

## «ПАРАЗИТЫ» ИЛИ «БОГЕМА»? (К ВОПРОСУ О НАЗВАНИИ РОМАНА ДАФНЫ ДЮ МОРЬЕ И ЕГО ПРОБЛЕМАТИКЕ)

Ф. А. Абилова

*Дагестанский государственный университет*

Поступила в редакцию 23 октября 2018 г.

**Аннотация:** в статье исследуется проблематика романа Дафны дю Морье «Паразиты». Обращено внимание на разные названия романа в русском переводе, актуализирующие заключенные в нем две группы вопросов. Авторское название «Паразиты», провоцируя эффект обманутого ожидания, открывает аспекты проблематики, связанные с творчеством, искусством, художником. Название «Богема», данное издателями, направляет внимание читателя на изображение артистической среды с отличным от обыденного, беспечным образом жизни. Выявляется критическое отношение автора к пониманию искусства как бесполезного занятия, не приносящего практической пользы, характерному для обыденного сознания. **Ключевые слова:** семейные тайны, инцест, авторская роль, искусство, театр, название, интертекст, открытый финал.

**Abstract:** the article deals with investigation of problems of the novel "Parasites" by Daphne du Maurier. The attention is paid to different titles of the novel in Russian translation, which actualize two groups of questions they consist of. The author's name "Parasites" provokes the effects of mistaken expectations, reveals the aspects of the problem connected with creative works, art, artist. The name of "Bohemia" which is given by the publishers directs the reader's attention at the description of actors' environment with idle way of living, which is shown by describing the artistic Delaney family. The central line of the plot is connected with incest which is solved on the example of Maria's and Niall's relations. We observe a critical attitude of the writer to understanding art as an occupation which doesn't bring any practical use.

**Keywords:** family secrets, incest, author's role, theatre, art, title, intertext, open final.

Проблематика, одна из важнейших составляющих содержания и образного мира литературного произведения, обладает свойствами диалогического характера, поскольку обращена к читателю, у которого возникают собственные, не всегда совпадающие с авторскими переживания и соображения. Но проблематика — это не авторские ответы на поставленные вопросы, а стимуляция читательского желания понять авторскую идею, почувствовать расставленные автором акценты в созданной им картине мира.

Первым шагом к интерпретации произведения, направляющим к пониманию заложенных в нем смыслов, выполняющим прогнозирующую функцию, является заглавие. Оно выражает авторское видение изображенных в произведении событий, реализацию его замысла в целостном виде. В этом плане представляет интерес роман английской писательницы Дафны дю Морье (1907–1989) «Паразиты» (The Parasites), написанный в 1949 г. и вышедший впервые на русском языке в 1999 г. (изд. ТЕРРА, пер. с англ. Н. Тихонова). Второй выпуск романа, озаглавленный «Богема» (изд. Азбука) опять-таки в переводе Н. Тихонова появился у нас в 2017 г.

Случаи изменения названия произведения при переводе, вероятно, не часты, но бывают, отражая позицию переводчика, делающего акцент на том или ином аспекте книги. Так, друг И. С. Тургенева В. Ролстон озаглавил англоязычный вариант «Дворянского гнезда» именем «Лиза», тем самым выдвигая на первый план образ героини. Роман Э. Хемингуэя «И восходит солнце» (1926) получил сразу в лондонском переиздании, а потом и в нашей стране в 1935 г. название «Фиеста». Возможно, издатели, упрощенно трактуя взятые Хемингуэем в качестве эпиграфа знаменитые строки из Экклезиаста как утверждение мысли о «суете сует», решили противопоставить ей жизнерадостность испанского народного праздника.

Герои романа Д. дю Морье — актерская семья Делейни, связи между членами которой весьма запутанны. Про детей Делейни поговаривали, что они незаконнорожденные, приемыши, «маленькие скелеты из шкафов Папы и Мамы...» [1, 19]. Ясным становится лишь тот факт, что Найэл, Мария и Селия — сводные брат и сестры. Отношения, связывающие Найэла, Марию и ее мужа Чарльза Уиндэма, лежат в основе сюжетного развития произведения.

Авторское название романа создает эффект обманутого ожидания, когда вместо зоопаразитов, о кото-

рых сообщает открывающий книгу фрагмент Британской энциклопедии, персонажами романа становятся члены артистической семьи. Смысл авторского заглавия вытеснен в подтекст, степень понимания которого зависит от внимательности прочтения и требует активного, аналитического отношения к тексту, о чем говорит и посвящение: «Для тех, кому шапка в пору». Таким читателям открываются аспекты проблематики, связанные с искусством, творчеством, художником.

Налицо знаменитая шекспировская метафора — «Весь мир — театр, в нем женщины, мужчины — все актеры». Для героев романа театральная жизнь — большая часть жизненного пространства. «С детства слышали мы гром аплодисментов. ...Постоянно новые звуки, новые лица, суета, неразбериха; и в каждом городе — источник и цель нашей жизни — театр» [1, 23]. Пребывание в его атмосфере приводит персонажей к утрате четких границ между театром и жизнью, которая начинает восприниматься как театральное действие: «Позади только пролог, — сказал Найэл, — первый акт лишь начинается» [1, 147]. В соответствии с этим выстраивается поведение и стиль жизни каждого из персонажей.

Главная роль Селии — «сопереживать чужому горю» [1, 324]. Постоянно оказываясь вовлеченной в чужие проблемы, она теряет возможность реализовать свой талант живописца. Последний акт ее драмы — отказ от предложения издательской фирмы сделать иллюстрации к сборнику рассказов. Мотив сострадания в образе Селии — это неатрибутированная аллюзивная отсылка к аристотелевской концепции трагического героя, актуализация которой происходит на основе ее иронического переосмысления. В отличие от героя трагедии, который «впадает в несчастье не по своей негодности и порочности» [2, 363], Селия сама осуществляет выбор своего жизненного пути, превращаясь из субъекта сострадания в его объект: она «бросила в огонь письмо от издатель. Как-нибудь она на него ответит. Как-нибудь подумает над их предложением. Это не к спеху. Совсем не к спеху. У нее так много других дел. Надо обдумать столько планов для Кэролайн. Для Кэролайн...» [1, 363]. Для дочери Марии и Чарльза, которая после развода родителей намерена жить у Селии.

Образ Марии окружен интертекстуальным ореолом из отсылок к разнообразным источникам, и прежде всего, к роману С. Моэма «Театр» и его главной героине Джулии Ламберт. И Джулия, и Мария — известные актрисы, обладающие внутренней свободой и независимостью, и обе они превращают свою жизнь в театральное представление. «...Ты не существуешь. Ты — это только бесчисленные роли, которые ты исполняешь», — говорит Джулии ее сын Роджер. В этом же упрекает Марию Чарльз: «...ты смещение всех персонажей, которых тебе доводилось когда-либо играть на сцене. ...Такой женщины, как Мария, не существует, никогда не существовало» [1, 13].

Формой существования Марии стала игра. Ее бытовое поведение напоминает театральное, рассчитанное на зрителя, и в зависимости от настроения и обстоятельств она выступает в той или иной роли. Спускаясь по лестнице загородного дома «в развевающемся вечернем платье», она «играла роль миссис Чарльз Уиндэм» [1, 233]; во время неурочного визита в школу — роль заботливой матери; а роль «покинутой жены ей еще не приходилось играть» [1, 350], она ожидает ее в скором будущем.

Образ Марии дает основание рассматривать его как перифраз образа Джулии Ламберт. Эрудированному читателю не составит труда увидеть в Марии отражение Джулии Ламберт, постоянно живущей в мире игры и обмана. Перифраз образа Джулии Ламберт — не просто отсылка к роману С. Моэма, но знак культурной памяти, расширяющей пространство романа дю Морье.

В линии «Мария — Чарльз» ощутимо отражается история Сибиллы и Дориана из романа О. Уайльда. Подобно его герою Чарльз очарован игрой актрисы и влюбляется в созданный ею образ. Но в отличие от Дориана Грея, который, как известно, предпочел сценическую иллюзию реальной жизни, Чарльз Уиндэм находит в себе силы отвергнуть театральное притворство для жизни в реальном мире.

Для Марии выход в реальную жизнь из сферы искусства является болезненным, но не смертельным. Она не покончит самоубийством, как Сибилла, а, эстетизируя свои страдания, превратит их в новую роль, наденет маску, задаваемую требованиями общества: «Я должна играть свою роль и улыбаться. Должна оставить за собой ауру очарования; чего же ждут от меня, как не этого» [1, 370].

В отличие от уайльдовской сюжетной линии, которая прочитывается как пародийная реминисценция, концептуальные элементы эпического театра Б. Брехта появляются в романе без смещения акцентов. Все Делейни знали, что театр — это ненастоящая жизнь, что «эти улыбки, эти уходы за кулисы, эти жесты, рассчитанные и отрепетированные, — неотъемлемая часть представления» [1, 29]. Но Мария, в отличие от остальных, никогда не вживалась в отведенную ей роль, не отождествляла себя с героиней, а всегда дистанцировалась от нее, сохраняя контроль над своими чувствами.

Мария одновременно актриса и зритель, но не сочувствующий и страдающий, как того требовал Аристотель, а наблюдающий, изучающий, оценивающий, как хотел Брехт: «Я смотрю на себя, я вижу женщину по имени Мария, она лежит на диване и теряет любовь мужа, мне жаль одинокую бедняжку, я готова рыдать над ней; но я, настоящая я, исподтишка строю гримасы» [1, 33].

Театральными чертами обогащается и композиция романа. Способом организации некоторых важных сцен в нем становится прием «конклава»,

известный как любимый прием Достоевского. Это периодический сбор всех персонажей в одном пространстве, где разворачивается неожиданная и скандальная ситуация «с непредвиденными осложнениями, раскрывающими главный узел сюжета» [3, 428]. Явные признаки конклава обнаруживает уже первая сцена романа: в присутствии всех главных героев Чарльз назвал Делейни паразитами. С этого скандального происшествия начинается развязываться главный сюжетный узел романа.

Второй раз конклав собирается в Колдхаммере, особняке Уиндэмов, на приеме по случаю свадьбы Чарльза и Марии. Скрытое в комичности изображения тревожное ожидание чего-то неизбежного, переживаемое Чарльзом, подготавливает появление третьего конклава, где Чарльз объявляет о начале бракоразводного процесса.

Особое место в романе занимает образ Найэла. Именно он мечется в поисках ответа на вопросы, открывающие читателю все новые аспекты проблематики: художник и его окружение, художник и его мир, художник и плоды его творчества. Мир художника не может быть замкнутой сферой, он формируется при соприкосновении с разными сторонами жизни — с глубокими чувствами, красотой природы, «неэстетизмом» обыденных вещей. Побудительным мотивом может стать и нечто неуловимое, ускользающее от однозначного определения. Для Найэла, унаследовавшего от родителей музыкальный дар, ключевым переживанием, источником творчества является любовь к Марии, но часто его песни рождались «совершенно неожиданно, ниоткуда» [1, 192], а одна из самых популярных пришла ему «в голову, когда он однажды нежился на солнце» [1, 308].

Музыка Найэла приобрела широкую популярность, его мелодии напевают прохожие на улицах, а темнокожие певцы «предлагают тысячи за право исполнять его песни» [1, 307]. Найэл добился большого успеха и сумел «заработать состояние, к чему он отнюдь не стремился» [1, 16]. Однако в сознании обывателя искусство ассоциируется с областью, практически бесполезной для обеспечения витальных потребностей. Принадлежит к разряду умственных, интеллектуальных актов, искусство не является предметом первой необходимости, поскольку не создает реальных материальных ценностей. Поэтому Чарльз Уиндэм не считает деятельность Делейни «честным трудом», называя ее «работой цирковой собачки», а самих Делейни называет паразитами.

Так является ли искусство необходимой частью жизни человека и общества? Разве нужно создавать картины, песни, играть на сцене, когда есть масса куда более важных дел, особенно, когда идет война? «Мыть полы в госпиталях. Подавать еду в столовых» [1, 326]. Именно такой выбор сделала Селия: отказавшись от возможности проявить свой талант художника, она предпочла ухаживать за Папой, го-

товить ужин для Марии и Найэла, чинить подушки и штопать детские носки.

Мария и Найэл свой выбор осуществляют в пользу как будто бы менее важных или совсем неважных дел: Мария не встала у станка, не стала «водить трактор по полям» и продолжила работу в театре, а Найэл продолжил сочинять песни. Но не случайно дю Морье отмечает: пьесы, в которых играла Мария, полтора года не сходили со сцены, а песни Найэла пели люди «в своих домах, рабочие на заводах, пилоты в бомбардировщиках, вылетающих на Берлин и возвращающихся обратно» [1, 314]. Этим дю Морье подчеркивает, что герои романа — не паразиты, живущие за чужой счет, как считает Чарльз Уиндэм. Делейни — это люди искусства, участвующие в формировании эстетических ориентиров и духовных идеалов человека и общества, для них социальная практика — не главная сфера существования. Жизнь человека не должны определять исключительно практические, материальные, потребительские интересы. Так, выдающийся отечественный литературовед Ю. М. Лотман говорил в своем последнем интервью: «Зачем нам нужно искусство. Тут хлеба нет, а мы с вами стишки пишем. Но если мы не будем писать стишки, то хлеба никогда не будет. Только потому он, может, и будет, что мы не хлебом единым живем» [4]. Известный английский писатель О. Хаксли в эссе «Смеющийся Пилат» (1925) высказал следующую мысль: «Научные изыскания, искусство, религия по сравнению с изготовлением гробов и завтраков лишены необходимости. И если бы мы все еще поклонялись необходимому, мы донныне остались бы на уровне обезьяны. В соответствии с любым разумным критерием ценностей ненужные вещи и ненужные люди, которые с ними связаны, имеют гораздо большее значение, нежели необходимые» [5, 206–207].

Художественный текст обладает уникальной способностью выявлять не только то, что «сказал автор», но и включать в структуру повествования авторские интенции. В образе Найэла, возможно, сказались переживания Дафны дю Морье из-за недооцененности ее собственного творчества. Известно, что она не сразу смогла получить признание как создатель серьезной литературы. Ее книги пользовались огромным успехом у читателей, экранизировались известными кинорежиссерами. Но официальная, академическая критика обвиняла писательницу в отсутствии в ее произведениях интеллектуальной составляющей, причисляя их к тому же разряду, что и песни Найэла. Действительно, дю Морье активно использовала такие жанры массовой литературы, как детектив, триллер, любовный и готический романы, отвечая всегда существующей потребности человека в чтении для развлечения. Но творчество английской писательницы не сводится к формулам развлекательной литературы. В рамках привычных

жанров, используя характерные для них приемы, она исследует психологию человека, глубины его подсознания, изображает странные, скандальные, связывающие ее героев отношения, умело сочетает фантастическое с рациональным, превращая обыденность в пугающий гротеск. В конце концов, писатели и критики не могли не признать то, что давно было признано читателями, — необыкновенный талант Дафны дю Морье. Вот что говорит критик Н. Ауэрбах: это «сложный, мощный, уникальный писатель, настолько неординарный, что никакие традиции критики, от формализма до феминизма, не могут ее классифицировать» [6, 10]. Ричард Келли, профессор университета Теннесси: «В некоторых своих романах она идет дальше техники популярного романа, добиваясь глубочайшего психологизма» [7]. Британская писательница Маргарет Форстер считает, что в произведениях дю Морье «полностью выдержаны все сомнительные критерии популярной литературы, однако при этом неукоснительно соблюдаются и строгие требования, предъявляемые “большой литературе”» [8].

Роман «Паразиты» может служить примером такого сочетания популярного и серьезного. В парадигму массовой литературы вписываются такие элементы проблематики, как образ жизни богемы, нетрадиционный характер семейных отношений, инцест. Но за ее пределы выходит открытый финал романа — фабульно незавершенный, лишенный такого обязательного для текстов массовой литературы элемента, как *happy end*. О том, что творчеству Дафны дю Морье не чужды принципы серьезной, большой литературы, свидетельствуют использованные в романе театральные мотивы и интертекстуальные отсылки, а также проблема автора и его статуса в художественном произведении. В литературе XX столетия голоса персонажей уже не подчиняются авторскому, а существуют как равноправные, что разрушает инерцию традиционного читательского восприятия, стимулируя обострение его активности. Так, читателю «Паразитов» предстоит самому догадываться, кто такие «мы», чьими словами начинается роман: «Паразитами нас назвал Чарльз. ...Мы сидели в длинной, низкой комнате...» [1, 7] (курсив мой. — Ф. А.). Традиционное повествование от лица автора здесь заменено внутренним монологом рассказчика, приближающимся иногда к потоку сознания. Голос автора, прорывающийся сквозь внутренний монолог рассказчика, не пытается играть в тексте доминирующую роль, чаще принимая форму несобственно-авторской речи. Это чередование равноправных дискурсов, сохраняемое на протяжении всего романа, свидетельствует не только об умении писательницы удерживать читателя в состоянии алертности, но также о том, что ее творчество развивалось в русле серьезных эстетических исканий XX века.

Как уже говорилось, второе издание романа «Паразиты» на русском языке вышло в 2017 г. под названием «Богема». Вероятно, авторское название ассоциировалось у издателей с чем-то, что могло бы оттолкнуть читателя. А в условиях рыночных отношений, когда книга приобретает качества товара, требуется привлекающее внимание читателя название, чтобы с максимальной выгодой его реализовать. В этом случае категория проспекции формирует читательские ожидания и часто является решающей в приобретении книги. А название «Богема», говорящее о яркой, необыкновенной артистической жизни, может превратить читателя в покупателя. Насколько успешным оказалось это «превращение», сказать трудно, поскольку в выходных данных и первого, и второго изданий тираж не указан.

Существование одного и того же произведения под двумя разными названиями является отражением смысловой многослойности художественного текста. Два названия одного произведения — не что иное, как двойное кодирование, два уровня чтения и понимания, которое зависит от эрудиции и культурного опыта читателя. Озаглавив роман «Богема», издатели сделали акцент на вопросах, осмысляемых в рамках социокультурного типа проблематики. Согласно исследованию А. Б. Есина, опирающегося, в свою очередь, на типологию художественной проблематики, разработанную Г. Н. Пospelовым, ее основными признаками являются «устойчивые общественные отношения, условия и образ жизни той или иной части общества, сложившиеся в сфере массового, обыденного сознания мнения, привычки, организация быта и т.п.» [9, 48]. Издатели направили внимание читателя на изображение специфической части общества, богемной среды с присущей ей особой атмосферой, пренебрежением к правилам и нормам официальной морали, с отличными от обыденных беспорядочными отношениями и беспечным образом жизни. Ее сферу интересов составляют не вопросы государственности или политики, не социальный статус и материальное положение, а связанные с творческим процессом явления, потребности и возможности.

Богемная жизнь не предполагает существования дома — обжитого, уютного пространства, дающего человеку чувство защищенности от мира. Большой уютный дом и прочная семья — один из важнейших символов викторианства, сохраняющий свое значение в сознании англичан и в XX веке. «Британцам викторианская эпоха кажется не столь далекой, потому что ее архитектурные и ландшафтные образы, предметная среда, жизненные устои и обыденные представления до сих пор органично вплетены в современность и составляют важную ее часть» [10].

Чарльз Уиндэм — один из тех, для кого верность традициям, следование установленному порядку вещей является неперемным условием прочного фундамента семейной жизни. Поэтому для него

главная задача — сохранить Колдхаммер не только как материальную реальность, но и как воплощение традиционных семейных ценностей, к числу которых относится напоминаящий ритуальное действие домашний распорядок: переодевание к обеду, чай в пять часов, посещение Аскота и т.д. Фигура Чарльза заставляет вспомнить Макса де Уинтера, героя романа «Ребекка», который «слишком много думал о Мэндерли», не решаясь разрушить его репутацию разводом с женой. Сохранить Колдхаммер можно только разведясь с Марией, на что в конце концов решится Чарльз.

В отличие от Чарльза, существующего в границах викторианского сознания, Мария стремится утвердиться в жизни в соответствии со своими собственными представлениями. Она — актриса, и изменять своему призванию не намерена. «Ему следовало жениться на той, которая любит то, что любит он: деревню, зиму, верховую езду, несколько семейных пар к обеду и затем бридж», — перечисляет Мария привлекательные для Чарльза детали викторианского быта. А у нее иной алгоритм бытия, не связанный с бытом и семьей, со стереотипными социальными отношениями, этическими и эстетическими нормами.

Противопоставление норм семейной жизни Чарльза Уиндэма принципам существования Делейни осуществляется не только через оппозицию «Чарльз — Мария», но и на уровне остальных персонажей. Наиболее отчетливо это противопоставление явлено в сцене встречи двух семейств в Колдхаммере. Нарисованная в комедийных тонах, она демонстрирует свойственный богеме нонконформизм и эпатажный стиль поведения: «Ни один Делейни не явился к обеду вовремя. ...Папа, раскрасневшийся в слегка съехавшем набок черном галстуке, признался ближайшим членам своего семейства, что подкрепление, принятое им после чаепития, оказалось недостаточным и, чтобы продержаться до обеда, ему пришлось прибегнуть к содержимому своей фляжки» [1, 252]. Селия забыла свои вечерние туфли и осталась в тапках без задников. «Фрида появилась последней. ... потому что обвязывание головы тюрлем заняло определенное время. Результат был несколько ошеломляющим и отнюдь не тем, на который она рассчитывала» [1, 252]. Ситуация вызывает в памяти сцену из романа Дж. Голсуорси «Собственник», когда почтенное семейство Форсайтов было повергнуто в смятение шляпой Босини, надетой вместо обязательного цилиндра. Комические сцены, подобные этой, создают в романе картину в духе комедии нравов, которая, по определению П. Пави, представляет собой «этюды о поведении человека в обществе, о классовых различиях, разнице среды и характерах, отражающих эту среду» [11, 149].

В картине родственных связей Делейни на первый план выдвигается внутренний мир каждого из членов этого семейства. Их душевное состояние

передается с использованием различных приемов психологического анализа: пейзажа, соответствующего настроению; портретной характеристики, передающей внутреннее напряжение; через восприятие окружающих; а также с помощью деталей, несущих значительную смысловую нагрузку.

Одна из них помогает проникнуть в скрываемые от остальных отношения, связывающие Марию и Найэла и составляющие центральную линию сюжета. Это недорогое кольцо с аквамаринном — подарок Найэла. Оно всегда было на пальце Марии, в то время как подаренные Чарльзом дорогие кольца оставались забытыми «на раковине в ванной комнате». Упомянутая неоднократно на протяжении романа, эта деталь становится подсказкой, которая помогает разгадать тайну отношений героев романа. Тайна эта называется словом «инцест». И традиционный для викторианского романа любовный треугольник, не меняя своей формы, приобретает неожиданные оттенки: один из двух любящих женщину мужчин приходится ей братом, пусть даже сводным. Но говорить об этом прямо и откровенно было неприемлемо, хотя запреты викторианской морали уже были не обязательны. И дю Морье не идет по пути вербального обозначения переживаемого героями чувства, признание в любви к Марии прозвучит только в прощальном письме Найэла. Писательница не называет, а показывает чувство, привлекая внимание к его оттенкам и проявлениям. Отсюда — намеки, недоговоренности, умолчания, благодаря чему до конца романа сохраняется неослабевающий читательский интерес к происходящему.

Наверное, невозможно «проникнуть во все составляющие Текста, неизбежно есть осознанные и неосознанные его пласты. ...Только индивидуальное прочтение оживляет одну из множества координат пространства текста, которая при другом прочтении может и не проявиться» [12, 5]. Поэтому круг проблем романа Дафны дю Морье «Паразиты» остается незамкнутым в ожидании нового взгляда и новых прочтений.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Дафна дю Морье. Паразиты / Дафна дю Морье. — М.: ТЕРРА, 1999. — 512 с.
2. Аристотель. Об искусстве поэзии // Введение в литературоведение. Хрестоматия (под ред. П. А. Николаева). — М.: Высшая школа, 1988. — С. 390–394.
3. Гроссман Л. Достоевский. Серия ЖЗЛ / Л. Гроссман. — М.: Молодая гвардия, 1963. — 544 с.
4. Лотман Ю. М. На пороге непредсказуемого / 4. Ю. М. Лотман // Человек. — 1993. — № 6. — Режим доступа: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/Lotm/pa\\_porog.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotm/pa_porog.php) (дата обращения: 15.08.2018).
5. Хаксли О. Смеющийся Пилат / О. Хаксли // Свобода угнетать... Писатели Англии о США. — М.: Прогресс, 1986. — С. 204–213.

6. Auerbach N. *Daphne du Maurier: Haunted Heiress*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.— Режим доступа: [http://www.goodreads.com/book/show/50249.Daphne\\_Du\\_Maurier\\_Haunted\\_Heiress](http://www.goodreads.com/book/show/50249.Daphne_Du_Maurier_Haunted_Heiress)(дата обращения: 15.08.2018).

7. Kelly R. *An Obituary* / R. Kelly // — Режим доступа: [www.dumaurier.org/obituary.php](http://www.dumaurier.org/obituary.php)(дата обращения: 15.08.2018).

8. Форстер М. Об авторе / М. Форстер // Дафна дю Морье. Кукла. — М.: Астрель, 2013. — 288 с. // — Режим доступа: <https://books.google.ru/books/about/> (дата обращения: 15.08.2018).

9. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литера-

турного произведения: учебное пособие / А. Б. Есин. — М.: ФЛИНТА; Наука, 2017. — 248 с.

10. Каманкина М. В. Ретроспективное творчество: феномен неовикторианской литературы / М. В. Каманкина // *Художественная культура*. — 2016. — № 1 (17). — Режим доступа: <http://sias.ru/en/publications/magazines/kultura/2016-1-17/yazyki/4938.html> (дата обращения: 15.08.2018).

11. Пави П. *Словарь театра* / П. Пави. — М.: Прогресс, 1991. — 504 с.

12. Шогенцукова Н. А. *Лабиринты текста* / Н. А. Шогенцукова. — Нальчик: Эльбрус, 2002. — 224 с.

*Дагестанский государственный университет*

*Абилова Ф. А., кандидат филологических наук, доцент  
кафедры русской литературы*

*E-mail: abilovafiruza@mail.ru; fukuoka2003@yandex.ru*

*Dagestan State University*

*Abilova F. A., candidate of philological science, docent of  
department of Russian literature of (Makhachkala, Russian  
Federation),*

*E-mail: abilovafiruza@mail.ru; fukuoka2003@yandex.ru*