

АБИЛОВА Ф.А.<sup>1</sup> ГОТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА ДАФНЫ ДЮ МОРЬЕ. НОВЕЛЛА «НЕ ОГЛЯДЫВАЙСЯ»<sup>©</sup>

*Аннотация.* Дафна дю Морье – британская писательница, активно использующая в своем творчестве приемы, свойственные готической прозе. В соответствии с ними была создана новелла «Не оглядывайся», исследованию которой посвящена данная статья. Анализ новеллы обнаруживает следование готической эстетике, понимаемой, как изображение таинственного, атмосферы страха и ужаса, психологического состояния человека, оказавшегося в ситуации таинственной неопределенности. Суггестивность, ретардация, саспенс являются ключевыми элементами техники повествования. Показано, как реализуются, переосмысляются и трансформируются ключевые мотивы готического канона – пространство, концепция времени, способы создания суггестии. Готический топос создается архитектурой и каналами Венеции, формируя образ мрачного лабиринта; нелинейное движение времени усиливает значение этого образа; изменениям подвергается традиционная система образов. В новелле присутствуют разные по степени интенсивности и качеству переживания – от волнения до ужаса, которым соответствует техника повествования – от психологического триллера до саспенса, от *terror* до *horror*.

*Ключевые слова:* готический канон; суггестивность; страх; ужас; Венеция; лабиринт.

*Для цитирования:* Абилова Ф.А. Готическая эстетика Дафны дю Морье. Новелла «Не оглядывайся» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2025. – № 3. – С. 174–185. – DOI: 10.31249/lit/2025.03.11

Поступила: 01.09.2024

Принята к печати: 31.05.2025

---

<sup>1</sup> **Абилова Фируза Абуталибовна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Дагестанского государственного университета; ORCID ID: 0000–0001–6920–5547, abilovafiruza@mail.ru;

© Абилова Ф.А., 2025

ABILOVA F.A.<sup>1</sup> The Gothic aesthetics of Daphne du Maurier. Short-story *Don't Look Now*©

*Abstract.* Daphne du Maurier is a British writer who actively uses techniques typical of Gothic prose in her work. In accordance with them, the short-story *Don't Look Now* was created, the study of which this article is devoted to. The analysis of the novel reveals adherence to Gothic aesthetics, understood as the depiction of the mysterious, the atmosphere of fear and horror, the psychological state of a person who finds himself in a situation of mysterious uncertainty. Suggestiveness, retardation, suspense are the key elements of storytelling technique. It is shown how the key motifs of the Gothic canon are realized, rethought and transformed – space, the concept of time, the ways of creating suggestion. The Gothic topos is created by the architecture and canals of Venice, forming the image of a gloomy labyrinth; the nonlinear movement of time enhances the significance of this image; the traditional system of images is subject to changes. The novel contains experiences of different intensity and quality – from excitement to horror, which correspond to the narrative technique – from psychological thriller to suspense, from terror to horror.

*Keywords:* Gothic canon; suggestiveness; fear; horror; Venice; labyrinth.

*To cite this article:* Abilova, Firuza A. “The Gothic aesthetics of Daphne du Maurier. Short-story *Don't Look Now*”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 3, 2025, pp. 174–185. DOI: 10.31249/lit/2025.03.11 (In Russian)

Received: 01.09.2024

Accepted: 31.05.2025

Литературная «готика», достигнув своего расцвета в Англии XVIII века и создав свой эстетический канон, стала основой для множества трансформаций в литературе последующих эпох. Его составляющими являются: ужасное как эстетическая категория, необъяснимые события, заставляющие признать загадочность бытия, создание атмосферы напряженного ожидания и страха при столкновении человека с чем-то неизвестным, пугающим, ирра-

---

<sup>1</sup> **Abilova Firuza Abutalibovna** – Candidate in Philology, Associate Professor of the Department of Russian Literature of Dagestan State University; ORCID: 0000-0001-6920-5547, abilovafiruza@mail.ru

© Abilova F.A., 2025

циональным. «Страх – самое древнее и сильное из человеческих чувств, а самый древний и самый сильный страх – страх неведомого», – писал Г. Лавкрафт в своем исследовании «Сверхъестественный ужас в литературе» [Лавкрафт, 2001, с. 407].

Именно в рамках жанров готической прозы были созданы наиболее подходящие приемы для передачи этого чувства. Один из наиболее действенных приемов – суггестия, не прямое изображение насилия и кровавых деталей, а всего лишь намек на них, передача смутного ощущения тревоги и таинственной опасности. Ужасное и страшное должно передаваться не с помощью натуралистических подробностей, а, как говорила А. Радклифф, одна из создательниц готического романа, суггестивным представлением пугающих явлений. Неясная идея, «если её должным образом передать, обладает большей силой воздействия, чем ясная», – писал Э. Бёрк, философ XVIII века [Бёрк, 1979, с. 155]. Он утверждал, что человек всегда тяготеет не только к прекрасному, но и к ужасному, ведь именно ужас является «самой сильной эмоцией, которую душа способна испытывать» [Бёрк, 1979, с. 76]. Система недомолвок, недоговоренностей усиливает драматизм повествования и обостряет восприятие читателя, который оказывается в атмосфере «таинственной неопределенности», высокого эмоционального напряжения и ожидания «неведомой опасности, которое доставляет читателю неизъяснимое эстетическое наслаждение» [Антонов, 2000, с. 19].

«Готика» не осталась принадлежностью прошлого, в литературе XX века ее элементы используются с разной степенью соответствия канону. Это пародия в литературе постмодернизма, клишированные образы и ситуации в массовой литературе. Немало разнообразных примеров готической прозы дает английская литература. «Использование “старых форм” по-новому – одно из условий существования зрелой литературы. Но в английской послевоенной литературе это явление, развивающееся по нарастающей, обрело характер принципа», – считает Н. Владимирова [Владимирова, 2001, с. 180]. Как пишет В. Каннингем, готика «отвоевывает литературное пространство так же решительно, как и в девятые годы двух предшествующих столетий. Можно сказать, что нашу литературу буквально преследуют готические кошмары» [Каннингем, 1995, с. 229]. Поэтому готические романы и рассказы появляются в творчестве А. Мёрдок, М. Эмиса, П. Акройда и других авторов.

Огромным успехом у читателей пользовалось творчество Дафны дю Морье (1907–1989). Ее романы и рассказы, сочетающие фантастическое и рациональное, глубокий психологизм и виртуозно выстроенную интригу, не раз экранизировались известными кинорежиссерами. Официальная, академическая критика долго не признавала ее как серьезного писателя, обвиняя в отсутствии в ее прозе интеллектуальной составляющей. Действительно, в свои романы и рассказы писательница часто включала элементы формульных жанров, таких как психологический триллер, любовный и детективный роман, удовлетворяя потребность человека в легком чтении на досуге. При этом, используя приемы массовой литературы, дю Морье, по словам М. Форстер, неукоснительно соблюдает «и строгие требования, предъявляемые “большой литературе”» [прив. по: Дю Морье, 2012, с. 6]. В конце концов необыкновенный талант писательницы был признан критиками.

Заметную роль в творчестве Д. дю Морье играют традиции готической литературы. Используемые ею универсальные элементы эстетического канона готической прозы – нагнетание тревоги, создание атмосферы тайны и страха, апелляция к чувству, а не к разуму – становятся средством конструирования психологической драмы. Классикой британской «готики» был признан ее самый известный роман «Ребекка».

В данной статье рассматривается динамика готических мотивов в новелле «Не оглядывайся» (*Don't Look Now*, 1971). Лора и Джон, семейная пара, прибыли в Венецию, чтобы приглушить отчаяние, не отпускающее женщину после смерти дочери. Необыкновенная красота Венеции, как надеется Джон, поможет жене справиться с депрессией. Но основное внимание сразу сосредотачивается на внутреннем состоянии Джона: в его душе поселяется тревога, вызванная встречей с сестрами-близнецами, одна из которых незрячая. В смутение и страх его повергает не видимая, понятная опасность, а ее загадочность, неясность, нематериальность – взгляд слепой женщины. Возможно, это просто взгляд незрячего человека, не направленный на кого-либо конкретно, но Джон воспринимает его как устремленный именно на него, и это его пугает: «Словно окаменев, он чувствовал, что не может сдвинуться с места, ощущение рокового исхода, надвигающейся трагедии охватило его» [Дю Морье, 2013, с. 118].

Однако это противопоставление реального и ирреального, привычного человеческого опыта и загадочного, необъяснимого не укладывается в традиционный готический конфликт злодея и

жертвы. Если учитывать гендер персонажей, то обычно в готическом романе злодей – мужчина, а главная героиня, преследуемая им молодая девушка, – жертва. В новелле дю Морье происходит трансформация этих образов: в качестве «невинной жертвы» выступает Джон, а роль демонического злодея играет женщина, знакомая с оккультными науками, способная видеть то, чего не видят другие. Эта женщина не преследует Джона, а пытается предупредить о грозящей ему опасности, но он этого не понимает и не доверяет ее спиритическим видениям: «Она обманщица, подумал он, она вовсе не слепая. Они обе мошенницы; в конце концов, вполне возможно, что это переодетые мужчины» [Дю Морье, 2013, с. 131].

Трансформации подвергается еще один образ. В новелле нет привидений, призраков и прочей потусторонней нечисти, которые пугают героев традиционных готических романов. Здесь появляется Кристина, умершая дочь Лоры и Джона, а вернее, – ее образ, который присутствует в разговорах, воспоминаниях, и ее «видит» слепая сестра-близнец во время своих сеансов «второго зрения». Несмотря на нетрадиционность этого детского образа, его функция типична для готики: он усиливает атмосферу страха, формирует чувство надвигающейся опасности. Именно Кристина в очередном видении незрячей женщины пытается сказать родителям, что им опасно оставаться в Венеции. Джон по-прежнему не верит предсказаниям, даже сделанным от имени дочери. Но вpletенный в повествование мотив угрозы уже держит читателя в напряжении, в предощущении чего-то захватывающего, заставляет работать его воображение.

Отличительной особенностью готического топоса является его пространственная организация. Традиционно пространство готического произведения – древний полуразрушенный замок со сложной архитектурной структурой, мрачный и таинственный. Место действия новеллы «Не оглядывайся» – Венеция. Вместо мрачного замкнутого пространства – изящные дворцы Венеции. Они «насыщены воздухом, готовы подняться с места стоянки и взлететь в небеса», – пишет П. Акройд в своей книге «Венеция. Прекрасный город» [Акройд, 2012, с. 88]. Здесь каналы вместо улиц, гондолы вместо автомобилей, Гранд Канал с водой бирюзового цвета. В новелле упоминаются реальные венецианские архитектурные шедевры – церкви, базилики, мосты, создавая иллюзию реальности происходящего.

Выбор места действия новеллы не покажется странным, если учесть, что важная составляющая образа Венеции – это так назы-

ваемая «венцианская готика», архитектурные сооружения на основе арочных форм, сочетающие элементы средневекового городского зодчества с элементами архитектуры арабского Востока. Впервые появившись «на фоне сияющего неба во всей своей красе», Венеция оборачивается мрачным лабиринтом, который формируют архитектура города и планировка венецианских каналов и улиц: «Перед ними расходились два канала, один сворачивал направо, другой налево, вдоль каждого тянулись узкие улочки. Джон остановился в нерешительности» [Дю Морье, 2013, с. 124–125].

Образ венецианского лабиринта создается с помощью пространственной перспективы, элементами которой являются, как уже было сказано, реальные архитектурные достопримечательности Венеции. Перечислены их названия, но отсутствуют описания их декоративных фасадов и архитектурных композиций. Именно таким, лишенным цвета, мрачным должен быть лабиринт, архетипом которого является кносский дворец царя Миноса.

Кроме каменных строений, всемирно известных архитектурных шедевров в формировании образа лабиринта принимает участие вода, венецианские каналы. Камень и вода – это два кода венецианского топоса. «Камни Венеции» – так назвал свою книгу Дж. Рескин. А книга П.А. Муратова «Образы Италии» открывается главой «Летейские воды». Эти две составляющие венецианского лабиринта – архитектура и вода – формируют готический топос новеллы.

Облик ночной Венеции уточняют детали лабиринта и усиливают тревожную атмосферу: «...во тьме, с кое-где светящимися фонарями, с закрытыми ставнями окнами домов и монотонно бьющейся о камни набережной водой, картина до неузнаваемости менялась и производила впечатление заброшенности, нищеты и убогости, а длинные, узкие лодки, стоявшие у скользких ступеней лестниц, напоминали гробы» [Дю Морье, 2013, с. 125]. Здесь первый раз появляется традиционный готический мотив преследования: Джон слышит таинственный крик и видит фигуру убегающей от преследователя девочки. Детский образ, появление смертельного мотива, монохромность пейзажа передают атмосферу страха и ужаса, обязательную для готического текста.

Следует отметить, что это единственный пейзаж в новелле. Даже эпизод отъезда Джона из Венеции по Гранд Каналу, заставляющий вспомнить аналогичный эпизод из новеллы Т. Манна и фильма Л. Висконти, не становится венецианской ведутой. Дю Морье перечисляет расположенные по берегам Канала известные

архитектурные шедевры Венеции, но внимание привлекает не к их богато украшенным фасадам, а к единственному красочному штриху, замеченному Джоном, – это «маленький *красный* домик с садом». А в следующий момент он увидит *красный* плащ Лоры, в котором она возвращается в Венецию на речном трамвае вместе с сестрами-близнецами, хотя в этот момент она должна быть в Лондоне, у заболевшего сына.

И далее сюжет разворачивается в пространстве сознания Джона. Пытаясь разобраться в происходящем, он постоянно возвращается к мысли о роли сестер-близнецов в жизни его семьи. Его внутреннее пространство начинает походить на лабиринт, что не может быть случайным. «Внутреннее пространство героя моделируется в соответствии с архитектурной спецификой готического топоса, оба пространства уподобляются друг другу», – пишет Г.В. Заломкина [Заломкина, 2003, с. 9].

Блуждание в пространстве сознания и города продолжает вызывать у Джона ощущение неведомой опасности. «Им овладело странное чувство нереальности. Что он здесь делает, какой в этом смысл? Лоры уже нет в Венеции, она исчезла, возможно, навсегда, с этими дьявольскими сестрами... Её след никогда не отыщется... Лучше отказаться, отказаться от бесполезных поисков...» [Дю Морье, 2013, с. 155].

Он всё же предпринимает попытки найти Лору. Действия Джона, разбитые на короткие эпизоды, подробно описывающие его возвращение в Венецию, встречу с обворованными соотечественниками, от которых он узнает о происходящих в городе убийствах, обращение в полицию и допросы в полиции, поиски сестер-близнецов, – всё это не что иное, как ретардация. Этот композиционный прием замедляет темп повествования и направляет внимание читателя на пространство сознания Джона. По словам Г.Р. Яусса, текст «задает читателю очень определенные линии своего восприятия, используя текстуальные стратегии, открытые и скрытые сигналы, привычные характеристики и подразумеваемые аллюзии» [Яусс, 2004, с. 196]. Благодаря этому свойству литературного произведения у читателя складывается определенная картина изображаемого, и он может предвосхищать события, предугадывать движение сюжета, тем самым формируя свой горизонт ожидания. Возможно, читатель соглашается с Джоном, и тогда он просто ждет завершения истории.

Успокоившийся было ритм повествования ломает разговор с Лорой по телефону: она жива, она в Лондоне, сын Джонни выздо-

равливает после операции. Разрушив горизонт ожидания читателя и пустив его по ложному пути, дю Морье направляет действие к развязке. И уже никаких «задержек», ретардаций, действие стремительно движется к финалу.

В качестве основы любого художественного текста Ю. Лотман выделяет «принцип бинарной семантической оппозиции», которая реализуется в форме открытого и замкнутого пространства. «Классификационная граница между противопоставленными мирами получает признаки пространственной черты – Леты, отделяющей живых от мертвых» [Лотман, 1970, с. 287]. Пересечение этой границы сворачивает движение сюжета вглубь, приводя к предсказуемым последствиям.

На пересечении героем этой пограничной черты строится финал новеллы Д. дю Морье «Не оглядывайся». Попытки сестер объяснить появление Лоры вместе с ними на речном трамвае не привели к пониманию, очередное невнятное предостережение слепой просто не было принято во внимание. Очевиден прием саспенса, когда неведомое нагнетает страх и заставляет читателя ожидать следующих шагов героя произведения. После встречи с сестрами Джон направился в гостиницу, но запутался в лабиринте, из которого однажды удалось выбраться: «Площадь с обязательной церковью в одном конце была безлюдна. Он не помнил, какой дорогой они шли из управления полиции, кажется, там было много поворотов... Нет ли там дальше переулка? Он пошел по нему, но на полпути засомневался. Похоже, не то, хотя место это почему-то казалось ему знакомым» [Дю Морье, 2013, с. 174].

В ночном лабиринте Венеции он опять увидел фигуру девочки, которая, как ему кажется, убегает от преследователя. Он вспомнил крик прошлой ночью, детскую фигуру, мысленно связал убийства, о которых говорили в городе, и ужас преследуемого ребенка. Попытка спасти девочку заставила его перейти границу: «...он последовал за ней вниз по ступеньками и проскочил в подвальную дверь», и оказался в замкнутом пространстве, из которого нет выхода. Здесь он столкнулся со страшным явлением: «Это был не ребенок, а маленькая плотная женщина-карлица около трех футов ростом с огромной квадратной головой взрослого человека...» [Дю Морье, 2013, с. 177]. Готический ужас получает художественное воплощение, погружая читателя в шоковое состояние.

Исчерпана событийная часть новеллы, продолжение уже невозможно, соответственно завершено построение произведения. «Завершенность романной композиции – характерный признак

“готического романа”», – пишет Вл. Луков [Луков, 2006, с. 273]. Как показывает анализ новеллы Д. дю Морье, не только романа.

Эстетика пугающего и ужасного распространяется и на концепцию времени. Для классического готического романа было характерно обращение к условному прошлому. Это не обязательно, считает У. Эко: «...важно только разворачиваться не “сейчас” и не “здесь”» [Эко, 1989, с. 464]. Время готического романа – объективное, линейное, непрерывное и необратимое. Это время механики Ньютона.

В XX в. с появлением теории относительности формируется новая концепция времени. «Для нас, убежденных физиков, разница между прошлым, настоящим и будущим является иллюзией, хотя бы и весьма навязчивой», – писал А. Эйнштейн [цит. по: Хокинг, Млодинов, 2011, с. 66]. Понятие объективного времени сменилось понятием времени субъективного, собственного. «Другими словами, теория относительности положила конец идее абсолютного времени! Оказалось, что каждый наблюдатель должен иметь свою собственную меру времени и что идентичные часы у разных наблюдателей не обязательно будут показывать одно и то же время», – поясняет Ст. Хокинг [Хокинг, Млодинов, 2011, с. 24].

Время Д. дю Морье соразмерно этому пониманию. В ее представлении настоящее неотделимо от прошлого и будущего. В своей автобиографии «Возрастающая боль: формирование писателя» она писала: «Все мы – тени вчерашнего дня, а призрак завтрашнего подстерегает нас, равно при свете солнца и в темноте, едва ощущаемый во времени, и все же никогда полностью не исчезающий» [цит. по: Бузылева, 2005, с. 174].

Определяющими чертами времени в готическом хронотопе называют запутанность и интенсивность. Отмечается нелинейное развитие времени, фрагментарность повествовательной структуры, сложная хронология [Заломкина, 2003]. Предполагаемое время пребывания в Венеции героев новеллы «Не оглядывайся» – десять дней, но реальные события разворачиваются в течение двух суток. В новелле одновременно присутствуют все три времени: прошлое – в воспоминаниях о дочери, настоящее – время пребывания в Венеции и будущее, которого не понял Джон. Он упорно отказывается собрать и осмыслить все знаки грозящего ему неумолимого рока. Хронологическое изложение событий разрывается введением знаков будущего. Знакомство с сестрами-близнецами, которые наладили контакт с его дочерью, было первым знаком, предупреждающим об угрозе. Но он в него не поверил: «В чтении мыслей, в

телепатии было что-то жуткое. Ученые не могли дать этому объяснение», – и Джон посчитал это случайностью. Затем – фигура убегающей в ночной Венеции девочки и «крик человека, которого душат, хрипение, оборванное железной хваткой» [Дю Морье, 2013, с. 126]. За прямым посланием Кристины о необходимости немедленно покинуть Венецию последует известие о болезни сына. Джон увидит в этом всего лишь совпадение. И, наконец, картина того, что очень скоро случится: Лора в красном плаще с сестрами-близнецами возвращается в Венецию, где уже убит Джон.

А. Радклиф, одна из основательниц жанра готического романа, выделила два вида страха, порождаемых художественным произведением: «horror» и «terror». «Terror» создает напряженную атмосферу «суггестивным представлением пугающих явлений», «расширяет душу и пробуждает», вызывая волнение, обостряя восприятие. Ноггор изображает ужасное, описывая сцены насилия, кровавые детали, «подавляет, замораживает и почти уничтожает» все душевные способности [Radcliffe, 1826, p. 149]. В новелле Д. дю Морье представлены как horror, так и «terror». Ноггор – это финальная сцена, невероятная, страшная, шокирующая, прямолинейное воплощение ужаса; а «terror» – развитие действия до этой финальной сцены, когда акцент сделан на психологическом состоянии героя.

Творчество одной из самых известных английских писательниц XX века Дафны дю Морье отличается необыкновенным разнообразием. Детектив и любовный роман, психологический триллер и ироничная антиутопия, роман с серьезной интеллектуальной проблематикой и сборники рассказов неизменно находят своих читателей. Дафна дю Морье – это «сложный, мощный, уникальный писатель, настолько неординарный, что никакие традиции критики, от формализма до феминизма, не могут ее классифицировать», – пишет Н. Ауэрбах [Auerbach, 2000, p. 10]. Подтверждением этому служит новелла «Не оглядывайся», созданная в традициях готической прозы. Вместе с тем, готическая эстетика Д. дю Морье не исключает влияния реалистической традиции. Все напряженные, странные, пугающие события новеллы логически обосновываются и сопровождаются бытовыми подробностями. Как представляется, определение, которое дала Е.В. Скобелева роману «Ребекка» – «готический реализм», – достаточно точно характеризует творческий метод Дафны дю Морье [Скобелева, 2006, с. 133].

Так что же такое готическая литература и для кого она предназначена? Г. Уолпол в предисловии к первому изданию своего романа «Замок Отранто» писал, что «сочинение может быть ныне предложено публике только как предмет для занимательного времяпровождения» [Уолпол, 2020, с. 5]. Е.П. Зыкова придерживается примерно такого же мнения: литературные достижения готического романа (и готики в целом) и «собственно, вклад в развитие художественной прозы вовсе не очевидны» [Зыкова, 2002].

### Список литературы

1. *Акройд П.* Венеция. Прекрасный город. – Москва : Изд-во Ольги Морозовой, 2012. – 496 с.
2. *Антонов С.А.* Роман Анны Радклиф «Итальянец» в контексте английской «готической» прозы последней трети XVIII века : автореф. дисс. ... к. филол. н. – Санкт-Петербург, 2000. – 22 с.
3. *Бёрк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. – Москва : Искусство, 1979. – 238 с.
4. *Бузылева К.* Дю Морье Дафна // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред. А.П. Саруханян ; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – Москва : Наука, 2005. – С. 174–175.
5. *Владимирова Н.Г.* Условность, созидающая мир. Поэтика условных форм в современном романе Великобритании. – Великий Новгород : НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2001. – 270 с.
6. *Дю Морье Д.* Не оглядывайся // Дю Морье Д. Синие линзы. – Санкт-Петербург : Амфора, 2013. – С. 108–177.
7. *Дю Морье Д.* Кукла. – Москва : Астрель ; Минск : Харвест, 2012. – 288 с.
8. *Заломкина Г.В.* Поэтика пространства и времени в готическом сюжете : автореф. дисс. ... канд. филол. н. – Самара, 2003. – 19 с. – URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/zalomkina-poetika-prostranstva.htm> (дата обращения 15.11.2024).
9. *Зыкова Е.П.* Чудесное и сверхъестественное в сознании английских просветителей // Другой XVIII век : [сб. научн. работ] / отв. ред. Н.Т. Пахсарьян. – Москва : Эконинформ, 2002. – С. 20–29. – URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/zykova-chudesnoe-i-sverhestestvennoe.htm> (дата обращения 15.11.2024).
10. *Каннингем В.* Английская литература в конце тысячелетия // Иностранная литература. – 1995. – № 10. – С. 227–232.
11. *Лавкрафт Г.* Сверхъестественный ужас в литературе / пер. Л. Володарской // Лавкрафт Г. Собрание соч. : в 3 т. – Москва : Гудьял-Пресс, 2001. – Т. 3. – С. 407–480.
12. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. – Москва : Искусство, 1970. – 387 с.
13. *Луков Вл. А.* Предромантизм. – Москва : Наука, 2006. – 683 с.
14. *Скобелева Е.В.* «Готический» реализм Дафны Дюморье // Вестник Литературного института им. А.М. Горького. – 2006. – № 1. – С. 133–138.
15. *Уолпол Г.* Замок Отранто. – Москва : АСТ : AST Publ., 2020. – 222, [1] с.

16. Хапаева Д.Р. Готическое общество: морфология кошмара. – Москва : Новое литературное обозрение, 2008. – 148, [3] с. – (Библиотека журнала Неприкосновенный запас).
17. Хокинг Ст., Млодинов Л. Кратчайшая история времени. – Санкт-Петербург : Амфора, 2011. – 179, [1] с.
18. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / перевод Е. Костюкович // Эко У. Имя розы. – Москва : Книжная палата, 1989. – С. 427–467.
19. Яусс Г.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная теория литературы : антология / сост., пер., прим. И.В. Кабановой. – Москва : Флинта, 2004. – С. 193–200.
20. Auerbach N. Daphne du Maurier : haunted heiress. – Philadelphia : Univ. of Pennsylvania press, 2000. – 192 p.
21. Radcliffe A. On the supernatural in poetry // New monthly magazine. – 1826. – Vol. 16, N 1. – P. 145–152.