереи фамильных портретов, выполняющих свою функцию в развитии сюжета (портрет баронессы Хильды, которая оказывается матерью героя, в «Снеговике»; портрет дамы в белом, с которого рассказчица копирует свой костюм в «Ребекке»). Внутреннее пространство также характеризуется описаниями коридоров, в которых легко заблудиться, тайников и т. д., что, конечно же, идет от готического романа: вспомним замурованную подземную молельню баронессы Хильды в «Снеговике» и закрытое крыло здания, где находятся комнаты Ребекки в Мэндерли. Такое пространство делает возможным неожиданные открытия: замурованная дверь в «Снеговике» или внезапно найденный подземный ход в «Кирклендских усадбах». Можно сказать, что здание изображается почти как одушевленное существо; рассказчице в «Ребекке» кажется, что «дом не просто пустая оболочка, что он живет и дышит, как встарь» (с. 9). Добровольному участию в раскрытии тайны соответствует отсутствие непреодолимой границы между внутренним пространством помещения и внешним миром.

Важно отметить, что ни в готическом романе, ни в РСТ замкнутое пространство, связанное с семейной тайной, обычно не становится и «точкой возврата» для героев. Даже если поместье не разрушается, как сгоревшие Торнфилд, Мэндерли и Анджелфилд, после благополучного раскрытия всех тайн и восстановления справедливости герои обычно не возвращаются туда («Женщина в белом», «И девять ждут тебя карет», «Кирклендские улады»). В «Снеговике» возвращение Христиана в замок баронов Вальдемора не изображается напрямую; об этом мечтает его друг доктор Гефле, но Христиан опасается, что открывающаяся перед ним новая жизнь окажется «помехой простому и чистому счастью, являвшемуся мне в мечтах» (с. 485). Хотя Люсьена из «Исповеди молодой девушки» возвращается во вновь обретенный Бельомбр, она мечтает о путешествиях в обществе будущего мужа. Объяснить эту особенность можно было бы тем, что поместье выполняет в РСТ функцию своего рода «ларца», скрывающего тайну. После ее раскрытия оболочка становится уже ненужной.

Так же, как замок из готического романа сменяется в РСТ поместьем, меняется и *время*. Исчезает план далекого прошлого, содержащего в себе истоки родовой тайны или проклятия; время действия максимально приближено к современности, хотя все же несколько отодвинуто от нее. Обычно (хотя не во всех случаях) мы можем достаточно точно установить время действия: с 30 июня 1805 г. (похищение) до 1 марта 1828 г. (датировка письма-исповеди) в «Исповеди молодой девушки»; 1850–1851 гг. в «Женщине в белом».

Принципиально также наличие трех временных планов, поскольку в отличие от «расследования жертвы» с его псевдосинхронным повествованием, здесь обычно есть подчеркнутая дистанция между событием рассказывания и самой рассказываемой историей, в которой выделяется также план прошлого – время, когда возникает тайна. Так, в «Женщине в белом» эта дистанция сразу же устанавливается предисловием, где описываются характер и значение представленных далее свидетельств; тайна сэра Персиваля связана с его незаконным рождением и отнесена на 45 лет назад, в прошлое. В начале 1-й главы «Кирклендских улад» мы также встречаемся с временной дистанцией: «Тот день я помню до мельчайших подробностей» (с. 7) и т. д. Таким образом, задается возможность двоякой оценки таинственных событий: изнутри рассказываемой истории, когда тайна еще представлялась герою необъяснимой, и извне, когда ему уже известна и сама тайна, и благополучное завершение приключений.

Обозначенные структурные особенности РСТ определяют характерную для него *картину мира*. Прежде всего она отличается от свойственной готическому роману принципиальной субъективированностью, в том числе и оценок «таинственных» событий. Исчезает всеведущий повествователь, которому известен и смысл этих событий, и развязка истории. Соответственно, все замыкается в пределах кругозора главного героя (или ряда персонажей, из рассказов и оценок которых подобно мозаике складывается целое, как в «Женщине в белом» Коллинза). Поскольку этот герой всегда в той или иной степени чужд семейному кругу, с которым связано преступление, он занимает изначально позицию наблюдателя, который волен до определенного момента в развитии сюжета отказаться от участия в раскрытии тайны.

РСТ требует необходимой благополучной развязки всех сюжетных линий, хотя и допускает, что какие-то детали преступления так и остаются нераскрытыми (в «Кирклендских усадбах» героиня так и не узнает, как в точности был убит ее муж). Таким образом, *нормальное течение жизни* как будто восстанавливается. Однако зло и связанная с ним тайна, коренящаяся в самом тесном семейном кругу и потому особенно близкая и опасная, могут быть побеждены не самими жертвами с помощью высших сил, а только при вмешательстве того, кто находится *вне* этого семейного круга. Ни саморазоблачение преступника, ни обнаружение важных доказательств невозможно без его участия, которое становится своего рода катализатором для развития действия.

Сюжет РСТ разворачивается в пространственно-временных координатах, максимально приближенных к миру читателя (в родной для него стране и недалеко прошлом). РСТ в идеале адресован почти «современнику» изображаемых событий, который уже не занимает чисто внешнюю позицию по отношению к тайне, ибо в отличие от готического романа, инвариантной здесь становится форма Я-повествования. Как представляется, именно так можно охарактеризовать в данном случае *тип художественного завершения*. Следующим шагом в этой цепи станет «расследование жертвы», где субъект расследования, объект преступления и основной носитель точки зрения (а нередко и субъект рассказывания) будут уже принципиально слиты, а идеальный адресат займет позицию соучастника героев в расследовании³⁰.

Таким образом, этот комплексный анализ различных аспектов поэтики РСТ подтверждает первоначальную гипотезу, что перед нами именно жанр, а, к примеру, не какая-нибудь разновидность готического романа³¹. Ключевые различия, связанные с типом ге-

роя, выступающего в роли субъекта расследования, субъектнoй организацией, хронотопом и развeртыванием сюжета, позволяют отграничить его от других жанровых форм, с которыми он, однако, генетически связан: от готического романа (особенно его сентиментальной ветви) и «расследования жертвы».

Следует еще раз подчеркнуть, что наличие в структуре произведения какого-либо одного элемента, пусть даже имеющего особое значение, еще не является доказательством его принадлежности к конкретному жанру. Так, наличие в сюжете линии, связанной с заточением молодой девушки в аббатстве, чтобы напугать ее «призраками» монахов и заполучить ее состояние, еще не делает «Торговый дом Гердлстон» (1890) А. Конан Дойля РСТ – ибо как раз *семейной* тайны там нет, только коммерческая. Именно поэтому необходим комплексный анализ, затрагивающий все основные уровни поэтики произведений.

Примечания

- ¹ *Wadsö-Lecaros C. Jane Eyre and the Genre of “Governess Novels” // Jane Eyre: De Charlotte Brontë à Franco Zeffirelli / Ed. Frédéric Regard, Augustin Trapenard. [Paris], 2008. P. 33–45; Frishtick B. Independence through Education: The Governess in Jane Eyre and Agnes Grey and Her Relation to Women’s Identity in Nineteenth-Century England: Thesis. [Vermont], 2013; et al.*
- ² См. достаточно полный обзор литературы по проблеме «коллинзовского детектива» в работе: *Антонова З.В. Третий период творчества Уилки Коллинза: Дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2003.*
- ³ *Кешокова Е.А. Уилки Коллинз и «сенсационная» школа английского романа XIX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1978.*
- ⁴ *Snodgrass M.E. Encyclopedia of Gothic Literature. N.Y., 2005. P. 75.*
- ⁵ *Смирнов И.П. Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996.*
- ⁶ *Хотинская А.И. Джозеф Шеридан Ле Фаню и английский сенсационный роман: Проблема трансформации жанра *romanse*: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 9.*
- ⁷ См., например: *Brantlinger P. What is sensational about the Sensation Novel? // Wilkie Collins. Contemporaneous Critical Essays / Ed. by L. Pykett. L., 1998. P. 30–58;* И.А. Матвеевко рассматривает сенсационный роман как жанровую разновидность социально-криминального: *Матвеевко И.А. Русский перевод «сенсационного» романа У. Коллинза «Женщина в белом»: К вопросу о взаимодействии жанровых модификаций социально-криминального романа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 5 (23). Ч. 2. С. 137–142.*

- ⁸ Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Отв. ред. А.П. Саруханян. М., 2005.
- ⁹ Путеводитель по английской литературе / Под ред. М. Дрэббл и Д. Стрингер. М., 2003. С. 346.
- ¹⁰ Шкловский В.Б. Приключения, узнавания, ужасы, тайны // Шкловский В.Б. Избранное: В 2 т. Т. 1. М., 1983. С. 187.
- ¹¹ См. об этом жанре и проблемах, связанных с его номинацией: Федунина О.В. «Следователь-жертва» в криминальной литературе: К вопросу о типологии героя и жанра // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 130–141.
- ¹² Жанровый инвариант социально-криминального романа описан в работе: Угрехелидзе В.Г. Поэтика социально-криминального романа: западноевропейский канон и его трансформация в русской литературе XIX века: «Большие надежды» Ч. Диккенса и «Подросток» Ф.М. Достоевского: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.
- ¹³ Шкловский В.Б. Указ. соч. С. 186.
- ¹⁴ Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Эпос и роман / Сост. С.Г. Бочаров. СПб., 2000. С. 202. Сходный метод анализа успешно применяется Е.Ю. Козьминой при исследовании жанрового состава фантастической литературы, см.: Козьмина Е.Ю. Инвариант фантастического авантюрно-исторического романа // Новый филологический вестник. 2015. № 2 (33). С. 24–43.
- ¹⁵ Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011. С. 76.
- ¹⁶ Санд Ж. Снеговик // Санд Ж. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. Л., 1974. С. 34. Далее после первичных ссылок все цитаты из художественных произведений приводятся по указанным изданиям.
- ¹⁷ Дю Морье Д. Ребекка / Пер. с англ. Г. Островской. М., 2000. С. 29.
- ¹⁸ Стюарт М. И девять ждут тебя карет / Пер. с англ. Р. Шидфара. СПб.; М., 2008. С. 17.
- ¹⁹ Санд Ж. Исповедь молодой девушки // Санд Ж. Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. Л., 1974. С. 617.
- ²⁰ Хольт В. Кирклендские услады / Пер. с англ. С.П. Самостреловой-Смирницкой. М., 2003. С. 298.
- ²¹ Малкина В.Я. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра. Тверь, 2002. С. 27.
- ²² Радклиф А. Итальянец, или Тайна одной исповеди // Готический роман: Замок Отранто; Итальянец; Аббатство кошмаров. М., 2007. С. 441.
- ²³ Е.А. Соколова справедливо связывает появление мотива семейной тайны в «Джейн Эйр» с влиянием готического романа, однако не рассматривает его подробно с точки зрения «криминального» элемента: Соколова Е.А. Архетип злодея в романе Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» // Соколова Е.А. Европа. Россия. Провинция: Исследования в области литературно-фольклорных процессов. Шадринск, 2006.

- ²⁴ *Сеттерфилд Д.* Тринадцатая сказка. СПб., 2007. С. 97.
- ²⁵ *Коллинз У.* Женщина в белом / Пер. Т. Лещенко-Сухомлиной, В. Кулагиной-Ярцевой. М., 2006. С. 10.
- ²⁶ *Радклиф А.* Удольфские тайны / Пер. Л. Гей. М., 1996. С. 253.
- ²⁷ *Уолтол Г.* Замок Отранто // Готический роман: Замок Отранто; Итальянец; Аббатство кошмаров. М., 2007. С. 168.
- ²⁸ *Михалева А.А.* Герой-двойник и структура произведения (Э.Т. Гофман и Ф.М. Достоевский): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006; *Михалева А.А.* «Преступление и наказание» и «Эликсиры сатаны» Э.Т.А. Гофмана // Готическая традиция в русской литературе. М., 2008. С. 164–198.
- ²⁹ *Малкина В.Я.* Указ. соч. С. 30.
- ³⁰ Подробнее о типах идеального адресата, с которыми соотносятся основные жанры криминальной литературы расследования, см.: *Федупина О.В.* Категория имплицитного читателя в криминальной литературе (постановка проблемы) // Narratorium. 2013. № 1–2 (5–6). [Электронный ресурс] URL: <http://narratorium.rggi.ru/article.html?id=2631073> (дата обращения: 20.05.2015).
- ³¹ Это дает основания не согласиться с утверждением, что «Ребекка» Д. Дю Морье является признанной «классикой жанра готического романа XX в.». См.: *Бузылева К.* Дю Морье // Энциклопедический словарь английской литературы XX века. С. 175; *Киреева Н.В.* Роль элементов готической поэтики в формировании жанровой природы романов Д. Дюморье // Ученые записки Благовещенского государственного педагогического университета. Т. 22. Вып. 2. Благовещенск, 2005. С. 36–52.