

**СОДЕРЖАНИЕ**

[Введение 3](#_Toc134264738)

[1 Суггестия как категория эстетики и языка 5](#_Toc134264739)

[1.1 Категория саспенса как механизм суггестии 13](#_Toc134264740)

[1.2 Мифологема и архетип как инструменты суггестивного воздействия 17](#_Toc134264741)

[1.3 Суггестия как художественный метод Эдгара Алана По 19](#_Toc134264742)

[2 Языковые средства выражения суггестии в новеллах Эдгара По 26](#_Toc134264743)

[2.1. Категории субъекта и образа в контексте суггестивного метода Э. По (на примере рассказа «Береника») 26](#_Toc134264744)

[2.2. Миф как механизм суггестии в рассказе Э. А. По «Лигейя» 37](#_Toc134264745)

[2.3. Образ пространства как механизм суггестивного воздействия 43](#_Toc134264746)

[Заключение 49](#_Toc134264747)

[Список использованных источников 52](#_Toc134264748)

# **ВВЕДЕНИЕ**

Суггестия являет собой один из наиболее интересных механизмов речевого воздействия на восприятия человеком действительности. В силу своей неявности, в отличие от приема убеждения, суггестия прочно обосновалась в области художественной литературы и часто встречается в таких жанрах, как триллер или хоррор, уходящих корнями в готическую прозу и детективы. Так, уже на ранних этапах жанрового становления, суггестия и саспенс как один из ее вариантов становятся ключевыми механизмами достижения определенного эффекта.

В американской литературной традиции «основателем» жанра готической детективной истории является Э. А. По. Суггестивность в его текстах достигается за счет апеллирования к мифологическим архетипам, мистицизму и выбора специфических языковых средств с целью репрезентации идейного плана произведения. Исключая мистический, сверхъестественный компонент в своих текстах, Э. По достигает готического эффекта за счет репрезентации языковых средств, убеждающих в этом читателя.

Так, тема выпускной квалификационной работы: «Языковые средства выражения суггестии в художественном тексте».

Актуальность темы обусловлена повышающимся интересам к категориям суггестии и саспенса в современной лингвистической науке. Однако несмотря на популярность данной исследовательской темы, научные труды, посвященные воздействию в контексте художественных текстов, практически отсутствуют.

Так, цель данной работы: определить языковые средства репрезентации суггестии в художественном тексте.

Исходя из цели предполагается решить следующие задачи:

1) определить сущность и содержание понятие «суггестия»;

2) охарактеризовать категорию саспенса как механизм суггестивного воздействия;

3) выявить ключевые особенности художественного метода Э. А. По;

4) проанализировать методы реализации суггестивного воздействия на уровне художественного текста.

Объект исследования: новеллы Э. По.

Предмет исследования: языковые средства выражения суггестии.

Степень разработанности темы: различные аспекты исследования были разработаны в рамках трудов Ж. Лакана, А. Веселовского, П. Л. Козловски, Е. Н. Апенко, В. И. Самохваловой и др.

Наиболее значимым оказался труд И. Л. Галинской «Художественно-философские основы и суггестивность литературного произведения», который также был учтен в рамках исследования.

Работа строится на комплексной методике анализа, которая позволяет широко взглянуть на выбранную тему и изучить все детали, требующие внимания. Методы, используемые в исследовании:

1) компонентный анализ, в ходе которого изучается культурное значение мифологем и архетипов как семантических единиц в английском языке;

2) кросс-культурный анализ, используемый для выяснения степени влияния различных мифологий на мировосприятие представителя английской культуры;

3) композиционный анализ, который используется для изучения взаимосвязи между языковыми и композиционными элементами текста.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованных источников.

# **1 Суггестия как категория эстетики и языка**

Термин “suggestion” или “suggestiveness” широко используется во многих сферах, таких как философия, психология, литература, лингвистика и др. Из-за многозначности данного понятия, различные области научного знания интерпретируют его по-своему, однако сохраняя основной его смысл. В английском языке этот термин означает «наводящий на размышления», а само слово “suggest” произошло от латинского слова “suggestio” – «намек» или «внушение».

В области филологического знания данное понятие также остается крайне многозначным. Согласно «Литературной энциклопедии: словарю литературных терминов» «суггестивность (суггестивный) – термин английской эстетики, применившей к поэтическим произведениям выражение *suggestive*, буквально обозначающее – намек, внушение, подсказывание...» [21].

«Большая российская энциклопедия» дает следующее определение: «суггестивность (англ. suggestive – наводящий на размышления, от лат. suggestio – намёк, внушение) в литературе, воздействие на воображение, эмоции, подсознание читателя посредством тематических, образных, ритмических, звуковых ассоциаций. Термин возник во второй половине XVIII веке в английской предромантической эстетике. В России понятие суггестивности вошло в научный оборот после работ Александра Веселовского. Используется прежде всего в лирической поэзии, где выступает средством передачи «невыразимого» – настроения, смутных душевных движений, неясных переживаний; получила распространение в романтизме и особенно в символизме; часто сближается с подтекстом» [8, с. 528].

Сам Александр Веселовский, о котором отечественные исследователи часто вспоминают, когда затрагивается тема суггестии, говорил о данном приеме следующим образом: «Иные образы и сравнения до сих пор остаются в обороте, избитые, но внятные, видимо связывающие нас, как обрывки музыкальных фраз, усвоенных памятью, как знакомая рифма, и вместе с тем вызывающие вечно новые подсказывания и работу мысли с нашей стороны. Вымирают или забываются, до очереди, те формулы, образы, сюжеты, которые в данное время ничего нам не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются в памяти и обновляются те, которых суггестивность полнее и разнообразнее и держится долее; соответствие наших нарастающих требований с полнотою суггестивности создает привычку, уверенность в том, что то, а не другое, служит действительным выражением наших вкусов, наших поэтических вожделений, и мы называем эти сюжеты и образы поэтическими» [10, с. 216].

В учебном пособии Л. В. Чернец «Введение в литературоведение» не дается определение термину «суггестивность», однако рассматриваемое нами понятие все же используется для того, чтобы раскрыть центральную функцию поэтического языка: «Лирическое творчество (и это опять-таки роднит его с музыкой, а также хореографией) обладает максимальной внушающей, заражающей силой (суггестивностью). Знакомясь с новеллой, романом или драмой, мы воспринимаем изображенное с определенной психологической дистанции, в известной мере отстраненно. По воле автора (а иногда и своей собственной) мы принимаем или не разделяем умонастроения героев, одобряем или не одобряем их поступки, иронизируем над ними или же им сочувствуем. Другое дело лирика. Полно воспринять лирическое произведение – это значит проникнуться умонастроениями поэта, ощутить и еще раз пережить их как нечто свое собственное, личное, задушевное…» [36, с. 153].

В одном из самых авторитетных изданий для филологов под названием «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» Н. Д. Тамарченко термин «суггестивность» возникает в статьях, касающихся лирики: «Лирический роман», «Рассказ в стихах», «Романтизма поэтика», «Синкретизма поэтика» [33]. Также данное понятие используется в статьях «Символ», «Неклассическая художественность» и «Параллелизм психологический» [33].

Термин «суггестия» входит в корпус междисциплинарных понятий и в различных областях знания реализуется по-разному. В литературоведение и лингвистику данная категория приходит из психоаналитической школы и широкое использование суггестии как языковой категории связано с именем Жака Лакана – французского психоаналитика и психиатра, который излагает теорию о расколе между эго и субъектом – фундаментальную концепцию пост структурализма [25, с. 9].

Рассуждая о расколе между субъектом и эго Лакан объясняет через обращение к древнеиндийской теории дхвани, в рамках которой разграничиваются понятия «язык» (как знаковая система) и «высказывание» (как продукт индивидуального самосознания).

Анализируя концепцию Лакана, исследователи отмечают, что связь между языком и бессознательными импульсами, порождаемыми желаниями индивида. Лакан ссылается на Фрейда, отмечавшего, что человек – есть субъект бессознательного, который говорит наиболее правдиво в оговорках и других речевых ситуациях, указывающих на отсутствие цензуры сознания.

В своем эссе «Функция и поле речи и языка в психоанализе» Жан Лакан, ссылаясь на индийскую теорию внушения, указывает, что бессознательное не выражает себя в языке, но раскрывается во внушении [20, с. 34]. Наиболее семантически наполненный речевой акт Лакан квалифицирует как «полное слово», источником которого выступает «сила символа», используемая в психиатрии с целью интерпретации поведенческих паттернов пациента [20, с. 41].

Стоит также отметить, что «сила символа» получила широкое распространение и в литературном творчестве, так как указывая, намекая на предмет, выражающий тот или иной символический подтекст, автор получает возможность управления мышлением читателя, в котором как бы заранее находится интерпретация данных символов [20, с. 43].

Теория дхвани подчеркивает те свойства речи, посредством которых говорящий дает реципиенту понимание о вещах, не называя их напрямую.

В древней традиции данная концепция иллюстрируется рассказами, достаточно примитивными на первый взгляд, но несущих определенную идею.

Например, одна из историй начинается с того, что девушка ждет своего возлюбленного на берегу ручья и видит, что к ней приближается брамин (лицо, в индийской картине мира, принадлежащее к высшей касте). Она говорит ему: «Какой счастливый день сегодня для вас день! Собака, которая раньше пугала вас своим лаем, больше не появится на этом берегу реки. Ее только что сожрал лев, которого часто здесь можно увидеть!» [43, с. 74]. Таким образом, непосредственное отсутствие льва оказывает на брамина такое же влияние, как и его возможное присутствие.

Этот, а также многие другие примеры иллюстрируют те свойства речи, которые как бы изобличают символическую коммуникации путем ее сокрытия или вытеснения основного смысла. Данная же ситуация, описанная выше, также становится вариантом сочетания ясности и двусмысленности.

Вместе с концепцией суггестивности, порожденной индийской традицией, в этом контексте также необходимо рассмотреть и взаимозависимость аналитического и эстетического использования языка, так как данная концепция является основополагающей в вопросах реализации «полного слова» и интерпретации поэтических ресурсов языка.

Лакан отмечает: «Первичный характер символов сближает их с теми цифрами, из которых состоят числа. И если символы лежат в основе всех семантем языка, мы сможем вернуть речи цельность высказывания для собственных умозаключений, используя в качестве руководства метафору, символическое замещение которой нейтрализует вторичное значение терминов, связываемых ей» [19, с. 53].

Таким образом, поэтическая метафора становится инструментом суггестивности, направленным на глубинное усвоение ресурсов языка адресанта, в особенности тех, которые реализуются на уровне художественного текста [16, с. 43]. Именно поэтому мы можем говорить о важности психоаналитических идей Лакана и теории дхвани как литературоведческих методах интерпретации текста.

Стоит также отметить, что эстетика и теория дхвани является одной из наиболее значимых восточных литературно-поэтических теорий, развившихся в Индии задолго до начала процесса колонизации. Использование, тем самым, суггестии в рамках литературно-критического и психологического анализа говорит о тенденции к преемственности между несколькими культурными традициями.

В этом контексте стоит также отметить и тот факт, что и Лакан, и древняя индийская концепция понимают бессознательное как динамический процесс, обусловленный центральной ролью коллективной памяти, а также ее способностью к вытеснению первичного смысла, за счет чего высказывание обретает двусмысленность.

Здесь важно иметь в виду, что индийская традиция и европейская представляют собой принципиально разные культурные парадигмы. Так, понятие бессознательного представляет собой сугубо европейскую концепцию, зародившуюся в русле психоанализа [5, с. 121]. В это же время мы не можем исключать и общемировой контекст, в рамках которого бессознательное становится продуктом первичного эстетического опыта.

Обращаясь более подробно к процессам формирования суггестии как психоаналитической концепции, стоит отметить, что положения дхвани берут свое начало из шиваистской метафизики забвения, своей истинной космической природы и частичных воспоминаний души об этом состоянии.

В дальнейшем идея бессознательного и попытки припоминания утраченного состояния возникает в концепции Лейбница, а в последствии становятся предметом творческого поиска Марселя Пруста, базирующего свой творческий метод на припоминании полузабытых восприятий и ощущений: объектов, деталей, знакомых сцен, которые могут вызывать новую или воссозданную эмоцию и порождать принципиально новый опыт [11, с. 12].

Как отмечает Лакан, в течение жизни человек пропускает через себя так много опыта, что большая его часть становится как бы фундаментом, на котором возводятся неудовлетворенные желания и скрытые впечатления, вызываемыми на поверхность сознания художественными образами [19, с. 97]. Подобные символы порождают своего рода цепочки ассоциаций.

Продолжая теорию Абхинава, он говорит: «Сансара безначальна, и каждый человек, прежде чем стать, тем, чем он является на самом деле, был также и всеми другими существами» [19, с. 138]. Таким образом, сознание наблюдателя обладает скрытыми впечатлениями всех возможных существ и поэтому склонно отождествлять себя с каждым из них, приписывая архетипические черты вполне реальным образам. Отметим сразу, что сансара становится как бы обозначением всего мира таким, каким он устроен в человеческом сознании. Мир не имеет начала только потому, что человек не помнит ее, ибо находится в центре всех пространственно-временных конфигураций.

Подчеркивая эту мысль, Лакан приводит более упрощенную цитату из Абхинава: «Ум каждого человека действительно характеризуется самыми разными скрытыми впечатлениями» [19, с. 140].

Здесь стоит привести пример стиха Калидаса в пьесе «Абхиджняна-Шакунтала» [3, с. 85], где автор изображает эротическое желание Душьянты и Шакунталы друг к другу, а также вытекающее из этого беспокойство и скрытые впечатления, своего рода следы памяти, оставленные давно забытыми привязанностями, образовавшимися в другое время. Последовательность воспоминаний и забываний в тексте демонстрирует эстетику памяти, впоследствии используемую авторами-модернистами, в том числе и Марселем Прустом (тут хорошо бы вспомнить что-то из примеров, но у меня на уме только Джойс…) [3, с. 93].

Важным аспектом изучения суггестии является тот факт, что автор или – более широко – представитель той или иной культуры, как правило, апеллирует к культурным традициям, которые знает лучше всего. Так, европейское самосознание имеет в своем основании античную традицию и порожденные ими мифологемы, следовательно, именно общеевропейский миф будет методом репрезентации «полного слова». Культурная вариативность же обеспечивает своего рода контекст, на котором располагаются те или иные архетипические паттерны [22, с. 156].

Характеризуя непосредственно лингвистический аспект понятия суггестии, стоит отметить тот факт, непосредственно термин «дхвани» в одном из аспектов репрезентирует понятие «полная речь», которая реализуется между абстрактными системами языка и случаями индивидуального высказывания. Как уже было отмечено, в психоанализе «полная речь» встречается в оговорках, а также в случаях метонимии и метафоры, иллюстрируемой через сон [45, с. 2].

Даже само слово «дхвани» является метафорической конструкцией, означающей последний звук в своего рода цепочке звуков, поступающих в ухо. Таким образом, слышимые звуки, порождаемые другими звуками, резонируют методом расширяющихся кругов [45, с. 3].

В творческом контексте дхвани или суггестия представляют собой продуманный метод акцентуации различия между произносимым и воспринимаемым, за счет чего реализуется внушение. Таким образом, суггестия являет собой то, что лежит за пределами слов, это – «смысл, который составляют молчания посреди речи». Как отмечает Лалита Пандид: «Суггестия – это есть то, что намекает, не высказывая, это то, что мы называем душой поэзии. Через суггестию поэтический язык достигает состояния своего рода тишины. Суггестия функционирует как метаязык, порождающей множество значений за счет развертывания запасов коллективной и индивидуальной памяти, скрытых впечатлений и ментальных ассоциаций» [45, с. 19].

Жан Лакан также отмечает, характеризуя суггестию поэтической функции языка: «Психоаналитический опыт заново открыл в человеке императив Слова как закона, который сформировал его по своему образу. Слово манипулирует поэтической функцией языка с тем, чтобы придать подсознательным импульсам символическое посредничество. Пусть этот опыт позволит вам понять, что что именно в даре речи заключена вся реальность, именно благодаря этому дару вся реальность пришла к человеку, и именно своими речевыми действиями он поддерживает ее» [20, с. 44].

Таким образом, идея суггестии состоит в том, чтобы показать важность коммуникации, основанной на контексте и двусмысленности.

Внушение, намекание тесно связаны с идеей так называемого «следа памяти» – своего рода впечатление о прошлом, сходном с настоящей действительностью.

Термин «суггестия», будучи довольно объемным психологическим механизмом, часто игнорируется исследователями в области литературного и лингвистического знания. Вопреки этому он содержит в себе ярко выраженную эмоциональную и образную составляющую, которая и позволяет этому приему реализовываться в художественном тексте. Конкурируя с «новыми» терминами, «внушение» имеет преимущество, обладая большим диапазоном описательного и оценочного употребления. Независимо от того, используют исследователи и писатели именно слово «суггестивность» или же предпочитают другие обособившиеся от этого понятия термины, данный прием закрепился в качестве ключевого и универсального средства лирического и прозаического творчества.

Стоит отметить, что суггестия как метод внушения, прочно обосновался в таких современных жанрах, как триллер или хоррор, однако происхождение этих жанров восходит к готической прозе и детективам. Уже на ранних этапах неизменными составляющими данных жанров становятся суггестия и саспенс как ее ключевой механизм. Вместе с этим суггестия также опирается на мифологемы и архетипы как формы репрезентации инвариантов человеческой мысли.

Так, ощущение тревожного состояния, смятения, и беспокойства, развертываемые на протяжении сюжета, создаются за счет методов суггестии, которые необходимо рассмотреть более конкретно.

# **1.1 Категория саспенса как механизм суггестии**

Исследования категории саспенса как метода нарратива начинается в 1980-х годах XX века. Так, «дискурс тревоги» занимает одно из ключевых мест в современных исследованиях в области культуры. До 80-х годов у ученых, как правило, не было методологических основ, которые позволили бы им приступить к систематическому исследованию саспенса.

Саспенсом принято называть состояние тревожного ожидания и беспокойства, достигаемого через отрывок фильма, музыкальной композиции или литературного произведения.

А. Боринго, анализируя категорию саспенса, выделяет в нем две неотъемлемые составляющие – страх и надежду, которые испытывает зритель или читатель по отношению к предмету нарратива [1, с. 320].

До сих пор в науке нет конкретного определения саспенса, исследователи указывают на абстрактный характер данной категории, восходящей, по мнению отдельных ученых, к концепции «страха и трепета» С. Кьеркегора. Тем не менее, на данном этапе мы можем выделить фундаментальные и ключевые черты саспенса.

Во-первых, сапсенс является эмоциональным состоянием, которое характеризуется высоким уровнем тревожности, незащищенности и страха за предмет нарратива, которому читатель или зритель симпатизирует более всего.

Во-вторых, данное эмоциональное состояние вызывается человеческим незнанием того, что может произойти в нарративном будущем, какой поворот сюжета его ждет в дальнейшем.

В-третьих, областью формирования саспенса выступает нарратив (то есть произведение художественной культуры).

Задолго до становления саспенса в области кинематографа, в 1980-х годах литературная критика уже заложила основу для дальнейшего исследования «тревожного дискурса» [1, с. 319].

В этом контексте необходимо обратиться к школе русского формализма, которая представляла текст как автономную сущность, компоненты которой, в том числе последовательность повествования и выбор лингвистических средств можно было проанализировать вне зависимости друг от друга.

В последующие десятилетия это различие между «структурой события» и «структурой дискурса» сформировало самые влиятельные структуралистские теории литературы, такие как теории Сеймура Чатмана и Мейра Штернберга.

Последующий теоретический анализ нарративных компонентов, категоризация различных нарративных структур истории и когнитивных и аффективных реакций, которые эти структуры могли вызывать, привели к пониманию саспенса как уникальной категории, отличной от тех, которые вызывают любопытство и удивление у читателя. Вместе с этим, все приведенные состояния объединяет метод сокрытия какой-либо информации от читателя. К примеру, в историях, вызывающих наше удивление, рассказчик опускает информацию, которая позволяет нам предвидеть определенное будущее событие. В результате, когда это событие происходит в нарративе, рассказчики, которые не предупреждены об этом развитии событий, застигнуты врасплох. Тот же эмоциональный эффект может быть вызван созданием в сознании рассказчиков ожиданий события и его возможной неожиданной отменой. Более того, наше удивление по поводу неожиданного события или отмена ожидаемого могут вызвать или усилить нашу тревогу по поводу того, что будет дальше в истории.

Любопытство определяется как желание читателя или зрителя узнать, что произошло в повествовательном прошлом. В этих случаях рассказчик скрывает то, что произошло до настоящего повествования. Например, в начальных сценах детективного фильма или рассказа нам сообщается, что произошло убийство, но мы лишены понимания того, кто это убийство совершил, каковы его мотивы или кем был потерпевший.

Таким образом, автор предлагает героям проследить за развитием сюжета, главной целью которых является установление истины произошедшего.

С одной стороны, сюжетные структуры, вызывающие у нас напряжение, ориентируют наш интерес на то, что произойдет в последующем развитии сюжета. В этих случаях повествование начинается с события, которое представляется как ведущее к определенному результату со значительными, обычно негативными, последствиями для главных героев истории.

С другой стороны, языковой материал саспенса может быть организован в произведении таким образом, что читатель или зритель путается между рядом сосуществующих случайностей потенциальных сценариев относительно того, что в конечном итоге произойдет, и держится в тревоге до самого конца рассказа.

Эта тревога возникает как смесь нашего страха перед «гибельными» для персонажей событиями (так называемый феномен «ожидания вреда») и нашей надежды на то, что герои успешно преодолеют трудности и потенциальные бедствия [41, с. 215]. Только после этого автор раскрывает повествователям исход, что зачастую сопровождается языковыми средствами, замедляющими повествование, которые нагнетают интригу до финальной развязки истории.

В классических исследованиях наиболее влиятельные трактовки того, как саспенс вызывается организацией повествовательного материала, традиционно производились исследователями античной литературы.

В 1933 году Джордж Дакворт в своей книге «Предзнаменования и ожидания в эпосе Гомера, Аполлония и Вергилия» [47, с. 417] различает два вида ожидания: ожидание неопределенности, когда рассказчик не позволяет читателю узнать заранее результат эпизода; и приостановка ожидания, когда рассказчики априори были проинформированы через предзнаменования о возможном разрешении сюжета, но они все еще задаются вопросом о том, когда и как это разрешение наступит.

Ложные предсказания в «Илиаде» определяют три вида неверного направления, все из которых связаны с созданием неопределенности:

1. ложное предсказание, основанное на замедлении хода событий или его прерывании;
2. прерывание развития сюжета и отмена ожиданий;
3. ложное предзнаменование событий, которые никогда не произойдут.

Антониос Ренгакос использовал вышеупомянутые исследования в качестве отправной точки исследования саспенса и предложил «грамматику» основных приемов создания саспенса в эпическом нарративе. К ним относятся: заторможенность нарратива (прерывание, замедление темпа повествования, инверсия); фрагментарное раскрытие событий/информации (зачастую дается при помощи намеканий, обращенных к контексту читателя); драматическая ирония; и неправильное направление [47, с. 239].

Наиболее интересной в контексте саспенса становится своего рода заторможенность нарратива, вызывающая напряжение именно потому, что она нарушает временные ожидания аудитории относительно порядка, частоты и продолжительности рассказываемых событий. Эти ожидания возникают как из нашего жизненного опыта, так и из нашего литературного восприятия. По мере того, как история разворачивается, от исходного события через промежуточный дискурсивный материал и до результата, читательская неуверенность в том, что именно в конечном итоге произойдет с главными героями, провоцирует напряжение.

Наиболее ярко саспенс как механизм суггестивного воздействия реализовался в готической литературе XVIII века, литературе, для которой характерна эстетизация ужаса, тревожное ожидание и неопределенность.

В контексте готической литературы наиболее важной фигурой является Эдгар Аллан По – автор, чья поэтика одной из первых провозгласила торжество психологического саспенса, перенеся акцент со «страшного» вне человека, на «ужасное» внутри него. Апеллируя к риторическим и синтаксическим конструкциям, а также к специфической лексике и фонике произведения, Эдгар По добивается глубокого психологического эффекта.

## **1.2 Мифологема и архетип как инструменты суггестивного воздействия**

Мифологема и архетип являются тесно связанными друг с другом понятиями, и практически у каждого исследователя есть собственный взгляд на родство этих терминов. Понятие «мифологема» в научной среде было впервые использовано К. Г. Юнгом и К. Кереньи в труде под названием «Введение в сущность мифологии» [15]. Рассуждая об истинном лице мифологии, исследователи упоминают такое понятие, как «мифологема»: «Искусство мифологии определяется своеобразием своего материала. Основная масса этого материала, сохранявшаяся традицией с незапамятной древности, содержалась в повествованиях о богах и богоподобных существах, героических битвах и путешествиях в подземный мир – повествованиях («мифологема» — вот лучшее древнегреческое слово для их обозначения), которые всем хорошо известны, но которые далеки от окончательного оформления и продолжают служить материалом для нового творчества. Мифология есть движение этого материала: это нечто застывшее и мобильное, субстанциональное и все же не статичное, способное к трансформации» [9, с. 13]. Термин «мифологема» является главной составляющей понятия «архетип». Определение понятия «архетип» четко раскрывается в работе К. Г. Юнга «Архетип и символ», где «архетип» – это изначальные мифологические образы, оживающие и обретающие смысл, когда человек пытается настроиться на волну, связывающую образы с его личностью. «Говорящий прообразами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества» [39, с. 188].

В. С. Баевский, И. В. Романова, Т. А. Самойлова имели иное представление о взаимосвязи таких понятий, как «архетип» и «мифологема», и точка зрения данных исследователей в последствии стала фундаментальным взглядом на определения термина «мифологема». Они считали, что «мифологема» – это «повествование о том, что накоплено архаическим обществом: знания о мире предков, о прошлом народа» [4]. Мифологема является самостоятельным явлением, а архетипы служат инструментом для формирования содержания различных мифологем [37].

«Мифологема», которая, по Ушакову, является составным элементом мифологического сюжета [35], по своему этимологическому ряду относится к понятию «миф» и в переводе с древнегреческого означает соединение двух слов: «сказание» (μῦθος) и «мысль» (λόγος) [38]. В проводимом исследовании мы будем опираться на определение мифа, которое дал Е. М. Мелетинский. Ученый считал, что миф является средством концептуализации мира, чаще всего происходящим с помощью различных связанных повествований [26, с. 173]. Понятия «мифологема» и «архетип» совершенно неверным будет рассматривать в качестве обособленных явлений, так как нельзя отрицать их тесную взаимосвязь. Мифологемы появляются в искусстве, мыслях людей, базируясь на архетипичных образах.

В контексте суггестии мифологемы становятся вариантами «полного слова» Ж. Лакана, своего рода инвариантами смысла, которые отсылают читателя к более ранним феноменам действительности.

Как мы уже отметили, важным аспектом изучения суггестии является культурный национальный компонент, способствующий формированию общенационального мифа и мифологем как его компонентам. В этом контексте мифологемы становятся первичными символами всех семантических единиц языка и реализуют целостность и многоуровневость речи. За счет апелляции к мифологемам и архетипам, автору удается достичь в речи целостности.

Таким образом, мифологема и архетип становятся инструментами суггестивности, направленным на глубинное усвоение ресурсов языка адресанта, в особенности тех, которые реализуются на уровне художественного текста.

## **1.3 Суггестия как художественный метод Эдгара Алана По**

Эдгар По принадлежит к числу американских писателей, с творчеством которого связан не только переход региональной американской литературы к национальной, но и возникновение жанра *short story*.

В сложившейся из-за цензуры ситуации с невозможностью публиковать короткую прозу Э. По, стремясь создать независимую американскую литературную традицию, обращает внимание на периодические издания как средство создания национальной литературы и привлечения большего количества читателей.

Э. По видел в журнале с сопутствующим акцентом на короткие литературные формы (лирические стихи, эссе, новеллы) не только средство развития собственной карьеры, но и будущее американской литературы [2, с. 169]. Неудивительно, что именно Э. По стал одним из первых теоретиков и практиков жанра новеллы.

Следует отметить, что По изобрел жанр детективного рассказа, который реализовался в таких текстах, как: «Похищенное письмо» и «Убийства на улице Морг». По написал любовные истории и даже несколько странных маленьких комедий. Он попытался объяснить устройство вселенной способом, который звучит немного как квантовая физика. Он также писал о приключениях в открытом море, закопанных пиратских сокровищах и полетах на воздушном шаре [7, с. 59].

Если В. Ирвинг основал жанр американской новеллы, тогда Э. По и Н. Готорн являются теми, кто закрепил ее статус в качестве новой литературной формы. Их малой прозе присуща психологическая глубина в раскрытии характеров персонажей. Так, в период романтизма уже считалось, что короткий рассказ должен соответствовать определенным принципам в форме изложения, сюжете.

В своей рецензии на сборник Н. Готорна «Дважды рассказанные истории» (“Twice-Told Tales”, 1842), который рассматривают как одну из первых попыток сформулировать теорию короткого рассказа, Э. По делает акцент на единстве хорошо написанной истории и полагает, что «во всем произведении не должно быть написано ни одного слова, которое прямо или косвенно не соответствовало бы заранее разработанному плану» [30, с. 684].

Кроме того, одним из важных, но не единственно определяющих факторов является объем произведения. Э. По в своих требованиях к «короткому повествованию в прозе» (“short prose narrative”) отмечал, что на его прочтение должно уходить где-то от получаса до двух часов, так, чтобы его можно было прочесть за один раз, без перерыва, что способствовало бы достижению «единого эффекта» [30, с. 691]. Единый эффект в коротком рассказе также достигается путем сосредоточения на одном-двух персонажах, одном центральном событии. Рассказ не может быть главой романа или эпизодом из повести, его нельзя расширить, так как будет нарушена целостность произведения [30, с. 691].

Помимо всего остального, Э. По сформировал основные параметры нескольких видов краткой повествовательной прозы, к которым относятся научнофантастический («Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля», «Необычайный аэростат»), детективный («Тайна Мари Роже», «Убийство на улице Морг», «Золотой жук» и др.), психологический рассказ («Сердце-обличитель», «Черный кот», «Ангел необычайного», «Бес извращенности» и др.), предметом художественного исследования которого становится человеческая психика в экстремальных ситуациях [30, с. 125].

Эдгар Аллан По в своем творчестве достигает желаемого эффекта не столько полагаясь на разум, сколько основываясь на архитипичных знаниях читателя, четко анализируя образы и досконально просчитывая наперед то, какие именно мифологемы и архитипы всплывут в сознании человека, даже если не называть их напрямую своими именами. В эссе 1846 года «Философия творчества» американский романист пишет, что абсолютно каждый момент произведения «не может быть отнесен на счет случайности или интуиции, что работа, ступень за ступенью, шла к завершению с точностью и жесткою последовательностью, с какими решают математические задачи» [30, с. 613]. Каждый шаг автора, буквально каждое слово на бумаге, еще не отданной в печать, должны быть четко просчитаны, и любая, даже самая мельчайшая деталь не может быть оставлена вне поля зрения как самого писателя, так и читателя [13, с. 82]. Очень отчетливо виден тот прием, которым из произведения в произведение пользуется писатель, когда первые слова его героя звучат уже после событий, являющимися главными в сюжетной линии: «И можно сказать, что тут началось стихотворение – с конца, где и должны начинаться все произведения искусства…» [28, с. 6].

Эдгар Аллан По, как в лирике, так и в прозе, крайне часто использует мифологические женские образы, связанные со смертью, что подчеркивает сакральное значение увядания прекрасной девушки для автора. В «Философии творчества» писатель, рассуждая над тем, как сделать произведение совершенным во всех отношениях, озвучивает наиболее печальный предмет, а далее – наиболее поэтичный: «Я спросил себя: «Изо всех печальных предметов какой, в понятиях всего человечества, самый печальный?» «Смерть», – был очевидный ответ. «И когда, – спросил я, – этот наиболее печальный изо всех предметов наиболее поэтичен?» Из того, что я уже довольно подробно объяснял, очевиден и следующий ответ: «Когда он наиболее тесно связан с прекрасным; следовательно, смерть прекрасной женщины, вне всякого сомнения, является наиболее поэтическим предметом на свете; в равной мере не подлежит сомнению, что лучше всего для этого предмета подходят уста ее убитого горем возлюбленного…» [30, с. 615].

Мотив увядания красоты просматривается в большинстве произведений американского романиста, и неизменно сопровождается женскими мифологическими образами. В этом аспекте нельзя не отметить огромное влияние последних лет жизни жены Эдгара По. Возлюбленные поженились в 1835 году, и именно после этого события в творчестве Эдгара Аллана По начинают всплывать сюжеты, где невероятно красивая, полная жизни девушка заболевает и умирает [40, с. 358]. Важно подчеркнуть тот факт, что такие мотивы, кажется, не вызваны болезнью Вирджинии, так как появляются задолго до ее первого приступа туберкулеза, и Эдгар По будто предугадывает дальнейшие события. 20 января 1842 года Вирджиния играла на пианино и пела, и тогда кровеносный сосуд в горле девушки лопнул и из ее рта потекла кровь. Вплоть до самой смерти в 1847 году туберкулез не отпускал Вирджинию Элизу По, что болезненно сказывалось и на самом писателе, который жил в страхе, наблюдая за мучениями своей молодой супруги. Любопытно, что Эдгар По сформулирует и выскажет мысль о том, что смерть прекрасной женщины является самым печальным и поэтичным предметом, только в своем эссе, датированным 1846 годом.

Однако наибольший интерес в контексте данной работы вызывает эссе “A Chapter of Suggestions”, написанное годом ранее, в 1845 году, в котором он объявляет о справедливости превознесения воображения на первое место среди всех умственных способностей человека. По также отмечал: «что до великих истин, люди часто ошибаются, ища их внизу, в глубинах мудрости, а не на поверхности, не в воздухе, в глубинах нет огня и света» [30].

Эти интенции автора представляются нам чрезвычайно важными для правильной интерпретации его текстов. Его неприятие «глубины» как средоточия «истины», утверждения, что метафизические спекуляции приводят только к «безднам» собственного творения, во многом предвосхищают понимание его психологической прозы.

Вместе с этим нам важно выделить категорию «первичного воображения», которую вводит Э. По в одном из литературных обзоров: «Первичное воображение есть живая сила и первичный агент всего человеческого восприятия, а также повторение в конечном разуме вечного акта творения в бесконечном «Я Есмь».

Однако воображение человека является вторичными по отношению к божественному: «То, что воображает божество есть, но не было раньше. То, что воображает человек, есть, но также и было. Ум человека не может вообразить того, чего нет». В этом контексте автор обращается к тезису о том, что все новые концепции, будь то политические системы или литературные аллегории – есть не новые изобретения человеческой мысли, но новые комбинации уже бытовавших элементов. Одной из ключевых особенностей творчества Э. По становится не творческая разработка «романтических» сюжетов, но мастерское сочетание традиционных элементов для достижения нового – психологического эффекта. Вместе с этим, исходные элементы, будучи собранными в новые сочетания, всегда остаются вовлеченными в творческие усилия предшествующих поколений, всегда интертекстуальны, а следовательно, неизбежно вызывают цепочки культурных ассоциаций.

Наиболее наглядно данный метод отразился в рассказе «Береника», где рассказчик апеллирует лишь к неявным унаследованным от античности признакам, которыми пытается обозначить свою сущность. Характеристика Эгея перекликается с цепочной текстов, написанных вплоть до Античности, и иногда намеренно использует подтекстовые цитации с целью обозначения «вечного начала за началом».

Итогом комбинации текстов в творческой практике Э. По становится новый текст, претендующий называться поэзией. Для поэтики Э. По большое значение имеет то, какой эффект производит текст на реципиента. Эффект, по мнению автора, является своего рода формной трансцендентности – «поэзия заслуживает своего названия только в той мере, в какой она волнует и возвышает душу». Однако на самом деле поэтический текст становится не приближением к прекрасному, а методом осознания его утраты. Так, возбуждение своего рода неудовлетворенного поэтического желания в красоте становится тогда мотивом творчества, когда сверхъестественное интерпретируется как физическое или реальное. «Высшая красота, мотив и цель любого творчества, в лучшем случае – это отступающее присутствие, ускользающее от знания и языка».

Впоследствии творческий метод Эдгара По был охарактеризован Майклом Уильямсом как «поэтика возвышенной утраты» [43, с. 112]. Исследователь апеллировал к работе «Философия композиции», где Э. По отмечал, что «Красота любого рода в своем высшем развитии неизменно возбуждает чувствительную душу до слез. Таким образом, меланхолия является наиболее законным из всех поэтических тонов»; «Из всех тем меланхолии, какая, согласно универсальному пониманию человечества, самая меланхолическая? Смерть. Ответ очевиден. Когда она наиболее тесно связана с красотой? Когда это смерть красивой женщины».

Таким образом, по мнению как самого Э. По, так и мнению исследователей, утрата красоты лучше всего иллюстрируется как смерть, а смерть или непосредственно процесс умирания должен характеризоваться только в терминах памяти, как личной, так и общечеловеческой, так как воспоминание становится своего рода метафорой того, чего нет в настоящем. Подводя итог, мы можем отметить, что взаимосвязь красоты, смерти, памяти и несостоятельности сверхъестественных сил являются ключевыми свойствами поэтики Э. По, что напрямую связано с природой и особенностями языка.

# **2 Языковые средства выражения суггестии в новеллах Эдгара По**

## **2.1. Категории субъекта и образа в контексте суггестивного метода Э. По (на примере рассказа «Береника»)**

Поэтика Эдгара По ориентирована на вытеснение истины как объекта художественного языка. Так, в работе «Поэтический принцип» он отмечает: «Я бы определил поэтику слов как Ритмическое творение красоты. Единственным арбитром в данном ключе является Вкус. С разумом или с Сознанием у него только побочные отношения. Если только случайно это не имеет никакого отношения ни к Долгу, ни к Истине» [46, с. 302]. Вместе с этим существует «радикальное различие между правдивым и поэтическим способами внушения». Данное отличие во многом связано со стремлением репрезентативной формы повествования стать неопределенно суггестивной. В этой связи автор отрицает необходимость аллегории в тексте, так как по «психической необходимости» она нарушает «возвышение» читателя, требуя установление неверных связей между текстом и миром, поскольку апеллирует к нашему чувству уподобления категории нереального – реальному.

Данная оппозиция наиболее явно проявляет себя на уровне репрезентации физических особенностей женских образов в рассказах Эдгара По.

В работе «Философия композиции» По дает знаменитое определение оппозиции «безжизненности», «физиологичности» женского тела к мужскому поэтическому голосу: «смерть красивой женщины – это, бесспорно, самая поэтическая тема в мире, и, вне всяких сомнений, губы, лучше всего подходящие для этой темы – это губы потерявшего любовь».

Повествователи, от имен которых ведутся рассказы «Береника» (“Berenice”), «Лигейя» (“Ligeia”) и «Морелла» (“Morella”) представляют собой идеалистов, амбассадоров этой концепции По, одержимых в своей мономании полноты «духовного» и тотальным отказом от физического. Поэтическая разработка женского образа становится отказом принятия произвольной природы языка, символ становится вершиной бытия, который, в конечном итоге, изобличает тщетность их притязаний на «божественное».

Символ как форма «полного слова», в котором означающее и означаемое становятся едиными, критикуется самим автором. Как отмечает Майкл Уильямс, в своих текстах Эдгар По полностью отрицает жизнеспособность концепции символа как полного слова, подразумевая, что такая формулировка является просто продуктом интерпретации, формой мономании [43, с. 20].

Тенденция движения повествовательной мысли «от объекта к слову» является ведущим мотивом рассказа «Береника».

В начале повествования голос рассказчика отмечает: “inversion took place in the character of my commonest thought. The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in turn, not the material of my every-day existence, but in very deed that existence” [46, с. 32].

Так, выдвижение тезиса об «инверсии» в движении мысли заставляет задуматься об одержимости завладеть Эгеем не физическими материями (зубами Береники), но полем их смыслового содержания, в результате чего получить доступ к «символическому идеалу». В этом контексте оппозиция «физиологического» и «духовного» представляется как механизм гротескного изобличения суггестивного воздействия на сознание читателя [29].

Неминуемая смерть «прекрасной дамы», наполненная романтической коннотацией в теоретических работах Э. А. По, трансформируется в рассказах в образ «ожившего трупа».

Так, Морелла и Лигейя из одноименных рассказов претерпевают ужасающее возрождение в лице других женщин с тем, чтобы преследовать своих мужей. Элеонора возвращается к жизни во имя благословления и отпущения, а Береника «возрождается» еще, не будучи мертвой с тем, чтобы указать на убийцу.

В этом контексте наиболее продуктивным для исследования становится рассказ «Береника», в котором мотив смерти и «воскрешения» реализуется, по большей части, на символическом уровне и реализуется через внушение не только в рамках оппозиции «автор-читатель», но также «объект-субъект повествования».

Мотив вербального воздействия в рассказе вводится с самого начала концепцией Тертуллиана о «Слове, ставшем Плотью» и расширившей его концепцией Августина, который, подробно рассмотрев природу наших собственных земных тел, перенесенных на небо, предположил, что независимо от того, как были рассеяны его части, тело восстанавливается целым в воскресение.

Повествователь – Эгей, заточенный в тюрьму библиотеки, преклоняется перед текстуальным, лишенным жизни женским образом, который он навязывает женскому субъекту. Эгей на уровне языка преображает Беренику в идеализированный образ самой себя.

Так, анализируя образ Береники в начале повествования, мы интерпретируем ее образ через прилагательные “agile”, “graceful”, “overflowing with energy” [46, с. 33], вводимые с целью обозначения точки «инверсии» образа, его деградации и разложения.

Уже в середине текста Береника проявляется через прилагательные “indistinct”, “vacillating”, “pale”, “singularly placid”, “lifeless”, “lustreless” [46, с. 35].

В сознании читателя, так же, как и в сознании самого Эгея, жизненная сила Береники рассеивается. Убеждает и создает атмосферу призрачного исчезновения суффикс “less”, указывающий на уменьшение и отсутствие чего-либо [18, с. 34]: “The eyes were life*less*, and lustre*less*, and seemingly pupil*less*” [46, с. 35].

Как отмечают исследователи, «Береника занимает тревожное и изменчивое положение на пересечении тела и его репрезентации» [44, с. 395]. Для Эгея она становится метафорой женщины, обличенную в риторические конструкции, что было наиболее характерно для средневековых поэтов.

Давая репрезентацию процесса романтизации женского образа, его возведения в категорию метафоры, Э. По указывает на «вторичный» статус женского тела, порабощенность женского голоса, однако делает это не обличительно, но заставляя читателя психологически прожить опыт Эгея через суггестивное погружение в психику героев.

Так, автор показывает героя, чья психика основана на «инверсии» [32]. Его симпатия к Беренике, к примеру, возрастает пропорционально тому, как слабеет ее тело.

Эгея не привлекает “the living and breathing Berenice” [46, с. 35], являющая собой цельный образ, но манит фантастическая, призрачная фигура, проявляющаяся в физическом разложении Береники. При этом «разложение» Береники происходит на лексическом уровне. Так, герой раскладывает появившуюся в его библиотеке девушку на “high forehead”, “once jetty hair”, “lifeless eyes” и другие [46, с. 35]. Интересно отметить, что все части лица Береники существуют как бы отдельно от ее личности и представляют собой законченные образы-символы, выражающие общее состояние мономании повествователя. Рассказчик как бы отделяет себя как живого субъекта созерцания от объективизированного образа Береники. Так, дистанцирование, продиктованное лексическим «расчленением» Береники, подчеркивается также использованием Эгеем определенного артикля “the”. Береника перестает быть девушкой, она становится фигурой, состоящей из отдельных частей тела. Так, автор не указывает принадлежность частей тела самой Беренике (например – her forehead), но указывает на “the” forehead, hair, and teeth.

Объективизация также прослеживается в эпизоде, где повествователь размышляет о чувствах к Беренике: “not . . . the living and breathing Berenice, but . . . the Berenice of a dream; not, . . . a being of the earth, earthy, but . . . the abstraction of such a being” [46, с. 35]. Так, возлюбленной для него становится не breathing Berenice”, но the abstraction of such a being”, ставшая символом.

Как отмечает исследовательница поэзии Нэнси Дж. Викерс [43, с. 102], поэзия петраркизма, любовная поэзия XVI века, представляет собой поиск персонализации самого лирического героя через «разложение», своего рода деконструкцию женского тела, «они рассматривают фетишизированное тело как норму и побуждают женщину стремиться стать идеальным типажом, состоящим из мелких совершенств». Вместе с этим исследовательница отмечает невозможность обладания «тела» собственным голосом.

Так, Эдгар По намеренно определяет судьбу Береники мощными речевыми фигурами повествователя, лишая ее, таким образом, не только жизни, но и голоса. По мере того, как Береника-образ чахнет и превращается в метафору, Береника-женщина становится лишь репрезентацией собственной личности.

Кульминацией этой «инверсии», «деградации», становится ночь после предполагаемой смерти Береники, когда Эгей просыпается и слышит рассказ от слуги о разоренной могиле, “of a violated grave of a disfigured body enshrouded, yet still breathing – still palpitating – still alive!” [46, с. 37].

Даже здесь повествователь вводит определение Береники как “disfigured body” («изуродованное тело») несмотря на то, что она все еще жива.

В то время, как по мере повествования Береника превращается в образ самой себя, мифическую фигуру в сознании героя, он сосредотачивает свое внимание на самой «безжизненной» части ее «анатомии» – на ее зубах.

Так, можно отметить, что в контексте всех частей лица Береники автор употребляет артикль “the”, однако при описании зубов мы можем отметить стремление к их одушевлению через местоимение “they”: “They – they alone were present to the mental eye” [46, с. 36]. К примеру, несмотря на то, что Береника покидает библиотеку, ее зубы “from the disordered chamber of my brain, *had not*, alas! departed, and *would not be driven away*” [46, с. 36].

Зубы, в отличие от остальных «частей» Береники, становятся для него символами божественного откровения: “teeth / That urge the human heart to turn to God” [46, с. 36].

Когда после «смерти» возвращается лишенная зубов Береника, повествователь видит в ней “hollow temples”, уже лишенные божественного откровения.

В данном контексте необходимо выделить идейную сторону содержания рассказов. Как отмечает Августин, изученный Эгеем: «Любовь к Единому и пренебрежение к множественности выливается в привилегию формы и обесценивание содержание». Мономания Эгея, обусловленная фиксацией на образе, приводит к превращению Береники в «множественность», ее 32 зуба оказываются рассыпанными по полу.

Августин также отмечает, что вне зависимости от того, как было захоронено тело (целым или по частям), оно непременно восстанавливается в Воскресение.

Береника воскресает, не успев умереть, и реализует собой концепцию, обратную христианской традиции «плоти из слова», она становится «плотью, ставшей словом».

Вместе с этим обилие речевых конструкций погружает читателя в контекст происходящего, чем реализует суггестивное воздействие с тем, чтобы представить текстуальный образ Береники как реальный.

За счет образа пространства в тексте – библиотеки, и постоянными «литературными» размышлениями героя-повествователя, автор также стирает границу между реальным и текстуальным, создавая эффект «текста в тексте».

Восприятие действительности Эгеем становится опосредовано текстом. Перед тем, как получить новость о «восставшей» Беренике, он описывает свой ужас, используя лексические средства, характерные для процесса чтении. Эгей не мог “read” («прочитать») свои чувства, это “was a fearful *page in the record* of my existence, *written* all over with dim, and hideous, and unintelligible recollections”, он “*strived to decipher* them, but in vain” [46, с. 36].

Мономания, психическое расстройство, продиктованное фиксацией на образах, вместе с искажением личности Береники, также подавляет разум и самого Эгея, погружая его в состояние транса от собственной риторики.

Как мы отметили, автор намеренно выбирает способ повествования в направлении деградации. Вместе с образом Береники «деградирует» также язык. Так, последние два абзаца лишены нагроможденных конструкций поэтической речи, напротив, автор прибегает к языку жестов и внутренним репликам героя. В последних абзацах «диалог» со слугой представляет собой немую сцену, в рамках которой эффект реплики достигается за счет частого использования глаголов: “He *pointed* to my garments; they were muddy and clot ted with gore. I *spoke not*, and he *took* me gently by the hand: it was indented with the impress of human nails. He *directed my attention* to some object against the wall. *I looked* at it for some minutes: it was a spade. With a shriek *I bounded* to the table” [46, с. 36].

Весьма интересно, что сцена осознания героем совершенного лишена прямых реплик. Автор создает ситуацию, в рамках которой разрушается «книжная иллюзия слов», уступающая место действиям, выраженным через глаголы.

На отмену «высокопарности» также указывает словосочетание “the impress of human nails” («отпечаток человеческих ногтей»), ассоциирующееся с употребленным в контексте образа Береники словом “imprint”, а также “impression” – о зубах Береники, “brand in upon memory”. Однако если в двух последних случаях отпечаток остается на уровне ментального восприятия, то в последнем абзаце автор дает его прямое значение как «оставить на чем-то физический след». Береника оставляет не «божественный след» своего образа, но физический след сопротивления насилию.

Еще одна деталь, которую необходимо отметить в данном контексте, это образ «маленькой коробочки», оказавшейся на столе Эгея после совершения преступления. Он не знает, откуда она появилась, но уверен, что “these things were in no manner to be *accounted* for”.

Слово *accounted* в английском языке имеет несколько значений, среди которых:

1. форма фиксации событий;
2. форма объяснения причины или вины;
3. идиомы “to give a good account of oneself” (аналог «отрекомендоваться») и “to call to account” («призвать к ответу») [42, с. 1027];
4. фиксация количества имущества.

Интересно, что зубы, выпавшие из ящика, являются своего рода и формой фиксации событий, и формой объяснения, и мотивом призыва к ответу, а также представляют собой определенную множественность, поддающуюся счету.

Августа Уильямс отмечает, что образ «зубов» также напрямую связан с продуктивностью данного слова как единицы фразеологии. Так, она приводит идиому “To show one’s teeth” («показать зубы», «обнажить зубы») с тем, чтобы охарактеризовать художественный метод Эдгара По [47, с. 336].

Как предполагает исследовательница, его метод представляет собой «маневр, реализуемый с целью выявления менее блестящей стороны медали» [47, с. 336]. Автор «Береники» образно спрятал зубы, «оскалившиеся» на объективизацию и романтизацию женского образа и создал впечатление последователя данной тенденции, в то время как его героиня буквально показала свои и впоследствии была деконструктивирована.

Таким образом, искажая традиционное представление о женственности, доводя его до абсурда, «Береника» посредству суггестивного погружения читателя в мистический сюжет, демифологизирует женский образ с тем, чтобы сделать его личностью.

Интересно, что По называет своего героя Эгеем не только с целью поставить преждевременный акцент на необычности рассказчика, но и потому, что женой афинского царя была Медея, имя которой происходит от древнегреческого “μήδεα” и переводится, как «мысль, намерение, замысел» [12, с. 39]. В рассматриваемом произведении каждый зуб будущей жены Эгея был смыслом, что является синонимичным словом в ряде существительных, относящихся к семантике имени Медея. Вероятно, назови великий американский романист главную героиню не Береникой, а Медеей, ему бы не удалось поиграть с читателями в его излюбленную игру, когда все тайны не лежат на поверхности, а скрыты где-то далеко за картиной, которая вырисовывается с помощью виртуозного письма Эдгара Аллана По. Любопытно и значение имени «Береника», чей этимологический ряд состоит из слов “bher” («приносить») и “nikē” («победа») [24, с. 213]. Все вышеперечисленные факты играют важную роль в раскрытии замысла писателя, так как главная героиня Эдгара Аллана По является носителем смысла, некой истины, которую Эгей видит именно в ее зубах. Когда Береника умирает, могила забирает не только ее прежде прекрасное тело, но и смысл, делая его недоступным для рассказчика. Главный герой желает обладать истиной и вернуть свой рассудок, таким образом делая эти понятия взаимосвязанными. В конечном итоге став обладателем зубов своей невесты, Эгей становится способным сохранить истину и объявляет негласную победу мысли над смертью, которую принесла ему сама Береника. Эдгар Аллан По изначально выносит имя главной героини на самое значимое место, в название новеллы, делая акцент на важности ее существования не только как будущей жены Эгея, но и как носителя истины.

Любопытно и то, что такой красочный персонаж, как Береника, имеет сразу несколько мифологических двойников. Первым двойником является уже упомянутая Медея, вторым – Эвридика, а третьим – Персефона. Все эти женские образы позволяют Эдгару По расширить суггестивное поле. Если связь Береники с Медеей уже была подчеркнута, то причина того, почему в образе главной героини Э. А. По узнаются черты Эвридики и Персефоны, не сразу становится до конца понятной.

Когда болезнь Береники начинает стремительно забирать жизненные силы девушки, в тексте все чаще появляются серые тона. Береника словно становится тенью, живым призраком, который потерял былую красоту. Кроме того, что в образе Береники начинает преобладать серый цвет, главный герой называет свою возлюбленную «сильфой» – в средневековом фольклоре сильфы являлись духами воздуха, и этот факт лишь подтверждает мысль о том, что Береника день за днем, или, быть может, даже час за часом теряет свои жизненные силы, становясь тенью [6, с. 245]. Этот сюжетный поворот напоминает легенду об Орфее и Эвридике. Жена фракийского певца, который всех поражал своим талантом, умерла из-за укуса змеи. Для того, чтобы вернуть Эвридику, Орфей спускается в царство Аида, где очаровывает Персефону и Плутона своим пением и убеждает их отпустить любимую жену [31, с. 120]. Как и многие другие легенды античного мира, эта история имеет несколько вариаций. По наиболее известной версии, Эвридика должна была следовать тенью за своим мужем, и, если тот совладает со своими желаниями и не обернется, они вместе выйдут из царства Аида. Но Орфей нарушил запрет и навсегда потерял Эвридику [17, с. 546]. Тесная связь между сюжетами мифа и рассказа Эдгара По позволяет сделать вывод, что Береника, словно повторяя судьбу Эвридики, становится тенью, незримым призраком за спиной Эгея, теряя красоту вместе с жизненными силами.

Сходство Береники и Персефоны связано с бесконечной сменой жизни и смерти в главной героине рассказа. Первое описание Береники рассказывает читателям о невероятно красивой девушке, и с первых строк складывается впечатление, что никакая сила не способна отнять у нее ее внешний облик. Следующей стадией становится уже болезнь Береники, и эта разновидность эпилепсии заставляет главную героиню увядать и физически, и, как говорит рассказчик, морально. Далее следует «смерть» главной героини, которая в итоге оказывается погребенной заживо, и окончательное убийство девушки Эгеем, осквернившим ее могилу. Эта цикличность, в ходе которой читатель видит то живую, то мертвую Беренику, напоминает миф о Персефоне.

В одном из самых известных мифов о Персефоне говорится о ее похищении Аидом. Богиня плодородия и земледелия, мать Персефоны, Деметра в течение девяти дней безуспешно пыталась узнать, где находится ее дочь. На десятый день Деметре стало известно, что Аид похитил Персефону с согласия Зевса. Переполненная злости и негодования Деметра ушла с Олимпа, став безымянной странницей в облике старухи, и начала бродить по миру. Уход богини плодородия с Олимпа породил ряд проблем: земля перестала давать урожай, а затем последовал голод. Видя, что происходит, Зевс приказал Аиду вернуть дочь матери, но брат повелителя неба решил не отпускать Персефону так просто, дав ей перед расставанием съесть несколько гранатовых зерен, чтобы та никогда не забывала царство мертвых. Действия Аида не прошли бесследно для Персефоны, и с тех пор она проводила две трети года на земле вместе с матерью, а треть – с Аидом в его царстве [27, с. 297].

Вероятно, шкатулка с зубами, которая с громким звоном падает на пол из рук Эгея, является аллюзией на главную героиню, выходящую из гроба. Таким образом, с осквернением могилы история Береники не заканчивается, потому что зубы, как символ жизни, вырываются из маленького гроба, объявляя свое торжество над смертью. Подобно Персефоне, Береника не может все время присутствовать в одном мире, что и вызывает этот цикл, где главная героиня является живой, потом умирает, и далее будто вновь возрождается.

## **2.2. Миф как механизм суггестии в рассказе Э. А. По «Лигейя»**

Как мы отметили, миф имеет наибольший потенциал суггестивного воздействия так как представляет собой межкультурную категорию знаний человека о мире и становится источником так называемого «полного слова».

Характеризуя американскую литературную традицию, мы выявили, что для данного периода национальной литературы характерно активное заимствование европейских мифологических мотивов и сюжетов с тем, чтобы на базе них сформировать собственную национальную литературу. Вместе с этим мы также отметили, что для дано литературы не свойственны мистические сюжеты, а миф функционирует как метод репрезентации смысла.

Так, Э. По использует мифологический корпус Европы с тем, чтобы посредству данных сюжетов, наделенных сверхъестественным компонентом, создать иллюзию мистического.

Рассказ Эдгара Аллана По под названием «Лигейя» был написан в 1838 году. Эпиграфом данной новеллы являются поддельные слова известного автора: “And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will. – Joseph Glanvill” [46, с. 224]. Несмотря на то, что данная цитата не была найдена в творчестве Глэнвилла, церковного деятеля и философа XVII века, эти слова становятся пророческими для сюжетной составляющей новеллы.

Сюжет рассказа начинается с очень характерного для Эдгара Аллана По приема аналепсиса, когда повествование ведется с конца, и слова рассказчика звучат уже после основных событий. Безымянный главный герой, глазами которого мы и смотрим на сюжет, указывает на то, что он не может вспомнить, как он познакомился с леди Лигейей, но дает читателям узнать, что случилось это очень давно: “I CANNOT, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with the lady Ligeia. Long years have since elapsed, and my memory is feeble through much suffering” [46, с. 224].

Первые описания Лигейи сложены из туманных музыкальных и визуальных образов: “the character of my beloved, her rare learning, her singular yet placid cast of beauty, and the thrilling and enthralling eloquence of her low musical language, made their way into my heart by paces so steadily and stealthily progressive that they have been unnoticed and unknown” [46, с. 224].

Эдгар Аллан По не случайно обращает внимание читателей на таинственность девушки и на музыкальность речи, ведь «Лигейя» – это имя одной из сирен.

Сирены являются одним из самых узнаваемых образов древнегреческой мифологии. Изначально Гомер описывал сирен, как двух сестер, но позже это число поменялось [34]. Эти демонические существа имели весьма необычный облик, так как верхняя часть их тела была женской, а нижняя – птичьей. Сирены отличались невероятно красивым пением, которое завлекало моряков и заставляло корабли разбиваться об островные скалы. Одиссей был первым, кому удалось избежать гибели. Его корабль смог проплыть мимо острова, так как царь Итаки залепил уши своих спутников воском и приказал привязать себя к мачте, чтобы пение сирен влияло только на него. Орфею также удалось обыграть демонических существ, так как своей игрой на лире он заглушал их голоса. Согласно более ранней версии, сирены считались спутницами Персефоны, сопровождавшими мертвых в царство Аида [23, с. 320].

Имя главной героини рассказа служит ключом к пониманию ее характера, указывая на абсолютно чарующую составляющую в ее образе, от которой рассказчик сходит с ума. Кажется, будто одна только мысль о девушке или лишь звон ее имени, оказывает на повествователя эффект, подобный пению сирены: “Ligeia! Ligeia! in studies of a nature more than all else adapted to deaden impressions of the outward world, it is by that sweet word alone – by Ligeia – that I bring before mine eyes in fancy the image of her who is no more” [46, с. 225].

Из воспоминаний главного героя складывается впечатление, что он был одержим Лигейей, и эта одержимость может быть сравнима с мономанией Эгея из новеллы «Береника». Рассказчик даже после смерти Лигейи продолжает слышать звон ее имени, и это манящее «пение» заставляет его идти на зов «сирены», которая уже умерла, поэтому память главного героя ослабела от страданий, и он способен вспомнить только то, что связано с его возлюбленной (“… my memory is feeble through much suffering”) [46, с. 225].

Если в начале новеллы Эдгар По заставляет читателя погрузиться в образы древнегреческой мифологии, то некоторое время спустя появляется фигура уже из совершенно другой культуры: “And, indeed, if ever she, the wan and the misty-winged Ashtophet of idolatrous Egypt, presided, as they tell, over marriages ill-omened, then most surely she presided over mine” [46, с. 225].

Аштофет, чье имя имеет множество разных вариантов произнесения и написания, в египетской мифологии является, с одной стороны богиней любви и плодородия, а с другой – войны и распри. Этот образ возникает именно в контексте рока и судьбы, акцентируя внимание на том, что никак нельзя упустить. Аштофет двулика, и рядом с чем-то позитивным, несомненно, должно стоять негативное явление, чем и окажется позже болезнь Лигейи.

Далее в описании Лигейи появляется образ дочерей Делоса: “In beauty of face no maiden ever equalled her. It was the radiance of an opium-dream – an airy and spirit-lifting vision more wildly divine than the phantasies which hovered vision about the slumbering souls of the daughters of Delos” [46, с. 225].

Красота лица Лигейи сравнивается с дочерями Делоса, которыми являются Спермо (богиня злаков), Элаида (богиня масла) и Эно (богиня вина). Делос – это остров, царем которого был Аний, сын Аполлона и Рео. Согласно древнегреческому мифу, Дионис подарил трем дочерям правителя способности превращать траву в пшеницу, ягоды в оливки, а воду в вино. Когда греческий флот отправился воевать в Трою, именно эти героини снабжали корабли всем необходимым, что крайне впечатлило Агамемнона, царя Микен, и он решил похитить девушек. Дионис спас Спермо, Элаиду и Эно, превратив их в прекрасных белых голубей.

Этот эпизод крайне важен, так как миф акцентирует внимание сразу на двух моментах. Во-первых, образ Лигейи становится необходимым аспектом существования главного героя, так как красота девушки приравнивается к дочерям Делоса, которые служат олицетворением злаков, масла и вина, и Лигейя становится уже священной фигурой. Во-вторых, как в самом мифе, так и в рассказе Эдгара По, присутствует мотив реинкарнации. Спермо, Элаида и Эно превращаются в белых голубей, а Леди Ровена становится умершей Лигейей. Любопытно и то, что белый цвет голубей может быть соотнесен с бледностью героини рассказа, что делает эти образы тождественными.

Упоминание Аполлона в новелле заставляет рассказчика сместить акцент со всего внешнего облика Лигейи и заострить внимание на ее глазах: “I scrutinized the formation of the chin – and here, too, I found the gentleness of breadth, the softness and the majesty, the fullness and the spirituality, of the Greek – the contour which the god Apollo revealed but in a dream, to Cleomenes, the son of the Athenian. And then I peered into the large eves of Ligeia” [46, с. 226]. Образы одного из важнейших греческих богов и глаза имеют общую символику, так как Аполлон является богом солнца и света, а глазу часто приписывают связь со светом и способностью духовного виденья. Лигейя становится воплощением идеала женщины, которая, согласно Эдгару По, несомненно, должна умереть.

Перед смертью Лигейя просит возлюбленного прочитать сочиненное ею стихотворение «Червь победитель». Эдгар По опубликовал это произведение в 1843 году, а позднее оно вошло в переработанную версию рассказа «Лигейя», как предсмертные слова девушки, произнесенные главным героем в ту ночь, когда она умирает: “At high noon of the night in which she departed, beckoning me, peremptorily, to her side, she bade me repeat certain verses composed by herself not many days before. I obeyed her” [46, с. 226]. Данное стихотворение раскрывает тревогу Лигейи по поводу разложения ее тела в могиле и ее желание избежать смерти.

Художественная образность новеллы проявляется с весьма интересной стороны, когда, после смерти Лигейи, происходит резкая смена довольно светлых тонов на могильные. Неспособность рассказчика полюбить леди Ровену Тремейн также связана с его прошлой возлюбленной, так как, подобно воздействию пения сирен на человека, влияние Лигейи на главного героя не может оставить его, поэтому о молодой жене повествователь говорит с ненавистью, преследуя постоянно возвращающиеся, а порой вообще не выходящие из головы мысли о Лигейе: “That my wife dreaded the fierce moodiness of my temper – that she shunned me and loved me but little – I could not help perceiving; but it gave me rather pleasure than otherwise. I loathed her with a hatred belonging more to demon than to man. My memory flew back, (oh, with what intensity of regret!) to Ligeia, the beloved, the august, the beautiful, the entombed. I revelled in recollections of her purity, of her wisdom, of her lofty, her ethereal nature, of her passionate, her idolatrous love” [46, с. 226].

Комната, где спали Ровена и безымянный рассказчик, достойна особого внимания, так как ее описание, также вызывает у читателя архетипичный образ, который неосознанно всплывает в сознании: “In each of the angles of the chamber stood on end a gigantic sarcophagus of black granite, from the tombs of the kings over against Luxor, with their aged lids full of immemorial sculpture” [46, с. 227].

Во-первых, комната с пятью углами является архетипом пентаграммы, что указывает на портал в иной мир. Этот факт может быть важной подсказкой, раскрывающей дальнейший сюжет рассказа. Во-вторых, Эдгар По вновь погружает читателя в культуру античного Египта, добавляя в интерьер комнаты гранитные саркофаги из гробниц Луксора. И сами саркофаги, и указание места их происхождение акцентируют внимание на символе приближающейся смерти. Далее идет гибель Ровены и ее превращение в Лигейю, которые описаны в самых мельчайших подробностях: “Why shall I pause to relate how, time after time, until near the period of the gray dawn, this hideous drama of revivification was repeated; how each terrific relapse was only into a sterner and apparently more irredeemable death; how each agony wore the aspect of a struggle with some invisible foe; and how each struggle was succeeded by I know not what of wild change in the personal appearance of the corpse?” [46, с. 227]. Живой труп, окутанный в саван (“…with closed eyes, and with the manner of one bewildered in a dream, the thing that was enshrouded advanced boldly and palpably into the middle of the apartment”) [46, с. 227], практически сразу вызывает сомнения у рассказчика, и мы видим, что главный герой не очень верит, что тело, которое встает с кровати и двигается в центр комнаты, принадлежит Ровене.

Наиболее кульминационный момент настает тогда, когда повествователь узнает в этой фигуре образ своей умершей возлюбленной, Лигейи: “… can I never – can I never be mistaken – these are the full, and the black, and the wild eyes – of my lost love – of the lady – of the LADY LIGEIA” [46, с. 234].

Эдгар По вновь заключает смерть и воскрешение в цикличный круг, вызывая у читателей в сознании образ Персефоны, о которой говорилось ранее [14, с. 36]. Богиня плодородия и царства мертвых может называться мифологическим двойником Лигейи в той же степени, что и сирены, так как в образе девушки присутствуют те же функции, которыми обладают героини древнегреческой мифологии.

## **2.3. Образ пространства как механизм суггестивного воздействия**

Репрезентация художественного пространства как части нарратива, обладающего самостоятельными символическими значениями, впервые встречаются в традиции английской литературной романной готики XIX века. Американская литературная традиция заимствует данную тенденцию с тем, чтобы, адаптировав ее под специфику национальной литературы, воспроизводить конкретные образы через описание пространства.

Так, интерьер, пейзаж, оппозиция между внутренним и внешним становится в текстах американских писателей, в том числе в творчестве Э. А. По, механизмом репрезентации личностных качеств героя.

Принимая во внимание данную специфику, роль пространства в художественном произведении повышает свое значение, что во многом объясняет суггестивный эффект готической прозы, где детали пространства вступают в связь с психологией героя, порождают его психические реакции.

Автор использует образы природы, наполненной определенными символами, древнего поместья, замка с тем, чтобы через систему пространственных отношений создать символическую форму эффективно воздействующего героя.

Эдгар По переносит внутренние конфликты на образы пространства, в то время как сами конфликты продиктованы непосредственно этим пространством.

Так, в рассказе «Береника» (“Berenice”) автор апеллирует к образу пространства с тем, чтобы создать мистический эффект происхождения главного героя: “Our line has been called a race of visionaries; and in many striking particulars – in the character of the family mansion – in the frescos of the chief saloon – in the tapestries of the dormitories – in the chiselling of some buttresses in the armory – but more especially in the gallery of antique paintings – in the fashion of the library chamber – and, lastly, in the very peculiar nature of the library's contents – there is more than sufficient evidence to warrant the belief…” [46, с. 32].

Путем детального описания компонентов интерьера автор «задает тон» кругу читательского ожидания, воздействуя на его интуитивное восприятие через репрезентацию образов “mansion”, “frescos”, “tapestries”, “buttresses” [46, с. 32].

Особого внимания в этом контексте заслуживает репрезентация образа библиотеки. Рассказ «Береника» начинается, достигает кульминации и завершается в библиотечном пространстве. Повествователь живет среди книг, через которые постигает мир, и которые формируют его ориентированное на образ сознание. Так, приводя ссылку на биографию героя, он создает эффект, будто бы даже его происхождение могло быть выведенным непосредственно с книжных страниц: “The recollections of my earliest years are connected with that chamber, and with its volumes – of which latter I will say no more. Here died my mother. Herein was I born. But it is mere idleness to say that I had not lived before – that the soul has no previous existence. You deny it? – let us not argue the matter. Convinced myself, I seek not to convince. There is, however, a remembrance of aerial forms – of spiritual and meaning eyes – of sounds, musical yet sad – a remembrance which will not be excluded; a memory like a shadow – vague, variable, indefinite, unsteady; and like a shadow, too, in the impossibility of my getting rid of it while the sunlight of my reason shall exist” [46, с. 32].

Примечательно, что Эгей номинирует библиотеку как “the mansion of my fathers” или “my paternal halls” [46, с. 33], указывая на гендерный компонент пространства. Библиотека становится как бы миром для жизни мужчин, но фатальным и трагедийным местом для женщин (в библиотеке умирает мать Эгея, там же постепенно ослабевает Береника).

Пространство также определяет психологическую составляющую Эгея, именно это пространство становится причиной его “inversion”: “…but it is singular that as years rolled away, and the noon of manhood found me still in the mansion of my fathers – it is wonderful what stagnation there fell upon the springs of my life – wonderful how total an inversion took place in the character of my commonest thought. The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in turn, not the material of my every-day existence, but in very deed that existence utterly and solely in itself.” [46, с. 33].

Вместе с этим пространство библиотеки имитирует ограждение человека, который в ней находится, она закрыта от внешнего мира и, таким образом, ее «обитатель» вынужден отдавать предпочтения внутренней жизни, но не внешней реальности. В рамках произведения библиотека становится отдельным персонажем, который превращает “living woman” в свой экспонат – “work of art”, “ghost or a shadow” [46, с. 34].

Еще одним рассказом, заслуживающим нашего внимания, становится «Лигейя» (“Ligeia”), которая во многом становится одним из типичных повествований автора, в рамках которого образы пространства интегрируются в компоненты психологии самого героя.

В отличие от «Береники», пространство здесь наделено собственным настроением, которое выражается через взаимодействие с повествователем и создает эффект саспенса, неожиданного и сверхъестественного образа.

Так, нарратор наделяет образы замка личными настроениями: “After a few months, therefore, of weary and aimless wandering, I purchased, and put in some repair, an abbey, which I shall not name, in one of the wildest and least frequented portions of fair England. The gloomy and dreary grandeur of the building, the almost savage aspect of the domain, the many melancholy and time-honored memories connected with both, had much in unison with the feelings of utter abandonment which had driven me into that remote and unsocial region of the country. Yet although the external abbey, with its verdant decay hanging about it, suffered but little alteration, I gave way, with a child-like perversity, and perchance with a faint hope of alleviating my sorrows, to a display of more than regal magnificence within.” [46, с. 229].

Использование таких прилагательных, как “gloomy”, “dreary”, “savage”, “melancholy”, “time-honored”, “unsocial” помогает провести параллель с самим повествователем. Замок представляет собой одинокое и заброшенное строение, создающее впечатление полупризрачного, что, в свою очередь, создает также горизонт читательского ожидания. Описания По заставляют постройку быть выразительной, наделяют ее характером, чем и провоцируют эффект воздействия.

Однако если образ пространства снаружи представляет собой единую «меланхоличную» картину, то убранство внутри замка как бы разбивает его образ на ряд деталей: “For such follies, even in childhood, I had imbibed a taste and now they came back to me as if in the dotage of grief. Alas, I feel how much even of incipient madness might have been discovered in the gorgeous and fantastic draperies, in the solemn carvings of Egypt, in the wild cornices and furniture, in the Bedlam patterns of the carpets of tufted gold! I had become a bounden slave in the trammels of opium, and my labors and my orders had taken a coloring from my dreams. But these absurdities must not pause to detail. Let me speak only of that one chamber, ever accursed, whither in a moment of mental alienation, I led from the altar as my bride – as the successor of the unforgotten Ligeia – the fair-haired and blue-eyed Lady Rowena Trevanion, of Tremaine” [46, с. 229].

Кульминации точности автор достигает при описании комнаты. Стоит отметить, что тона и звуки, расположения предметов, яркость света также направлены на создание атмосферы в поэтике автора.

Так, к примеру, автор наделяет комнату пятиугольной формой: “The room lay in a high turret of the castellated abbey, was pentagonal in shape, and of capacious size” [46, с. 229]. Этот факт создает ощущение ассиметрии, вызывает чувство непропорциональности, ненормальности. На южную сторону комнаты он помещает окно: “Occupying the whole southern face of the pentagon was the sole window – an immense sheet of unbroken glass from Venice – a single pane, and tinted of a leaden hue, so that the rays of either the sun or moon, passing through it, fell with a ghastly lustre on the objects within. Over the upper portion of this huge window, extended the trellis-work of an aged vine, which clambered up the massy walls of the turret” [46, с. 229]. Этот объект создает, при попадании туда солнечных лучшей или света луны, чувство призрачности, загадочности: “…so that the rays of either the sun or moon, passing through it, fell with a ghastly lustre on the objects within” [46, с. 229].

В поэтике По средствами для репрезентации пространства также является реакция героя на обстановку, его жесты и движения, через которые формируется образ общего тона повествования.

Вместе с этим словесное создание образа пространства в текстах По внушает эффект мистического значения и наделяет пространство референтным характером, то есть осуществляет его символическую функцию.

Символические образы прослеживаются на протяжении всего текста описания комнаты. Это и потолок, который “was excessively lofty, vaulted, and elaborately fretted with the wildest and most grotesque specimens of a semi-Gothic, semi-Druidical device” [46, с. 230], где полуготическая и полудруидическая атмосфера создает аллюзию на диалог древней европейской культуры и американской литературной традиции. Это и свадебная кушетка “of an Indian model, and low, and sculptured of solid ebony, with a pall-like canopy above” [46, с. 230], воскрешающая в сознании читателя образы индийской мифологи. Здесь же можно встретить и “gigantic sarcophagus of black granite, from the tombs of the kings over against Luxor, with their aged lids full of immemorial sculpture”, указывающих на египетский церемониал погребения [46, с. 230].

Так, пространство комнаты повествователя полностью состоит из символов. Каждый предмет, который находится в помещении, несет в себе определенную семантику, которая уходит корнями в древнюю историю и мифологию. За счет детального описания предметов-символов автору удается добиться суггестивного эффекта. Помещение, в котором расположен повествователь, становится фактически символическим лабиринтом, который отражает психологический мир персонажа. Каждый шаг героя в этом произведении имеет определенный смысл и является знаком для читателя в его понимании путешествия героя в глубины его собственной души. Каждый предмет, в котором можно узреть символическое содержание, помогает читателю посмотреть на героя изнутри, изучить его внутренний мир. Читатель, таким образом, погружается не только в сюжет повествования, но оказывается в центре «полного слова», в центре символа.

# **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Подводя итоги данного исследования, стоит сказать, что мифологические сюжеты и образы являются всемирно узнаваемыми и понимаемыми, поэтому авторы охотно вписывают их в свое творчество, используя определенные языковые средства, так как именно такие архетипичные образы находят отклик у читателей.

В данной исследовательской работе мы провели подробный анализ и обнаружили параллель между двумя культурными традициями – индийской и европейской, выявив, что теория дхвани является значимым механизмом достижения суггестивности и широко используется в литературе для создания эмоционального воздействия на читателя. Были исследованы причины и функции, лежащие в основе возникновения тревожного состояния, смятения и беспокойства, которые развертываются в течение сюжета и которые успешно выражаются с помощью композиционных и синтаксических приемов.

Особое внимание мы уделили категории саспенса, выделив ее как ключевой механизм суггестивного воздействия. Именно с помощью этой категории авторы достигают своей главной цели – создание эффекта неопределенности и неизвестности, который нагнетает обстановку, вселяет в читателя эмоции, что не позволяют прервать чтение в ожидании нового сюжетного поворота.

Анализ литературных произведений Эдгара Аллана По показал, что он мастерски использует описанные выше приемы, чтобы создать таинственную, готическую атмосферу, которая является базой его художественного метода. Такую атмосферу американский писатель создает при помощи особого выбора слов и выражений, имеющих коннотативное значение, близкое таким понятиям, как смерть, загробный мир, тьма, увядание и т.д. Кроме того, данного автора можно смело назвать одним из основателей жанра готической детективной истории в американской литературной традиции. Использование мифологических образов, различных категорий мистицизма, специфических языковых средств позволяет Эдгару Аллану По, на базе новелл которого и строилась практическая часть исследования, достигать необходимого эффекта с целью репрезентации идейного плана того или иного произведения.

На примере рассказа «Лигейя» было выявлено, что вышеупомянутые методы также способствуют более глубокому раскрытию героев, пониманию их потаенных мыслей и чувств, а также развитию основных и второстепенных сюжетных линий. Анализ того, каким образом мифологемы и архетипы функционируют в творчестве американского романиста, привел к выводу о том, что роль античной мифологии в произведениях автора невероятно важна, так как помогает реализовать один из главных постулатов его видения прекрасного, заключающегося в смерти красивой женщины.

Именно из-за архетипичности мифологических образов, античные герои встречались и будут встречаться в различных предметах искусства, так как, используя известные всем образы и сюжеты, у автора появляется большая вероятность того, что читатель правильно воспримет его посыл.

Интересно, что Эдгар Аллан По часто поражает своих читателей изображением героев, которые находятся в психологических состояниях, где инверсия является основой. Такое изображение раскрывается как на лексическом, так и на идейном уровнях. Рассказ «Береника» яркий пример такого подхода, где мы в ходе исследования проанализировали тенденцию движения от «субъекта» к «объекту», которая становится главным инструментом суггестивного воздействия на читателя. На языковом уровне Эдгар По показывает, как главная героиня объективируется, превращается из субъекта в объект – описание этого процесса происходит при использовании, например, определенного артикля “the” вместо местоименного указания “her”. Увядание красоты, как показал анализ новеллы «Береника» происходит также на лексическом уровне, так как автор использует суффикс “less”, который указывает на уменьшение или отсутствие чего-либо.

Эдгар По в мельчайших подробностях описывает каждую деталь своих произведений, чтобы добиться нужного воздействия. В произведении «Морелла» он создает пространство, которое окутывает своим настроением читателя. Интересно, что он использует слова и выражения, обладающие суггестивными свойствами, что оправдывает суггестию не только как эстетическую категорию, но в том числе и языковую. Американский писатель заставляет читателя в полной мере прочувствовать присутствие сверхъестественного в повествовании.

Все это позволяет читателю полностью погрузиться в мифологические рамки, созданные автором. Каждый контакт героев с авторской реальностью приводит к созданию сверхъестественного эффекта, который поражает ум читателя. Все это позволяет читателю проникнуть в тайны своего подсознания, где лежат ключи к пониманию мира вокруг нас.

Таким образом, цель исследования достигнута, и основные задачи выполнены в полном объеме.

# **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Альжанов, Р. А. Наука саспенса в искусстве кинематографа / Р. А. Альжанов // Вестник Казахского национального женского педагогического университета. – 2019. – № 2. – С. 319–323. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/nauka-saspensa-v-iskusstve-kinematografa (дата обращения: 06.03.2023).
2. Андреев, В. С. Динамика стиля Э. А. По (на материале лирики) / В. С. Андреев // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2008. – №72. – С. 168–174. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dinamika-stilya-e-a-po-na-materiale-liriki (дата обращения: 06.05.2023).
3. Ашвагхоша. Жизнь Будды. Калидаса. Драмы / Ашвагхоша. – Москва : Художественная литература, 1990. – 576 с. – URL: https://lvivmedievalclub.files.wordpress.com/2015/11/ashvagkhosha\_-\_zhizn\_bud dy\_kalidasa\_-\_dramy\_1990.pdf (дата обращения: 10.11.2022). – ISBN 5-280-01241-6.
4. Баевский, В. С. Русская лирика XIX–XX веков в диахронии и синхронии / В. С. Баевский, И. В. Романова, Т. А. Самойлова // Математическая морфология – 2003. – № 1. – URL: http://www.smolensk.ru/user/sgma/MMORPH/N-9-html/baevskii/baevsky.htm (дата обращения: 02.05.2021).
5. Барт, Р. Избранные работы Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – Москва : Прогресс, 1994. – 616 с. – ISBN 978-5-458-48927-0.
6. Бидерманн, Г. Энциклопедия символов / Г. Бидерманн. – Москва : Республика, 1996. – 335 с. – ISBN 5-250-02591-7.
7. Благодёрова, Е. И. Становление жанра новеллы в американской литературе периода романтизма / Е. И. Благодёрова // Труды БГТУ. Серия 4: Принт- и медиатехнологии. – 2017. – № 4. – С. 58–63. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-zhanra-novelly-v-amerikanskoy-literat ure-perioda-romantizma (дата обращения: 22.12.2021).
8. Большая российская энциклопедия. В 35 томах. Т. 32. Телевизионная башня – Улан-Батор / составитель Ю. С. Осипов. ‒ Москва : БРЭ, 2016. ‒ 768 с. ‒ URL: https://bigenc.ru/linguistics/text/4195675 (дата обращения: 10.02.2023).
9. Будюкин, Д. А. Реабилитация мифа в эпоху романтизма / Д. А. Будюкин, А. Г. Иванов, // Вестник ЧелГУ. – 2017. – № 1. – С. 31–36. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/reabilitatsiya-mifa-v-epohu-romantizma (дата обращения: 11.12.2022).
10. Веселовский, А. Историческая поэтика / А. Веселовский. – Москва : Высшая школа, 1989. – 405 с. – URL: https://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Veselovskij\_A.\_N.\_Istoricheskaya\_poetika.\_1989.pdf (дата обращения: 12.12.2022). – ISBN 5-06-000256-Х.
11. Галинская, И. Л. Загадки известных книг / И. Л. Галинская. – Москва : Наука, 1988. – 126 с. – URL: https://imwerden.de/pdf/galinskaya\_zagadki\_izvestnykh\_knig\_1986\_\_ocr.pdf (дата обращения: 14.11.2022).
12. Еврипид. Медея. Ипполит. Вакханки / Еврипид. – Москва : Азбука, 2006. – 256 с. – ISBN: 5-352-00992-0.
13. Ирисханова, О. К. Игры фокуса в языке. Семантика, синтаксис и прагматика дефокусирования / О. К. Ирисханова. – Москва : ЯСЛ, 2014. – 320 c. – ISBN 978-5-9551-0678-6.
14. Капусткин, А. А. Мистическая противоречивость финала новеллы Э. А. По «Лигейя» / А. А. Капусткин // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 8. – С. 36–38. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/misticheskaya-protivorechivost-finala-novelly-e-a-po-ligeyya (дата обращения: 22.12.2022).
15. Кереньи, К. Введение в сущность мифологии / К. Кереньи, К. Г. Юнг. – Москва : ЗАО «Совершенство», 1997. – 384 с. – ISBN 5-7707-8958-I.
16. Клобуков, П. Е. Метафора как концептуальная модель формирования языка эмоций / П. Е. Клобуков // Язык, сознание, коммуникация. – Москва : Филология, 1997. – 124 с. – ISBN 5-7552-0104-8.
17. Кондрашов, А. П. Легенды и мифы Древней Греции и Рима: Энциклопедия. / А. П. Кондрашов. – Москва : РИПОЛ классик, 2005. – 768 с. – ISBN 5-7905-2643-8.
18. Кубрякова, Е. С. Типы языковых значений. Семантика производного слова / Е. С. Кубрякова. – Москва : Наука, 1981. – 200 с. – ISBN 978-5-9710-5268-5.
19. Лакан, Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда / Ж. Лакан. – Москва : Логос, 1996. –– 184 с. – ISBN 5-7333-0454-5.
20. Лакан, Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе / Ж. Лакан. – Москва : Гнозис, 1995. – 185 с. – ISBN 5-7333-0469-3.
21. Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов (издательства Л. Д. Френкеля 1925 года). В 2 томах / ответственный редактор Н. Бродского. — Москва : Издательство Л. Д. Френкеля, 1925. – 576 с. – URL: http://feb-web.ru/feb/slt/abc/ (дата обращения: 12.12.2022).
22. Лосев, А. Ф. Диалектика художественной формы / А. Ф. Лосев – Москва : Мысль, 1995. – 415 с. – ISBN 978-5-8291-1191-5.
23. Лосев, Α. Φ. Мифология греков и римлян / ответственные редакторы А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. – Москва : Мысль, 1996. – 975 с. – ISBN 5-244-00812-9.
24. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – Москва : Искусство, 1976. – 736 с. – ISBN 978-5-89577-117-4.
25. Мазин, В. А. Введение в Лакана / В. А. Мазин. – Mосква : Аспект-Полиграф, 2004. – 135 с. – ISBN 978-966-340-377-9.
26. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский – Москва : Наука, 1976. – 407 с. – ISBN: 978-5-8291-1318-6.
27. Мифологический словарь / главный ред Е. М. Мелетинский. – Москва : Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с. – ISBN 5-85270-0320-0.
28. Осипова, Э. Ф. Об особенностях художественного метода Эдгара По / Э. Ф. Осипова // Вестник СПбГУ. Язык и литература. – 2004. – № 1. – C. 3–9. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ob-osobennostyah-hudozhestvennogo-metoda-edgara-po-1 (дата обращения: 22.12.2021).
29. Петрова, Л. Н. Языковые средства выражения эмоций в английском языке / Л. Н. Петрова // Научный диалог. – 2017. – № 6. – С. 72–82. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovye-sredstva-vyrazheniya-emotsiy-v-angliyskom-yazyke (дата обращения: 2.12.2022).
30. По, Э. А. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе / Э. А. По. – Москва : ACT, 2009. – 768 с. – ISBN: 978-5-17-049979-3.
31. Современный словарь-справочник: Античный мир. / Умнов М. И. – Москва : Олимп, АСТ, 2000. – 480 с. – ISBN 5-273-00040-1.
32. Стетюха, Н. В. Языковые средства и стилистические приемы в характеристике языковой личности / Н. В. Стетюха // Научный вестник ЮИМ. – 2014. – № 4. – С. 57–59. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovye-sredstva-i-stilisticheskie-priemy-v-harakteristike-yazykovoy-lichnosti (дата обращения: 11.02.2023).
33. Тамарченко, Н. Д. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Н. Д. Тамарченко. – Москва : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с. – URL: https://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Poetika.\_Slovar\_ aktualnyh\_terminov\_i\_ponyatij.\_2008.pdf (дата обращения: 11.02.2023). – ISBN 978-5-903955-01-5.
34. Теперик, Т. Ф. Поэтика сновидений в эпосе: Вергилий и Гомер / Т. Ф. Теперик // Вестник культурологии. – 2004. – № 2. – С. 48–57. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-snovideniy-v-epose-vergiliy-i-gomer (дата обращение: 13.12.2022).
35. Толковый словарь Ушакова // Ushakovdictionary : [сайт]. – 2008. – URL: http://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=14496 (дата обращения: 14.12.2021).
36. Чернец, Л. В. Введение в литературоведение : учебное пособие / Л. В. Чернец. – Москва : Издательство Юрайт, 2023. – 393 с. – URL: https://urait.ru/bcode/514539 (дата обращения: 06.12.2022). – ISBN 978-5-534-12423-1.
37. Шеллинг, Ф. Философия искусства мифологии / Ф. В. Шеллинг. – Москва : Мысль, 1999. – 608 с. – ISBN 978-5-386-10523-5.
38. Щеглов, Г. В., Арчер, В. Мифологический словарь. / Г. В. Щеглов, В. Арчер. – Москва : ACT, 2010. – 474 с. – ISBN 5-17-035623-4.
39. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – Москва : Канон+, 2022. – 336 с. – URL: https://refdb.ru/look/2008309.html (дата обращения: 12.11.2022). – ISBN: 978-5-88373-455-6.
40. Dawn, B. Sova – Critical companion to Edgar Allan Poe, A Literary Reference To His Life And Work / B. Dawn. – New York : Infobase Publishing, 2001 – 467 p. – ISBN 9780816064083.
41. Eliade, M. Yoga: Immortality and Freedom. Trans. Willard Trask. Bollingen Series LVI / M. Eliade. – New Jersey: Princeton UP, 1958. – 568 p. – ISBN 978-0691142036.
42. Hornby, A. S. Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English / A. S. Hornby. – Vol. 2. – Oxford : Oxford University Press, 1982. – 1552 p. – ISBN ‎978-0194315647.
43. Michael, J. S. A World of Words: Language .and Displacement in the Fiction of Edgar Allan Poe / J. S. Michael. – London : Duke University Press, 1988. – 203 p. – ISBN 978-0822307808.
44. McGann, J. Romanticism in a New Key and the Case of Edgar Allan Poe / J. McGann // Studies in Romantism. – 2020. – № 4. – P. 395-396. https://muse.jhu.edu/pub/1/article/776521/pdf (дата обращения: 14.03.2023).
45. Pandid, L. Dhvaniani the Full Word: Suggestion and Signification From Abhinavagupta to Jacques Lacan / L. Pandid. – London : Johns Hopkins University Press, 2016. – 32 p.
46. Poe, E. A. Complete Tales and Poems / published by Maplewood Books. – Morrisville : Lulu.com, 2016. – 338 p. – URL: https://www.booksfree.org/wp-content/uploads/2022/06/Edgar-Allan-Poe-Comple te-Tales-and-Poems-pdf-free-download-booksfree.org\_.pdf (дата обращения: 12.02.2023). – ISBN 978-1365611223.
47. Rengakos, A. Homeric contexts: neoanalysis and the interpretation of oral poetry / A. Rengakos. – Berlin-Boston : DeGruyter, 2012 – 698 p. – URL: https://www.academia.edu/27765460/\_Homeric\_contexts\_neoanalysis\_and\_the\_interpretation\_of\_oral\_poetry\_edited\_by\_F\_Montanari\_A\_Rengakos\_and\_C\_Tsagalis\_Berlin\_Boston\_2012 (дата обращения: 19.03.2023).