

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

ТРОФИМЕНКО АНАСТАСІЯ ВАЛЕНТИНІВНА

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРУ ГОРОР В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

035 Філологія  
03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з філології

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



**Трофименко А. В.**

Науковий керівник **Башкирова Ольга Миколаївна**



доктор філологічних наук

Київ – 2023 рік

## АНОТАЦІЯ

*Трофименко А.В.* Модифікації жанру горор в українській літературі. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 «Філологія» (03 – Гуманітарні науки). – Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2023.

У дисертації досліджено генезис та жанрову специфіку горору як жанру літератури жахів, детермінантом якого є здатність інспірувати почуття страху в читачів, зумовленого порушенням логіки та уявлень про світ.

Сучасна література жахів становить розгалужену систему жанрів, починаючи від низових, тілесних слешерів, сюжети яких часто зосереджено на жорстоких сценах насильства й смерті, до жанру горору, який зазвичай сфокусовано на психологічному жаху. «Страшні історії», образними складниками яких є персонажі привидів, вампірів, перевертнів, зомбі та монстрів, твори мортальної тематики, де представлено гіпертрофовані руйнівні імпульси людської психіки, посідають певне місце у світовій культурі упродовж багатьох століть.

У дослідженні проаналізовано поетологічні особливості жанру горор і його інтерпретації у світовій та українській літературних традиціях на матеріалі малих, середніх і великих літературних форм, які репрезентують жанр горор у світовому та українському письменстві.

Дослідження дозволяє краще зрозуміти жанр горор, його розвиток у різних культурах, здатність цього жанру відображати соціальні та культурні зміни.

Мета роботи полягала у визначенні жанрово-стильової своєрідності творів горор та обґрунтуванні їхньої жанрової класифікації в контексті національної літературної традиції та світового письменства. Означена мета

зумовила потребу розв'язати такі завдання: 1) виявити й узагальнити поетологічні особливості літератури жахів; 2) окреслити провідні риси й шляхи становлення літературної традиції горору; 3) дослідити принципи моделювання художнього світу у літературі горор; 4) розкрити специфіку системи персонажів у творах жанру горор; 5) визначити жанрово-стильову специфіку творів-репрезентантів літератури жахів.

Наукова проблематика дисертації та матеріал дослідження зумовили застосування комплексної методології, що включає історико-літературний метод, типологічний метод, метод аналізу й порівняння, порівняльно-типологічний і герменевтичний методи, а також феноменологічний підхід з метою дослідження жанру горор у його різноманітності та контексті.

Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури. У першому розділі дисертації – *«Жанрові особливості літератури жахів. Горор в українській літературі: Витоки та особливості»* – проаналізовано генетико-типологічну еволюцію літератури жахів і розвиток поетологічних особливостей жанру горор як окремого дифузного явища системи жанрів літератури жахів та його українського інваріанта. У цьому розділі також простежено процес становлення літератури жахів, літературознавчої теорії готичного роману й формування його понятійно-категоріального апарату. Типологічний метод застосовано для виокремлення жанру горор з-поміж інших жанрів літератури жахів, зокрема, для виявлення його особливостей у сучасній культурі.

У другому розділі – *«Жанрово-стильова специфіка горору. Принципи моделювання художнього світу у творах жанру горор»* – систематизовано та проаналізовано основні поетологічні складники досліджуваного масиву художньої літератури з метою кращого розуміння жанрових особливостей жанру горор. На матеріалі малих, середніх і великих літературних форм, які репрезентують жанр горор у світовому та українському письменстві, визначено специфіку хронотопу як жанротвірного елементу, який моделює поліваріативні зв'язки картини світу й репрезентує морально-ціннісні

характеристики та поведінку персонажів. За допомогою структурно-семантичних інтерпретацій досліджено феноменологію творів-репрезентантів літератури жахів, що дало змогу осмислити досвід онтологічних категорій «свій» – «чужий».

У третьому розділі дисертації – *«Жанрово-стильові особливості системи персонажів у творах жанру горор»* – осмислено категорії «образи-персонажі», «герой-антигерой-трикстер», «персонаж-медіатор» як базальні компоненти жанрової матриці жанру горор з метою кращого розуміння його поетики. Визначено смислові площини текстів, що дало змогу дослідити умови й чинники впливу на формування, трансформацію, модифікацію типізації персонажів у художніх творах-репрезентантах жанру горор і літератури жахів.

У *Висновках* узагальнено основні положення дослідження, зокрема, окреслено понятійно-категоріальний апарат, особливості поетики жанру горор; проаналізовано специфіку формування українського інваріанта літератури жахів та жанру горор.

**Ключові слова:** література жахів (horror literature), готичний роман, горор (horror), роман жахів, жанрова модифікація, жанрові особливості, масова література, жанр, готика (gothic), генеза жанру, генетико-типологічний розвиток, жанротвірний елемент, жанр «horror», саспенс (suspense), українська література, сучасна українська література, світова література, фольклоризм, культурна пам'ять, художнє моделювання, часопростір, ідентичність, мотиви смерті, танатос.

## ANNOTATION

Trofymenko A.V. Modifications of the horror genre in Ukrainian literature. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 035 "Philology" (03 – Humanities). – Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, 2023.

In this dissertation, the genesis and genre specificity of horror as a genre of horror literature is investigated, the determinant of which is the ability to evoke a sense of fear in the reader caused by a violation of logic and ideas about the world.

Contemporary horror literature is a complex system of genres, ranging from low-level, bodily slashers, whose plots are often focused on violent scenes of violence and death, to the horror genre, which is typically focused on psychological horror. "Scary stories", whose figurative components are characters of ghosts, vampires, werewolves, zombies and monsters, works of mortal themes, where hypertrophied destructive impulses of the human psyche are presented, occupy a certain place in world culture for many centuries.

The study analyzes the poetic features of the horror genre and its interpretations in the world and Ukrainian literary traditions on the basis of small, medium and large literary forms that represent the horror genre in world and Ukrainian literature.

The study allows us to better understand the horror genre, its development in different cultures, and the ability of this genre to reflect social and cultural changes.

The purpose of the work was to determine the genre-style originality of horror works and to substantiate their genre classification in the context of the national literary tradition and world literature. This goal necessitated the solution of the following tasks: 1) identify and generalize the poetic features of horror

literature; 2) outline the leading features and ways of formation of the literary tradition of horror; 3) investigate the principles of modeling the artistic world in horror literature; 4) reveal the specifics of the character system in works of the horror genre; 5) to determine the genre and style specifics of representative works of horror literature.

The scientific problems of the dissertation and the research material led to the application of a comprehensive methodology that includes historical-literary method, typological method, method of analysis and comparison, comparative-typological and hermeneutic methods, as well as phenomenological approach in order to study the horror genre in its diversity and context.

The dissertation consists of an introduction, three chapters, conclusions and a list of references. In the first chapter of the dissertation – "Genre features of horror literature. Horror in Ukrainian literature: Origins and features – the genetic-typological evolution of horror literature and the development of poetic features of the horror genre as a separate diffuse phenomenon of the system of genres of horror literature and its Ukrainian invariant are analyzed. This section also traces the process of formation of horror literature, literary theory of the Gothic novel and the formation of its conceptual and categorical apparatus. The typological method was used to distinguish the horror genre from other genres of horror literature, in particular, to identify its features in modern culture.

In the second chapter – "Genre-style specificity of horror. Principles of modeling the artistic world in works of the horror genre" – the main poetic components of the studied mass of fiction are systematized and analyzed in order to better understand the genre features of the horror genre. Based on the material of small, medium and large literary forms that represent the horror genre in world and Ukrainian literature, the specificity of the chronotope is determined as a genre-forming element that models the polyvariant relationships of the world picture and represents the moral and value characteristics and behavior of the characters. Using structural-semantic interpretations, the phenomenology of representative works of

horror literature was studied, which made it possible to comprehend the experience of ontological categories "self" - "other".

In the third chapter – "Genre-style features of the system of characters in works of the horror genre" – the categories of "image-characters", "hero-antihero-trickster", "character-mediator" are comprehended as basic components of the genre matrix of the horror genre in order to better understand its poetics. The semantic planes of the texts are determined, which made it possible to study the conditions and factors of influence on the formation, transformation, modification of the typification of characters in artistic works-representatives of the horror genre and horror literature.

The Conclusions summarize the main provisions of the study, in particular, outline the conceptual and categorical apparatus, the features of the poetics of the horror genre; the specificity of the formation of the Ukrainian invariant of horror literature and the horror genre is analyzed.

**Keywords:** horror literature (horror literature), gothic novel, horror (horror), horror novel, genre modification, genre features, mass literature, genre, gothic, genre genesis, genetic-typological development, genre-creating element, "horror" genre, suspense, Ukrainian literature, modern Ukrainian literature, world literature, folklorism, cultural memory, artistic modeling, time-space, identity, motives of death, thanatos.

**СПИСОК НАУКОВИХ ПУБЛІКАЦІЙ**  
**ТРОФИМЕНКО АНАСТАСІЇ ВАЛЕНТИНІВНИ,**  
**У ЯКИХ ВИСВІТЛЕНО НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ**  
**Наукові статті, опубліковані в наукових виданнях, включених на дату**  
**опублікування до переліку наукових фахових видань України**

1. Трофименко, А. (2021). Жанрові особливості літератури жахів. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. (17).С. 72–80.  
ISSN 2311–2433 (Print)  
ISSN 2412–2475 (Online)  
DOI статті <https://doi.org/10.28925/2412–2475.2021.17.9>  
Вебпосилання на видання  
<https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/551>
2. Трофименко, А. (2022). Модифікації жанру горор. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. (20).С. 78–84.  
ISSN 2311–2433 (Print)  
ISSN 2412–2475 (Online)  
DOI статті <https://doi.org/10.28925/2412–2475.2022.20.10>  
Вебпосилання на видання  
<https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/603>
3. Трофименко А. В. (2023). Іманентні складові жанру горор в Українській літературі. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*, 2022, Вип. 26–27. С. 189-194.  
ISSN 2415–3168 (Online)  
ISSN 2226–3055 (Print)  
DOI статті <https://doi.org/10.34079/2226–3055–2022–15–26–27–187–193>  
Вебпосилання на видання [https://visnyk-filologia.mdu.in.ua/ARHIV-uk/26–27/2022\\_26–27.pdf](https://visnyk-filologia.mdu.in.ua/ARHIV-uk/26–27/2022_26–27.pdf)
4. Трофименко А. В. (2023). Категорія художнього часу в романі-епопеї "Темна вежа" С. Кінга. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, (21).С. 96–102.  
ISSN 2311–2433 (Print)  
ISSN 2412–2475 (Online)  
DOI статті <https://doi.org/10.28925/2412–2475.2023.21.11>  
Вебпосилання на видання  
<https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/616>



**Наукові статті, опубліковані в наукових виданнях, включених на дату опублікування до переліку міжнародних наукових фахових видань**

1. Trofymenko A. (2022). Geneza horroru jako gatunku. *Tematy i Konteksty* 12(17) 2022. P. 228–239  
DOI статті <https://doi.org/10.15584/tik.2022.16>  
Вебпосилання на видання <https://repozytorium.ur.edu.pl/items/f06db1fa-2c75-4c38-ae9-2f0797be3625>

**Публікації у яких додатково висвітлено наукові результати дисертації**

1. Трофименко А.В.(2021). Жанротвірні елементи літератури жахів. *Національна ідентичність в мові і культурі: збірник наукових праць / за заг. ред. О.Г. Шостак. Київ: Талком, 2021.С. 111–117. ISBN 978–617–8016–02–9 (Print)*  
Вебпосилання статті <https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/51678/1/Trofimenko.pdf>
2. Трофименко А.В. (2023). Генеза жанру горор в українській літературі. *Збірник наукових праць здобувачів і молодих учених факультету Української філології, культури і мистецтва. № 1.,2023.*  
Веб.посилання статті <https://mold.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/9/9>

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b>	11
<b>РОЗДІЛ 1. ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРИ ЖАХІВ. ГОРОР В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ВИТОКИ ТА ОСОБЛИВОСТІ</b>	19
1.1. Генеза та художня специфіка жанру горор	19
1.2. Становлення літератури жахів в українському письменстві	56
Висновки до розділу 1	88
<b>РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ЖАНРУ ГОРОР. ПРИНЦИПИ МОДЕЛЮВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ У ТВОРАХ ЖАНРУ ГОРОР</b>	92
2.1. Жанрово-стильова парадигма горору	92
2.2. Розмежування урбаністичного та аграрного хронотопів у жанрі горор	122
2.3. Відкрита камерність і демонічний простір в оповіданні «Студент» Марії-Анни Голод	127
2.4. Дуальність світів у романі Г. Пагутяк «Урізька готика» як характерна риса містичного в гороровому романі	132
2.5. Трансформація прийому містичного лабіринту в романі М. Гримич «Фріда»	137
2.6. Модель художнього простору, з елементами містичної структури поєднання «реального» та «ірреального» світів у тканині роману М. Кідрука «Не озирайся і мовчи»	142
2.7. Мотив двійництва в романі М. Кідрука «Зазирни у мої сни»	148
Висновки до розділу 2	154
<b>РОЗДІЛ 3. СИСТЕМА ПЕРСОНАЖІВ У ТВОРАХ ЖАНРУ ГОРОР: ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА</b>	160
3.1. Образи-персонажі у жанровій парадигмі горору	160
3.2. Герой, антигерой, трикстер	165
3.3. Персонажі-медіатори та художній простор жанру горор	191
3.4. Трансформації міфологічних образів/персонажів у жанрі горор	198
Висновки до розділу 3	211
<b>ВИСНОВКИ</b>	214
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>	222

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження** зумовлена кількома чинниками.

По-перше, аналіз жанрової парадигми горору дозволяє краще зрозуміти природу цього жанру та його роль у літературі. По-друге, в українському літературознавстві питанню структури літератури жахів і вивченню жанрової матриці горору досі було присвячено обмежений шар наукових розвідок. Наразі спостерігаємо активізацію зацікавленості світового літературознавства дослідженнями питань дискурсу «horror studies, gothic studies», що сприяє актуалізації теми нашої роботи.

Не враховуючи сформовану систему жанроподілу, питання коректного визначення жанру твору залишається відкритим, оскільки жанр є складним багатоаспектним поняттям. У канві будь-якого художнього тексту співіснують семантичні й синтаксичні ознаки багатьох або принаймні, кількох жанрів. Семантичні властивості художнього твору є стабільними та незмінними, через що про «чистоту» жанру говорити складно, як і визначити основний, провідний жанр твору.

У літературознавстві не існує єдиного визначення поняття «жанр». Це зумовлює різноманіття підходів до дослідження цього явища та варіативність його визначення, яке може трактуватися вужче або ширше. Однією з причин такої варіативності є труднощі перекладу понятійно-термінологічного апарату в літературознавстві. Деякі терміни/поняття об'єктивно складно перекласти, зберігаючи повноту їхнього значення й функціональності.

У світовому літературознавстві термін «horror» дослівно перекладається як «жах», «страх» і часто використовується для позначення стильового елемента емоційної тональності твору «art horror». Це пов'язано з тим, що твори «art horror» часто викликають у читачів відчуття страху та жахливого.

Визначення «література жахів» збігається з дослівним перекладом «horror literature». У закордонних дослідників термін часто скорочується до

«horror», через що виникає плутанина в розумінні обсягу поняття – метажанр, жанр чи жанровий різновид. Це пов'язано з тим, що в літературознавстві немає єдиного визначення поняття «жанр», а також з тим, що різні дослідники використовують інші підходи до дослідження жанру горор.

Сучасні літературознавчі розвідки надають перевагу когнітивному підходу до визначення поняття «жанр» й компонентів жанрової системи. Перспективним такий підхід вважає Т. Бовсунівська [25 – 27]. Загальна концепція поняття «жанр» складалася в радянських студіях, у яких було зосереджено увагу на структуралістському підході. Прихильником такого підходу був М. Бахтін [13 – 15]. На нашу думку, сучасні літературознавчі студії мають об'єднати риси обох цих напрямів дослідження жанру з метою розроблення точного визначення поняття. Така траєкторія буде доцільною і в розрізі нашої роботи, оскільки створюватиме можливість точніше окреслити жанрову парадигму горору.

Сучасна українська література відзначена стильовим і жанровим розмаїттям, засвідчує активну трансформацію питомих культурних традицій у їхній складній взаємодії зі світовим контекстом. Це пов'язано з тим, що нині українське суспільство переживає період інтенсивних змін, які відбиваються і в літературі.

Естетична система постмодернізму, що значною мірою оновила художній інструментарій національного письменства, часом суттєво ускладнює жанрову ідентифікацію творів. Постмодернізм часто використовує прийоми, які не вписуються в традиційні жанрові межі.

Отже, особливого значення набуває проблема визначення меж певного жанру, його джерела і шляхів модифікації. Це питання є актуальним для сучасного літературознавства, оскільки дозволяє краще зрозуміти динаміку літературного процесу.

Горор належить до актуальних жанрів сучасної української літератури, оскільки він відповідає потребам сучасного суспільства. Горор – це окрема естетична матриця, позначена певним набором художніх елементів, що

визначають його специфіку, яка активно взаємодіє з іншими жанровими формами (історичним і психологічним романом, культурологічним детективом тощо).

Для дослідження горору недостатньо залучення загальнонаукових методів, оскільки горор є складним і багатогранним жанром, який має глибокі історичні, культурні та психологічні корені.

У сучасному літературному процесі, що характеризується постпостмодерністськими тенденціями, жанр масової літератури, зберігаючи усталений жанровий канон, водночас виявляє його часткову трансформацію на рівні системи персонажів, оповідної структури, стилістичних особливостей тексту, забезпечуючи впізнаваність жанру і водночас його розвиток.

Жанр масової літератури виявляє часткову трансформацію, оскільки він адаптується до нових суспільних реалій і культурних тенденцій. З огляду на це жанр горор розглядають як унікальне художнє явище, що постало й розвивалося в процесі формування жанрової системи літератури жахів.

Жанр горор – унікальне художнє явище, він використовує специфічні прийоми й засоби для створення атмосфери страху та жахливого. Наголосимо, що горор проходить складний шлях розвитку від стилістичного прийому до сталого жанру, і адекватне висвітлення цього шляху потребує врахування історично-суспільних зрушень, досягнень локальних і світової культур, зокрема естетики й літературної критики, оскільки ці чинники впливали на формування жанру та його розвиток.

Одним з ключових завдань цього дослідження є систематизація жанрових різновидів горору в системі літератури жахів. Актуальність завдання зумовлено вже згаданими різночитаннями в трактуванні терміна «горор». Систематизація жанрових різновидів горору є важливою, оскільки дозволяє краще зрозуміти структуру й особливості жанру.

Український горор тісно пов'язаний з питоною літературною традицією, зокрема з національними варіантами бароко й романтизму,

оскільки він використовує мотиви й сюжетні схеми, що мають глибокі коріння в українській культурі.

Дослідження значного масиву текстів жанру горор з погляду його генетичної спорідненості з цими найбільш авторитетними в національній традиції стилями дозволяє поглибити уявлення про своєрідність української літератури як самобутнього складника світового літературного процесу.

Аналіз жанрової специфіки українського горору є важливим, оскільки дозволяє краще зрозуміти особливості української літератури та її місце у світовому контексті. У вітчизняній науці дослідження окремих важливих аспектів літератури жахів проведено А. Раті [190], І. Качуровським [95 – 96], І. Лімборським [127], Т. Тимошенковою [208], Л.Кулакевич [122 – 123], однак проблема визначення жанрової специфіки українського горору все ще лишається недостатньо розробленою.

Отже, актуальність теми дисертації зумовлена необхідністю ґрунтовного дослідження жанрових особливостей горору, його сюжетних матриць і принципів моделювання художньої картини світу, і на їхній основі формування жанрової карти творів українського горору. Дослідження жанрових особливостей горору є важливим, оскільки воно дозволяє краще зрозуміти особливості жанру та його роль у сучасному літературному процесі.

**Теоретико-методологічну основу дисертації** становлять теоретико-літературні дослідження, присвячені аналізу літератури жахів, готичного роману (Д. П. Варма [408], Н. Керролл [267 – 269], Г. Лавкрафт [348 – 352], М. Самерс [402], М. Бахтін [13 – 15], Ц. Тодоров [211] та ін.; Т. Тимошенкова [208], А. Раті [190], І. Качуровський [95 – 96], В. Лімборський [127], Н. Букіна [33], Х. Денисюк [74 – 75], Л. Мацапура [149 – 151], Л.Кулакевич [123] та ін.); наукові праці українських і закордонних учених різних наукових шкіл: психоаналізу й постструктуралізму (О. Білоус [21 – 24], Ю. Лотман [140], К. Г. Юнг [167, 244, 245] та ін.); напрацювання теоретиків масової/популярної літератури, а також дослідження в царині жанрології

(Т. Бовсунівська [25 – 27], С. Філоненко [220], Ю. Ковалів [55], Т. Гундорова [67, 68], Н. Копистянська [110] та ін.).

**Зв'язок із науковими планами і програмами:** дисертацію виконано відповідно до тематичного плану наукових досліджень Київського університету імені Бориса Грінченка «Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах» (державний реєстраційний номер 0117U005200).

**Мета дисертації** – визначити жанрово-стильову своєрідність творів горор та обґрунтувати їх жанрову класифікацію в національній літературній традиції з урахуванням світового контексту.

Досягнення мети передбачає розв'язання таких завдань:

- 1) *окреслити* провідні риси й шляхи становлення літературної традиції горору;
- 2) *виявити й узагальнити* поетологічні особливості літератури жахів;
- 3) *дослідити* принципи моделювання художнього світу у літературі горор;
- 4) *визначити* жанрово-стильову специфіку творів-репрезентантів літератури жахів;
- 5) *розкрити* специфіку системи персонажів у творах жанру горор.

**Об'єктом дослідження** є вітчизняні художні твори жанру горор, що репрезентують типологію літератури жахів.

**Матеріалом** дослідження стали художні твори жанру горор сучасних українських письменників: «Місто з химерами» Олеся Ільченка (2009); «Уривок готика» Галини Пагутяк (2009); «Фріда» Марини Гримич (2012); «Хліб з хрящами» Михайла Бриниха (2012); «Зазирни у мої сни» (2016), «Не озирайся і мовчи» (2017) Макса Кідрука; «Песиголовець» Олександра Завари (2017); «Підземні ріки течуть» Євгена Ліра (2018); «Мертві» (2019) Олександра Харчука та інші;

*зразки горору, що увійшли до двох антологій:*

«Антологія української готичної прози» у 2-х томах (укладач – Юрій Винничук, видавництво «Фоліо», 2008);

«Дотик зачаєного жаху» (укладачі – Аліса Гаврильченко, Вікторія Гранецька, видавництво «СТОС», 2017);

*два горор-альманахи:*

«Крамничка жахить» (у 2-х томах; куратор – В. Москівець, видавництво «СТОС», 2016 – 2018);

«Перший кошмар» (літературно-видавнича платформа «Бабай», поліграфія «Білоцерківська книжкова фабрика», 2019).

**Предметом дослідження** є провідні поетологічні особливості малих, середніх і великих літературних форм, що репрезентують жанр горор в сучасному українському письменстві.

**Методи дослідження.** Для реалізації поставленої мети та виконання окреслених завдань застосовано: *історико-літературний метод*, який дав змогу простежити процес становлення літератури жахів, її літературознавчої теорії й формування понятійно-категоріального апарату; *типологічний метод*, залучений для виокремлення жанру горор з-поміж інших жанрів літератури жахів, зокрема для виявлення його особливостей у сучасній культурі; *порівняльно-історичний метод*, який дозволив систематизувати символи й міфотворчі елементи, що постають носіями літературної традиції, у доробку українських письменників; *структурно-семантичний метод* і теоретичні ідеї М. Бахтіна [13 – 15], що допоміг визначити специфіку хронотопу як жанротвірного елементу, який сприяє утворенню поліваріативних зв'язків картини світу й репрезентує морально-ціннісні характеристики та поведінку персонажів; *порівняльно-типологічний і герменевтичний методи* були використані для тлумачення смислової площини текстів, дали змогу дослідити умови й чинники впливу на формування, трансформацію, модифікацію системи персонажів у художніх творах-репрезентантах жанру горор і літератури жахів; *феноменологічний підхід*, який надав можливість виявити психологічні основи творення



художнього світу й у комплексі зі структурно-семантичним допоміг виявити характер інтерпретації онтологічних категорій («свій» – «чужий») у літературі жахів.

**Наукова новизна результатів** дисертації полягає в тому, що *вперше* в українському літературознавстві запропоновано комплексне наукове осмислення горору як особливого жанрово-стильового різновиду літератури жахів в історичному аспекті та в умовах сучасної культури; проаналізовано жанрово-стильові елементи горору на прикладі малих, середніх і великих прозових форм; розкрито специфіку образної структури творів сучасної української літератури як репрезентантів горору; *набуло подальшого розвитку* дослідження принципів моделювання художнього світу в літературі горор.

**Теоретичне значення** роботи полягає у виявленні поетологічних особливостей літератури жахів, жанру горор і його елементів в українському та світовому письменстві. Це дозволяє глибше зрозуміти природу жанру та його роль у літературному процесі; типологію образів-персонажів літератури горор. Створення типології образів-персонажів дає можливість краще зрозуміти особливості жанру горор і його роль у літературному процесі, жанрові модифікації горору в українській літературі. Систематизація жанрових модифікацій горору в українській літературі поглиблює розуміння особливостей українського горору та його роль у національній літературній традиції.

**Практичне значення** результатів дослідження зумовлене можливістю їхнього використання під час укладання навчальних курсів з теорії та історії літератури; підготовки лекцій і спецкурсів з української та світової літератури; теорії літератури, інших гуманітарних дисциплін у закладах вищої освіти; під час написання бакалаврських і магістерських робіт.

**Особистий внесок.** Дисертація є самостійною розробкою актуальної теоретичної проблеми, першою у вітчизняній науці теоретичною працею, присвяченій дослідженню модифікацій жанру горор в українській літературі.

**Апробація основних положень дисертації.** Ключові ідеї та положення дослідження викладено у формі доповідей на міжнародних і всеукраїнських конференціях: V Всеукраїнська науково-практична конференція студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених «Актуальні проблеми літературознавства та мовознавства» (4 листопада 2020 р.); XIII Міжнародна науково-практична конференція «Національна ідентичність в мові і культурі» (Тема тез: «жанротвірні елементи літератури жахів» (21-22 квітня 2021 р.); Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: Хаос. Апокаліптика. Біфуркації» (Тема доповіді: «Категорія художнього часу в романі-епопеї «Темна вежа» С. Кінга» (7 жовтня 2022 р.); VII Всеукраїнській науково-практичній онлайн-конференції студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених «Актуальні проблеми літературознавства і мовознавства» (Тема тез: «Генеза жанру горор в українській літературі» (21 листопада 2022 р.).

Ключові ідеї та положення дослідження було апробовано під час міжнародного науково-педагогічного стажування в рамках програми *Erazmus+* «*Erazmus staff training week University of Gdansk*» у місті Гданськ, Республіка Польща (13-17 березня 2023 р.).

**Основні положення дисертації** викладено у 7 наукових публікаціях, з яких усі одноосібні: 4 – статті, опубліковані в наукових виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України; 1 – статті, опубліковані в наукових виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових зарубіжних видань; 2 – публікації, у яких додатково висвітлено результати дисертації.

**Обсяг та структура дисертації** зумовлені загальною концепцією й завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел (426 позицій). Загальний обсяг дисертації становить 259 сторінок, основного тексту з них – 211 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРИ ЖАХІВ. ГОРОР В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ВИТОКИ ТА ОСОБЛИВОСТІ

#### 1.1. Генеза та художня специфіка жанру горор

Літературу жахів можна називати жанровою системою для горору, оскільки вона об'єднує в собі різні жанри, які мають спільні жанротвірні елементи й функції. Кожен жанр, що входить до цієї системи, послуговується ідентичним набором прийомів, має спільний знаменник функціональності жанру, його призначення, точки впливу, стилістику й генетико-типологічну еволюцію.

Досліджуючи літературу жахів, ми звертаємо увагу на жанротвірні елементи, які є спільними в системі. Одним з таких елементів є емоційний ефект «страх» як одиниця емоційної тональності твору.

Вивчати жанри літератури необхідно в їхній єдності та взаємозв'язках. «Система жанрів» пояснює залежність кожного жанру в межах жанрової системи. Найкраще суть системності висвітлено Н. Копистянською [110]. За її визначенням, «система жанрів» – це певна структура компонентів цілісного утворення, які перебувають між собою в особливих зв'язках, що відзначаються особливо складною взаємодією.

Н. Копистянська, як і більшість дослідників аспекту жанру, наголошує на багатогранності структури явища, яке ми визначаємо як жанр. Також науковиця зауважує, що при дослідженні будь-якого жанру необхідно враховувати низку складників, які в поєднанні будуть вказувати на постійні складники жанру, його сталий стрижень [110].

Дослідниця наголошує на важливості розгляду жанрового апарату в контексті історичної одиниці та зокрема зазначає: «У динаміці, у комплексі

ідейно-естетичних причин його виникнення, розвитку, видозміни, занепаду, відродження у зв'язку з соціально-культурним контекстом епохи, у двосторонньому зв'язку з розвитком літературного напрямку, течії, із внутрішньолітературним процесом послідовності та заперечення раніше досягнутого, з розвитком критики та теорії, яка обмежена та функціонує в певний часовий відрізок, урахування національної специфіки, а також індивідуальні стилістичні особливості жанру (ураховуючи індивідуальність письменника, який, одночасно наслідує традиції, усталені норми й правила, жанрові явища, з іншого боку, – порушує)» [110, с. 33].

Усі перелічені аспекти впливають на модифікаційні процеси в межах однієї жанрової системи.

У нашому дослідженні такий підхід дозволить продемонструвати взаємозв'язок усіх аспектів розвитку жанру горор, перехід від одних жанрових і стилістичних одиниць до інших, завдяки чому з'явиться можливість усунути суперечності у визначенні художніх явищ, які за ознаками подібні до горору. Дослідження також дозволить розв'язати питання жанрової кваліфікації літератури жахів.

Одним з різновидів жанрових трансформацій у сучасній масовій літературі слід зазначити жанрову еволюцію. Під нею розуміємо видозміни давнього, традиційного, «чистого» жанру, що під впливом багатовікового розвитку відходить від своєї канонічної схеми, набуваючи нових жанрових ознак.

Література жахів, є складним дифузним явищем, генетико-типологічний розвиток якого, можна простежити, продовж 250 років його становлення.

У збірнику «Horror Literature» автори видання пропонують такий варіант періодизації еволюції літератури жахів:

- 1) готичний роман (1762 – 1820 pp.);
- 2) залишковий готичний імпульс (1824 – 1872 pp.);
- 3) психологічні, антикварні та космічні жахи (1872 – 1919 pp.);

4) сучасна література жахів (1920 р. – до сьогодні) [407, с. 44].

Ця періодизація потребує доповнення й розширення, щоб мати можливість продемонструвати різноманітність модифікацій у літературі жахів на тлі історичного процесу формування в окремий літературний рід, а «горор» – в окремий її жанр.

Горор протягом багатьох років не мав чіткої структури в жанровій системі літератури жахів. Упродовж тривалого часу горор перебував у різних жанрах як стилістичний елемент та прийом, для створення конкретного виду страху в тексті твору літератури жахів.

Необхідно простежити складну еволюцію літератури жахів від «готичного роману» до жанру «горор», для визначення генетико-типологічних складових специфіки модифікації від стилістичного елемента до жанру.

Більшість дослідників літератури жахів, такі як: Д. П. Варма [408], Н. Керролл [267 – 269], Г. Лавкрафт [348 – 352], і дехто з вітчизняних науковців: Т. Тимошенкова [208], С. Філоненко [220], О. Білоус [21 – 24], Н. Букіна [33], Л.Кулакевич [123] та ін. пропонують відлік зародження літератури жахів з появи роману Горація Волпола (*Horace Walpole*) «Замок Оранто» («*The Castle of Otrant*», 1764) [410]. Приводом для цього було визначення автором жанру роману, як «готичний роман».

Термін «готичний роман» надалі буде використовуватися літературознавцями для визначення літератури, у якій наявний хронотоп «середньовічний замок», «замковий хронотоп», що в процесі генетико-типологічного розвитку літератури жахів трансформується в жанротвірний елемент/атрибут.

Ключові топоси готичного роману сформувалися під впливом архітектурних образів середньовічних готичних храмів, які уособлювали трансцендентну ідею єднання з Богом.

Терміном «атрибут» Г. Лавкрафт (*Howard Phillips Lovecraft*) у роботі «Надприродні жахи в літературі» («*Supernatural Horror in Literature*») [350]

називає елементи усталених констант/показчиків/емблем характерних для жанрової системи літератури жахів.

Г. Лавкрафт поділяє атрибути на «матеріальні» й «структурні», які становлять конкретний, окремий міфологізований образ на рівні його матеріального складника, який було закріплено в жанрі як жанротвірний стилістичний або структурний компонент.

Так, «матеріальним компонентом» образу вампіра в літературі жахів є ікла, плащ, блідість шкіри та ін., «структурним компонентом» образу вампіра в тексті може бути стиль мовлення такого типу персонажів.

У структурі жанрової системи літератури жахів використовують атрибути, які функціонують в інших типах літературних текстів, і навпаки, сформовані в літературі жахів атрибути наявні в інших типах літератури зі збереженням їхнього сутнісного складника.

Апелювання терміном «атрибут» у запропонованому визначенні Г. Лавкрафта є доцільним для нашого дослідження, адже дозволить зберегти цілісність судження з приводу описаної гіпотези. Термін «атрибут» набув широкого використання у філософії Середньовіччя та Нового часу, що вплинуло на формування канону готичного роману й літератури жахів.

Через те, що зображені предмети виконують важливу художньо-генерувальну функцію, їх ще можна назвати художніми предметами. Для атрибуції компонентів художнього твору (час, простір, конфлікт тощо) цілком достатньо їхньої приналежності до твору як художнього. І навпаки: оскільки час, простір, конфлікт тощо є компонентами художнього твору, вони розглядаються як художні.

Термін «готичний роман» вживають на позначення сукупності жанрів літератури жахів, а не лише як стилістичний засіб для створення певної атмосфери, у роботах Едгара Алана По «Поетичний принцип» («*The Poetic Principle*», 1850) [292], Говарда Лавкрафта «Надприродні жахи в літературі» («*Supernatural Horror in Literature*», 1927) [350], Монтегю Саммерса

«Надприродний омнібус» («*The Supernatural Omnibus*», 1931) [361], «gothic romance» Юрія Лотмана [140].

Перше обґрунтування «готичного» стилю належить англійському публіцисту Едмундо Берку (Edmund Burke), який у трактаті «Філософське дослідження про походження наших ідей піднесеного та прекрасного» («*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*», 1757) [265] розглянув проблему загальних принципів естетичного смаку, зокрема естетизацію смерті. Е. Берк у своїй роботі пов'язує естетичні категорії «Жах» і «Страх» з літературною «готикою», наголошуючи, що саме ці категорії є основою «готичного» роману [265].

На сучасному етапі розвитку світового літературознавства, сталим є термін «horror literature», який у науковий обіг ввів Ноель Керролл (*Noël Carroll*) [267 – 269] у 1920 р. Термін використовують на позначення сукупності жанрів літератури жахів, що охоплює жанрову систему готичної літератури незалежно від форми.

Термін «горор», у значенні назви певного жанру, що входить до жанрової системи літератури жахів, уперше використав Г. Лавкрафт у роботі «Надприродні жахи в літературі» («*Supernatural Horror in Literature*», 1927) [350].

У визначенні цього жанру Г. Лавкрафт вкладає формулювання, подібне до пояснення Енн Редкліфф (*Ann Radcliffe*) [380], що горор – це ігнорування пояснень або суто ірраціональне роз'яснення описаних сцен (ситуацій, подій) у тексті, які додатково підсилюють атмосферу загадковості твору та від яких має виникати відчуття страху в читача. У розвідках Е. Редкліфф згадує про горор як стилістичний прийом, який використовують у жанровій матриці літератури жахів. Натомість Г. Лавкрафт послуговується словом «горор» на позначення окремого жанру літератури жахів.

Е. Редкліфф поділяє літературу жахів на два підвиди: сентиментальні та френетичні, пояснюючи диференціацію між ними функціонуванням

в окремих жанрах жахів різного типу психологічного впливу, художньої образності й просторових моделей художнього світу.

**Сентиментальні жахи** – апелювання до реалістичних/раціональних подій у творі, що викликають рецепцію переляку «страху».

**Френетичні жахи** – апелювання до антиреалістичних/інфернальних подій у творі, які викликають рецепцію переляку «жаху».

Сучасна українська науковиця Х. Денисюк, досліджуючи жанровий канон літератури жахів у роботі «Два англійські романи готико-френетичної поетики (порівняльний аспект)», відзначає, що рецептивний характер френетичних жахів не є метою самою по собі, а виступає структурним елементом для загострення конфлікту твору [75, с. 75].

Завдяки термінологічній розгалуженості виникає проблема для визначення приналежності твору до конкретного жанру з жанрової системи літератури жахів. Адже елементи, що формують жанр літератури жахів перетинаються з прийомами, які використовуються в інших жанрах.

Літературознавчий словник-довідник подає таке визначення терміна горор: «роман жахів», або «чорний роман», у якому критикувалася раціоналістична естетика Просвітництва, тяжів до ірраціоналізму, апелював до середньовічних мотивів, переповнювався зображенням екзотичних локацій і персонажів. Сюжет розгортався в атмосфері таємничості, у контексті натяків, тривожного навіювання тощо. Цей жанр літератури є одним із попередників детективної літератури [134].

**Горор** – це страх, якого людина потребує, ціна, яку вона платить, щоб покійно задовольнитися соціальним середовищем, заснованим на ірраціональності й небезпеці» [37]. Визначення терміна тяжіє до класичної концепції розгляду горору не як самостійного жанру, а лише як елемента, тобто певного виду жаху, використаного у творі з «темною» атмосферою. Однак воно не дозволяє виокремити жанри в системі літератури жахів.

**Горор** (англ. *horror literature, horror fiction* – література жахів) як жанр белетристики й кіно досить популярний у світовій культурі. Апуд Хартвелл,



розглядаючи його як суміш космічних або трансцендентних елементів, зауважує: «Горор – одна з домінантних літературних форм нашого часу, енергійна і жива література, яка продовжує розвиватися й захоплює нас таємницею і дивом невідомого... Вампіри, примари і відьми все ще переслідують нас разом з багатьма менш відомими монстрами – включаючи, іноді, нас самих» [318, с.24]).

**Горор** (від англ. Horror – жах, огиду) – жанр літератури та кіно, який має на меті налякати слухача – читача – глядача, вселити почуття тривоги й страху, створити напружену атмосферу жаху або болісного очікування жахливого, передаючи так званий ефект «саспенс» (від англ. *suspense* невизначеність, тривожне очікування) [336]. Як писав Г. Лавкрафт «Якщо щось можна уявити, то це не є горором»[350].

Г. Лавкрафт у роботі «Надприродні жахи в літературі» («*Supernatural Horror in Literature*», 1927) наголошує: «Основний критерій, який визначає належність твору до цього жанру, є не конкретний сюжет, а створення певного настрою в читача – глибокого страху при контакті з невідомими силами» [350, с. 16].

Дослідник звертає увагу на рецептивність цього жанру, виокремлюючи один з ключових елементів жанру – атмосферу «когнітивного жаху/страху», про яку ми докладно поговоримо нижче.

Українська дослідниця Софія Філоненко, у монографії «Масова література в Україні: дискурс, гендер, жанр» [220, с. 202] також не дає чіткого визначення жанровим ознакам у літературі жахів. Авторка зводить усі жанри жахів, у яких наявні елементи «когнітивного жаху/страху», до спільного знаменника «адреналінових жанрів» і відзначає їх спільність так: «Змістом романів такого роду є небезпека, страх – тією пристрастю, яка в них недбало заторкується; і персонажі окреслені лише тією мірою, щоби пробуджувати свідомість небезпеки й викликати змішане зі страхом співчуття» [220, с. 86].

За визначенням Н. Керролла в праці «Філософія жаху: або Парадокси серця» («*The Philosophy of Horror: or, the Paradoxes of the Heart*») [267], у матриці літератури жахів функціонує структурний елемент «художній жах» (arthorror), що утворився в процесі історичного розвитку виключно для створення ефекту жаху на читача всередині групи жанрів жахів.

Як відзначає дослідник, мета будь-якого твору жанру жахів – створення горизонту очікуваного в читача ще до початку розгортання конфлікту у творі.

*Художній жах* (arthorror) виступає структурною одиницею горизонту очікуваного в тексті. Структурними елементами художнього жаху (arthorror) є матеріальні та структурні атрибути твору.

Сучасні дослідники А. Гудманян та А. Іванова в статті «Генеза та жанрові особливості літератури жахів з позиції сучасної науки про переклад» (2017 р.) стверджують, що саме структурний елемент «художній жах» (arthorror), на відміну від жаху, заснованого на реальних подіях, використовується в текстах літератури жахів за допомогою жанротвірних складників кластеру жахів [65, с. 3].

Атмосфера є важливою, адже кінцевий критерій правдивості – не сюжет, який налаштовано на певну ідею, а створення певного настрою. Можна стверджувати, що будь-яка розповідь про надприродне, яка бере на себе образотворчу чи соціальну функцію, або все пояснює природними причинами, не є космічним жахом. Однак, багато таких розповідей окремими частинами, або атмосферою відповідають умовам літератури жахів з містичним жахом» [358].

Перейдемо до аналізу історичного розвитку літератури жахів.

Н. Букіна в дисертації «Модифікації готичного в сучасній українській прозі» (2016 р.) [33] відзначає, що дослідження жанрової системи літератури жахів має враховувати різні смислові блоки.

Як зазначалося вище, література жахів є неоднорідним явищем, історичний розвиток якого охоплював низку жанрових відгалужень, структурних модифікацій і трансформації структурних елементів.

Н. Букіна звертає увагу на те, що вперше ознаки літератури жахів сконцентрувалися в художній свідомості другої половини XVIII століття. У цей період відбулося переосмислення досвіду жахливих страхів міфічного, фольклорного походження, середньовічного світогляду, і з'явився жанр «готичний роман» [33, с. 13].

І. Лімборський наголошує: «В історії європейських літератур готичний роман, або роман «жахів», посідає виняткове і показове місце... є всі підстави твердити, що саме готичний роман можна вважати важливою предтечою багатьох художніх явищ XX ст.» [127, с. 157].

Роман «Замок Оранто» («*The Castle of Otrant*», 1764) [410] цікавить нас як перший «готичний роман», а також як яскравий приклад синтезування стилістичних традицій двох епох, що, поєднавшись у тексті цього твору, стали основою для формування жанрової системи літератури жахів.

Девендра П. Варма (*Varma D.P.*) у монографії «Готичне полум'я: історія готичного роману в Англії, його походження, розквіт, розпад і залишкові впливи» («*The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England, Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*», 1957) наголошує на багатстві джерел походження готичного роману: «Готичний роман черпає натхнення в місцях бурхливого перетину багатьох потоків» [408, с. 3].

Зазначене вказує на кумулятивність жанрової системи літератури жахів, яку можна простежити між жанровими формами літератури жахів і модифікаційними відгалуженнями матриці жанру. Це дає підстави наголошувати на наявності жанрової пам'яті в середині кластера жахів, безпосередньо в жанрі горор.

Масова література, до групи якої входить література жахів, вирізняється орієнтуванням на жанровий канон, що в процесі розвитку

породжує широкий діапазон кліше, епігонства, атрибуції та ін. у жанровій матриці, орієнтуючись на попит масового читача, пертурбації в суспільстві й літературний процес. Готичний роман становить першу складову ланку кумулятивності жанрової системи в процесі формування жанрового канону літератури жахів.

Як зазначає Ольга Білоус, у світовому літературознавстві «готика» розглядається як форма, що, компілюючи різні літературні течії, віддзеркалює архаїчні та найпотаємніші психофізіологічні властивості, нездоланну жагу досягнути невідоме, табу та ін. [22, с. 79].

Подібне пояснення «готичного» як стилістичного прийому для створення атмосфери жаху (створенням таємничої атмосфери страху й напруженого очікування (suspense)) буде включене до термінологічного визначення жанру горор.

Проза, що з'явилася з 1762 року, була результатом тривалих естетичних і філософських шукань письменників та естетиків.

Далі у цьому розділі буде розглянуто функціонування та модифікацію «горор» у генезі літератури жахів від стилістичного прийому до утворення жанру. Генетико-типологічний розвиток жанрової пам'яті в контексті дослідження жанру горор є важливим аспектом для розуміння процесу становлення жанрової матриці системи літератури жахів.

Горацій Волпол у другій передмові до роману «Замок Орранто» зазначає: «У цьому творі було зроблено спробу поєднати риси середньовічного й сучасного романів. У середньовічному романі все було фантастичним і неправдоподібним. Сучасний роман завжди має на меті правильне відтворення природи, і в деяких випадках воно дійсно було досягнуто» [410, с. 2].

Автор прецедентного твору зазначає, що «готичний роман» не був герметичним, а утворився під впливом попиту читача того часу й урахування попереднього літературного канону.

На думку Н. Букіної, утворення готичного роману було закономірним, адже на час формування жанрової константи світові орієнтири перебували в кризі впровадженої раціональної системи, яка будувалася на законах розуму, не визнавала ірраціональних стихій і вважала демонологію вигадкою [33, с. 17].

Науково-технічна революція XVII – XVIII ст. впливає на розвиток художньої літератури. Це простежуємо на прикладі використаних стилістичних формул у текстах творів, які стають доступними для читачів. Одночасно з технічною революцією зростає рівень освіченості серед населення Англії. Науковий прогрес цієї доби вимірюється розвитком механізації виробництва в межах промислово-продовольчих потреб і книгодрукування.

До появи першого «готичного» роману Г. Волпола «Замок Оранто» («*The Castle of Otrant*», 1764) [410], в англійській літературі існував жанр «Ghost Story», що синтезував малу прозову форму, характерну для епічних фольклорних творів, і фольклорні теми про «містичних створінь», «привидів» і «духів». У більшості текстів представників цього жанру в основі полягає «надприродний» або «фантастичний» перебіг подій, наявність надприродної атрибутики, елементів ірраціонального хронотопу, які утворювали атмосферу тривоги, похмурих передчуттів та напруженого очікування (suspense).

Репрезентантом твору, у якому використано елементи «готичного» стилю, є історичний роман Томаса Ліланда «Довга шпага, або Граф Солсбері» («*Longsword, the Earl of Salisbury*», 1762) [344]. У просторовій моделі твору наявний «замковий хронотоп». Автор не ставить перед собою за мету пояснити те, що трапилося, що створило в тексті атмосферу загадковості й напруженого очікування (suspense).

У цей період починають формуватися сталі жанрові матриці, а саме: просторова модель художнього світу репрезентантів літератури жахів, твори яких є носіями емблематизації рецепції страху. Одним з образотворчо-

виражальних засобів готичного роману в цей період стає «нумінозний жах», який утворюється в художньому творі за допомогою арсеналу стилістичних і композиційних засобів.

У процесі генетико-типологічної еволюції література жахів нарощуватиме жанровий канон, у результаті чого деякі його елементи трансформуватимуться. Г. Лавкрафт відзначає, що на момент формування «горор» як сталого жанру, «нумінозний жах», який спирається на інтенсивний теологічний досвід, буде трансформовано в «космічний жах». У поняття «космічний жах» Г. Лавкрафт вкладає ширше поняття, ніж страх перед божественним, що містить також страх перед невідомим, перед непізнаним, перед жахами Всесвіту.

Е. Біркхед (*Birkhead Edith*) у роботі «Розповідь про терор. Дослідження готичного роману» («*The tale of terror. A study of the Gothic romance*») [260] наголошує на тому, що за півстоліття після появи роману «Замок Отранто» Горация Волпола, готичний роман уже сформувався як жанрове явище, став популярним та змішався з іншими жанрами, що призвело до процесу жанрового відгалуження й жанрових модифікацій.

Готичний роман у процесі генетико-типологічного розвитку перетворюється на складне дифузне явище, яке поєднує елементи середньовічного лицарського *romance* (забутого в епоху Просвітництва), і повісті про сучасність із чіткою сюжетною лінією (*novel*) з усталеним набором образотворчо-виражальних засобів (метафор, образів, сюжетних схем, типізації персонажів, стилістичних елементів).

Підтвердженням цього, може слугувати зазначене автором у першій передмові до роману, історія його виникнення: «*Пропонований читачеві твір було знайдено в бібліотеці, що належить католицькій сім'ї старовинного походження, на півночі Англії. Він був надрукований готичним шрифтом у Неаполі, 1529 року*» [410, с. 1].

Аналізуючи структуру цього роману, ми виокремлюємо риси обох періодів, а також відстежуємо утворення жанрової структури, яка на початку

була сукупністю стильових ознак кількох попередніх епох. Одним із головних персонажів роману є герцог Манфред, якого можна визначити як персонаж-тип антагоніст. Манфред у творі уособлює страх і загрозу, а також природу «фатуму». «Фатум» або «рок» у розумінні середньовіччя є розплатою за гріхи минулих поколінь. В особі герцога поєднано середньовічне розуміння страждання душі, яке ми прочитуємо через вчинки Манфреда. Теодор – це персонаж-протагоніст-борець, вчинки та дії якого відображають філософію доби преромантизму. Він кволий фізично, але наділений силою волі до боротьби проти феодалізму. Усю увагу прикуто до індивідуальних лицарських якостей цього героя, його спроб врятувати «принцесу», якою спочатку стає дружина загиблого сина Манфреда, Ізабелла, а потім і дочка герцога Матильда.

Отже, завдяки цьому роману з'являться певні ознаки жанру, які стануть усталеними. Одним зі складників жанрової матриці літератури жахів є усталений набір персонажів.

Згідно з думкою Н. Букіна, «герой готичного роману – маргінальна істота, що формується крізь призму буття, яке впливає на її світогляд, внутрішній стан та ін. ... Їм притаманні скептицизм та іронія, за допомогою яких автор часто зображує жахи світу, який не є утопією» [33].

Г. Волпол у тексті роману використовує сюжети середньовічної традиції «танку смерті». Конотація страху в перших готичних творах формувалася під впливом християнського релігійного світогляду. Результатом цього впливу стало трактування в таких творах християнських релігійних уявлень про добро й зло. Герой готичного твору, який порушував закони християнського світогляду, карався від «Божественного Провидіння».

В українській літературі також присутні прецеденти використання готичної константи «фатуму», «року», «родового прокляття» як одного з основних елементів горору й готичного. Це пояснюємо включенням широкого семіотичного простору світової літератури до формування

цілісного семіотичного простору української літератури. В українській традиції літератури жахів простежуємо одночасно кілька тенденцій:

- формування цілісного національно-літературного канону;
- урахування й слідування світовому жанровому канону на рівні сюжетотворних або жанротворних елементів.

Отже, виникає модифікаційне явище асиміляції семіосфери жанрового канону літератури жахів до творів репрезентантів національно-літературного канону України.

Згідно зі статтею І. Лімборського «Західноєвропейський готичний роман і українська література», у першій половині ХІХ ст. українська проза тільки починає закріплюватися в системі художнього мислення. Одними з помітних авторів, які формували українську національну готичну традицію, були А. Мелетинський, М. Костомаров, Л. Боровиковський, Т. Шевченко. Особливо помітними були елементи готичної стилістики в їхніх поетичних доробках того часу [127, с. 162].

Аналіз вітчизняних та світових літературознавчих досліджень готичної літератури дозволяє відзначити, що явища «готики» й «романтизму» важко розрізнити. Це зумовлено тим, що в процесі генетико-типологічного розвитку література жахів об'єднала у своїй матриці великий обсяг літературного й фольклорного досвіду, а також тенденції преромантизму та романтизму, утворивши складне дифузне явище.

Досліджуючи танатологію у творчості Т. Шевченка та Лесі Українки, Л. Жванія відзначає: «...у кінці ХVІІІ – поч. ХІХ ст., коли в Європі панував романтизм як світоглядний та літературно-мистецький напрямок, у літературі виявляється особливий інтерес до світу мертвих, до образу вбивці, самовбивці, смерть романтичного героя естетизується. Феномен смерті викликав особливий містичний інтерес у романтиків, що, напевно, було пов'язано з таємничістю, непояснюваністю її для людини» [84, с. 1].

Це дає підстави деяким літературознавцям уподібнювати «готичне» до «романтичного». Романтизм тяжіє до використання готичного в структурі



тексту на стилістичному рівні. «Якщо сфокусуватися на таких ознаках романтизму, як занурення в «ірраціональний, чудесний та скомплікований світ», новий погляд на людину, яка «в естві своєму складна та тісно зв'язана з іншими, таємничими сферами цього світу», можна дійти висновку, що романтизм перегукується з темами, властивими готиці» [84, с. 27].

Зауважимо, що ми не зараховуємо творчість романтиків до літератури жахів, адже вони становлять інший шар літературного канону. Ми наголошуємо лише на тому, що творчість українських романтиків є джерелом для появи українського варіанта літератури жахів, подібно до англійської традиції. Для масової літератури є характерним звернення до фольклору, елітарної літератури, актуалізуючи комплекс ознак, тем і мотивів, притаманних їм, у процесі формування літературного жанру.

Розглянемо один із творів української літератури, який є носієм готичних складників, таких як «мотив родового прокляття», «блукання», «бродіння», «ходіння», «покарання», «кровозмішання», «катування». Подібні складники простежуємо в романі Г. Волпола «Замок Отранто». Схожим твором в українській літературі є повість О. Стороженка «Марко Проклятий» [232], яка містить структурні елементи готики та романтизму.

Першим, що може зацікавити в повісті «Марко Проклятий», це те, що автор використовує усталений у національному фольклорі образ грішника, який рятує козаків з метою порятунку проклятої душі з пекла. Це є ознакою міфологізації в тексті твору. У творі О. Стороженка увагу оповіді сфокусовано на моторошних елементах, які викликають у реципієнта емоції страху й відрази. Це помічаємо в описових схемах твору: *«Так ото бачиш, козаче, яка моя доля; почала мене мати на війні, де кров чоловіча річками текла, породила на світ, як звіряку, в пустині, і вигодувала, як вовчєня, кров'ю од живої тварі...»* [235].

*«Січовик розв'язав мотузок, засунув руку в торбу й витяг голову старої бабусі. Аж звомтив він, глянувши на неї, і трохи з рук не впустив. Як учора одрубана: біле – волосся було скуйовджене й облите запеклою кров'ю;*

брови нахмурились, незакриті очі грізно дивились, рот розкрився, страшно було глянуть на вид старої ...» [235].

«Січовик знов поліз у торбу й витяг другу голову молодої, дуже гарної дівчини. Джегерелі й дрібушки ще не порозплітались, тільки довга коса, чорна, як гайворон, позлипалась запеклою кров'ю. Очі були трошки прищурені, а устенька, як терен синій, одкриті, і зубки, неначе перли нанизані, білили й блищали ...» [235].

Х. Пастух проводить паралелі між цим твором О. Стороженка та романом Метьюріна «Мельмот блукач» [174], який надалі стане знаковим для розвитку і світової літератури, і літератури жахів. Спільних рис між образами обох героїв є багато, що може свідчити про тенденцію українських авторів літератури жахів опиратися на світову семіотику жанру літератури жахів.

«Аналогії між двома романами можна знайти в деяких жахливих натуралістичних сценах і деталях, у зображенні інквізиції фанатиків, у різноманітності художнього простору як тла для портрета головного героя, у різкому контрасті між злом і добром, зрештою в тенденції опору диявольським силам, моралі імморалізму» [174, с. 168].

Атмосфера жаху в обох творах вибудовується навколо вчинків/гріхів головного героя й елементів «божого року». Це може свідчити про продовження церковної традиції *exempla*, яка порушує тематику вічності людської душі, а саме ідей *Memento mori* та *Danse Macabre*.

***Danse Macabre*** – алегоричний сюжет середньовіччя. Головна ідея цієї традиції – передача думки про циклічність і приреченість людини перед смертю. Латинський вислів *memento mori* є ключовим для розвитку цієї традиції.

Жан Делюмо (*Jean Léon Marie Delumeau*) у роботі «Гріх і страх: Формування почуття провини у цивілізації Заходу» («*Le péché et la peur: la formation de la culpabilité dans la civilisation occidentale*», 2003 р) [333] відзначає, що макабричні сюжети з'являються ще у XII ст., але усталену

назву отримують лише в XVI ст. У сюжетній композиції готичного твору танатологічні мотиви, які розкривають екзистенційність буття людини, передаються за допомогою опису надприродних явищ (примари, живі мерці, потойбічні сили тощо).

Культура макабричних образів надалі трансформується в «естетизацію образу смерті», персоніфікацію образу смерті, через емблему/образ «загравання зі смертю». Утілення таких емблем/образів спостерігаємо як літературну одиницю в пізніших творах жахів.

І. Качуровський відзначає, що в українській традиції існує кладовищенська лірика, основна частина якої тяжіє до макабричної поезії. Дослідник наводить приклади функціонування макабричних образів у творах Т. Шевченка «Косар», «Чума», у Лесі Українки, В. Чумака, В. Свідзінського та інших [95, с. 252 – 253].

Знаходимо присутність макабричних мотивів і в прозових творах. Яскравим прикладом може слугувати твір Г. Квітки-Основ'яненка «Мертвецький Великдень», у якому головний герой опиняється на церковній церемонії поміж мертвими односельцями та спостерігає за процесією:

*«От Нечипір тому, що біля його стоїть, хотів про се казати, аж зирк!  
що за недобра мати! то стоїть біля нього Охрім Супоня, що ще торік  
вмер... Озирнувсь на другого – Юхим Кандзюбенко, з яким укупі парубковали  
і він після побоїв на вечорницях при ньому і вмер, та й суд виїжджав, і німець  
його потрошив. Оглянеться туди – і там мертвець, озирнеться сюди – і  
тут мертвець, куди не гляне, усе мерці, усе мерці...»* [97].

Ще одним твором української літератури, у якому наявні елементи мотиву макабрії, є прозова розповідь М. Чайковського «Могила». Сама назва вже є репрезентантом макабричної тематики. У творі чітко прочитуються характерні для макабрії елементи вставання з могили та ходіння мерців поміж живих, а також згадування образу персоніфікованої чуми:

*«Коло Галчинця височіла Могила, в її підніжжі роздоріжжя  
перетиналося, наче рамена хреста; зверху вона заросла кущами й зіллям, а*

*всередині, можливо, ховала пам'ятки минулого. Народні перекази в міру своєї уяви дивні речі про неї оповідали. Не раз хлопці, пасучи вночі коней, бачили, як з кущів на Могилі виходили постаті, що мали дивні кшталти, скупчувалися, а потім, збившись у вогненний стовп, звільна сунули до села» [231].*

*«І от настав той час, коли чума стала збирати покоси у всіх селах на довкіл. Тоді ж біла карета з'явилася, запряжена шестіркою білих жеребців, з фірманом та лакеями у білому вбранні...Потім карета зчезла, а на її місці з'явився бугай, за ним вершник і нарешті біла дівчиця – сама пані Чума. Та й вона не могла переступити кола, тільки регіт чортячий розливався довкруг» [231].*

На прикладі згаданих творів відстежуємо стійкість жанротвірних елементів у літературі жахів, які в процесі еволюції набули ознак жанрової міфологізації.

Ю. Винничук пише: «До фантастичних легенд належать «Антін Михайлович Танський» Митрофана Александровича, «Дитяча могила» Миколи Костомарова, «Золота гора» Івана Бороздни та «Могила» Миколи Чайковського. На основі народних легенд створено повість Пантелеймона Куліша «Огняний змії» та оповідання «Коваль Захарко». Оповідання Хоми Купрієнка, Володимира Росковшенка, Григорія Данилевського («Біс на вечорницях»), Ореста Сомова, Григорія Квітки-Основ'яненка та Олександра Стороженка – це зразки того магічного реалізму, який згодом позначився на творчості Валерія Шевчука» [215, с. 1].

Відзначимо в перелічених творах наявність більшості структурних елементів, характерних для літератури жахів, а саме:

- тематичне обрамлення смертельної загрози;
- типізація персонажів;
- використання характерних сюжетів літератури жахів;
- функціонування специфічного для горору хронотопу, характерними ознаками якого є помежованість художнього виміру світу твору

на реальний-проміжний-ірреальний, з домінуванням інфернальних складників.

Окрім цього, наголосимо, що використання макабричних мотивів породжує трансформаційне жанрове відгалуження в літературі Ірландії та Англії, утворюючи специфічний жанр «макабрської комедії», який поєднує елементи гротескного сміху з горор елементами. Макабричний гумор вирізняється від гротескного та «чорного» тим, що він є способом впоратися зі страхом смерті.

Образ незримої смерті для літератури жахів є центральним, адже сприймається як естетична одиниця.

Важливо відзначити, що подібно до трансформаційного жанрового відгалуження в ірландській літературі, в українській літературі тексти з тематичним обрамленням літератури жахів є представниками бурлеско-травестійної традиції. Так, наприклад, елементи «чорного гумору» помічаємо у творах: І. Франка «Терен у носі», М. Костомарова «Дитяча могила», «Приключення по смерті» [113] та ін.

Юрій Ковалів відзначає, що однією з особливостей української національної готики є виразний зв'язок з фольклором і змалювання інфернальних образів через елементи комічного. Таке відчуття виникає тому, що у творі відбувається об'єктивація образів та елементів інфернального, потойбічного та смерті з метою захисту від страху смерті й висміюванні смерті та демонічного [55, 136]. Цей семіотично-смісловий континуум створюється в текстах за допомогою відповідних фонем, лексики, оніричних мотивів, функціонування слухових, зорових образів та певного обмеженого простору.

Важливим жанротвірним складником творів, які репрезентують літературу жахів, є локус – певний обмежений простір, у якому відбуваються події твору.

I. Качуровський відзначає сталість структурних елементів жанру жахів, зараховуючи до найтиповіших з них: замки, руїни, покинуті старі будівлі, кладовища і підземелля, дикі гірські та лісові місцевості [95, с. 60].

Простір, у якому відбуваються події, є важливим складником розвитку сюжету та створення відповідної атмосфери. Локус, наділений символічним значенням, часто відіграє роль активатора ініціації персонажа.

Локус готичного Замку з розвитком готичної літератури буде переходити з речіща стильової ознаки до жанротвірної. Замковий хронотоп – «капсула часу», яка є носієм двох часових констант: час – місце існування; час – хронологічна послідовність подій.

Час як середовище в готичному сюжеті – ігровий час, відокремлений від реального, зі специфічною нелінійністю, що поєднує минуле, сьогодення та майбутнє. Така концепція часу зумовлює аісторизм готичного сюжету.

За визначенням науковців, в епоху преромантизму відкривається естетичне багатство народної творчості, яке ламає унормовану думку про «невігластво» народу, про «грубість» і «неестетичність» його творчості.

Після появи роману «Замок Отранто», який став справжнім фурором, у літературних колах починається масове епігонство. З'являються такі твори авторів, як Клара Рів, Анна Радкліф, Френсіс Бріггз-Уоррен «Старий англійський барон» («The Old English Baron») [310]; Анна Летиція Барбальд «Сер Берtrand» («Sir Bertrand»). На думку Едмундо Біркхед у творі «Замок Отранто» було здійснено спробу об'єднати дві школи готичного жаху – готичну романтику і роман жаху [260].

I. Качуровський зазначає: «Розвиток цього роману, названого також «роман жахів» триває і в роки розквіту романтизму, а далі тріумфально прямує крізь творчість і реалістів, і імпресіоністів, і символістів, і експресіоністів» [95, с. 61].

Головний акцент у цей період зроблено на створенні атмосфери загадковості, містичного й надприродного. Страх є елементом створення містичної атмосфери.

З другої половини XVIII століття починається формування жанрового коду та поетики літературної «готики». Основними компонентами «готичної» традиції стали: читацьке сприйняття, видавнича активність, структурна єдність, яка дозволяє визначити жанри «готичної» прози.

Жанрове членування «готичної» прози XVIII століття здійснюється в системі трьох жанрів: «готичний» роман, «готична» повість і «готичне» оповідання – «the gothic romance», синтез «the gothic romance» і «the gothic novel», «a gothic tale», «a gothic story». Письменники-«готики» керувалися вільним вибором жанру, основою якого були «готична» поетика й семантика.

На цьому етапі в структурі літератури жахів починається зароджуватися термінологічна усталеність на позначення ознак жанру. Жанротвірна матриця буде формуватися до кінця 2-ої половини XVIII століття.

Енн Редкліфф (*Ann Radcliffe*) дає визначення готичного роману як «Gothic novel» – жанр, різновид роману, що з'явився в останній третині XVIII століття і тісно пов'язаний з естетикою преромантизму, одним із фундаментальних положень якої був інтерес до готики. Е. Редкліфф поділяє літературу жахів на два підвиди: сентиментальний та френетичний. Твори, що належать до сентиментальних жахів, є представниками «солодкого жаху».

«Солодкий жах» (*sweet horror*), за Е. Редкліфф [380], перегукується з меланхолією й має раціональне пояснення. Твори, що належать до френетичних жахів, характеризуються антиреалістичною й демонічною картиною світу. Інструментом френетичної готики був horror/жах, як те, що знищує terror/страх.

Френетичні жахи стануть жанротвірною основою в матриці жанру горор. Проте горор розвинув жанрові константи з власними усталеними хронотопами, атрибуціями та атмосферою у творчості Г. Лавкрафта. До цього горор у літературі жахів фігурував як стильний елемент створення «страшної» атмосфери творів жахів.

Характерним для творчості Е. Редкліфф є використання нових елементів у структурі твору, таких як саспенс. Саспенс у творчості Е. Редкліфф та подальших репрезентантів літератури жахів стає інструментом емоційного впливу на читача.

Саспенс і горор втілюють бінарну систему композиційної структури твору жахів, що створює емоційну тональність тексту. Завдяки цим елементам автори жахів створюють атмосферу загадковості, таємничості та страху від надприродного, інфернального.

У процесі типологічного розвитку жанрової матриці літератури жахів структура прийому саспенсу стає більш складною. У сучасних творах літератури жахів саспенс складається з бінарної структури утворення емоційної тональності твору: опис реакції персонажа твору (опис зміни стану: емоційного, психофізичного, фізичного) й опис того, що є причиною зміни стану персонажа (надприродні та інфернальні явища). Подібна структура елемента саспенсу дозволяє відстежити формування в літературі жахів багатопланової атмосфери жаху.

Створення атмосфери у творах жахів відбувається за допомогою формул, що складаються з двох елементів: опис фізичних дій персонажа (наприклад, опис зовнішньої проєкції стану переляку героя) й опис перебігу емоцій персонажа в ситуаціях небезпеки. Відзначимо, що подібний підхід конструювання емоційної тональності є характерним для будь-якого типу літератури. Література жахів вирізняється поміж інших типів літератури характером емоційної тональності (приреченості, безнадії перед надприродним, інфернальним злом).

З Е. Редкліфф починаються перші спроби трансформації горору на екстеріорізований жах. Пізніше Г. Лавкрафт визначить цей елемент як «когнітивний жах», який стане основою жанрової матриці горору. Горор на початку XIV століття був позначений відчуттям огиди, наприкінці XIV використовувався для позначення емоції страху, а в кінці XVIII ст. (від англ.



*horror* – жах, заціпеніння) ним послуговувалися для позначення елемента готичного роману.

Основним у моделюванні художнього світу творів Е. Редкліфф залишається «замковий хронотоп», але змінюється комплекс ознак, притаманних йому. До детального опису екстер'єру та інтер'єру Е. Редкліфф додає детальний опис ландшафту, природи, який є стилістично близьким до романтизму. Ландшафт, природа набувають ознак емоційної напруги та емоції переляку, за допомогою використання контрасту колористичного спектра твору. Колористичний спектр сцен у творах жахів набуває темного, контрастного й насиченого відтінку, на відміну від готичного роману, тексти якого, за визначенням Вальтера Скотта, «осіяні занадто різким денним світлом, мають надмірно виразні, жорсткі контури» [380].

Вибір похмурої колірної гамми найкраще відповідає напруженому емоційному стану головних героїв, які, за жанровими канонами, мають зіштовхнутися з інфернальним явищем.

Одним з елементів саспенсу, що сприяє нагнітання атмосфери та емоційної тональності твору, є нічна тематика розгортання надприродних, інфернальних подій. Усі колізії творів жахів активізуються саме нічної пори доби, що зумовлено зверненням літератури жахів до комплексу фольклорних ознак, тем, мотивів та образів. Це, наприклад, зображення сутінок, тіней дерев, заходу сонця, ночі й відблиску місяця. Гнітюча атмосфера підсилюється описами предметів, які мають символічне значення (ключі, зброя, мітли, дивні корчі, очерети на воді, павутиння, зламані гілки тощо). Ці образи створюють у читача відчуття таємничості, небезпеки й страху.

Н. Букіна відзначає, що готична поетика втілюється в категоріях просторових моделей художнього світу твору:

- географічний простір (руїни, каміння, гори, чорна долина, чорна вежа, примарна печера);
- архітектурний простір (монастир, замок, абатство, старовинний дім).

А також у низці стилістичних атрибутів:

- генеричні показники (легенди, казки, спомини, традиції);
- привиди та їхні аналоги (видіння, примари, фантоми, провидці, чаклуни, чарівники, некроманти, weird sister);
- екзотичні власні імена (Манфред, Едвард де Каурси, Вольфенбах);
- родові або історичні фігури (чернець, демон, лицарі, королівські в'язні, менестрель, герцог Кларенс, леді Джейн Грей, Джон Гонт) [33, с.41].

Українському інваріанту літератури жахів також притаманні елементи утворення саспенсу за допомогою яскравих контрастів «білого» і «чорного», які покликаються на «лунарні образи», нічного часу доби, як простору з найтоншою межею між світами «свого» й «чужого». Це сформувало усталену атрибутивну проєкцію з образом нічного світила, що паралельно пов'язані з лиховісними, потойбічними, містичними та інфернальними подіями, які набирають своєї сили вночі.

Колористичний контраст на символічному рівні набуває функцій міфосимволів, що увиразнює появу містичного пояснення їх сенсорної дії на читача. Тяжіння українських текстів до кольоросфери контрастів створює в канві твору потужне психологічне навантаження, що динамічно змінюється.

Повертаючись до питання саспенсу у творах, наголосимо, що ключовим аспектом є не лише питання добору колористичних кодів тексту, а й інтенсивність та динаміка їх прояву та впливу на реципієнта. Для творів українських жахів характерним є спирання на логіку символічних алюзійних паралелей з образом смерті, що в комплексі з фантасмагорією та оніричними мотивами, доповнює категорію саспенсу.

На стратифікації художніх творів, у виокремленні складових змісту різних рівнів, взаємозалежних та взаємопов'язаних між собою, можна помітити домінування складових звуків, лексики, символів, образів, хронотопів. Це є продовженням уже усталеного жанрового канону, який формувався як складне полісемантичне явище й поєднав національний семіотичний простір зі світовим.

Колористика тексту жахів несе особливе семантичне навантаження через символічні значення, які вона генерує. Ці значення створюють у читача відчуття таємничості, небезпеки та страху.

Ще одним зі стильових прийомів для створення саспенсу є деталізований опис *звукових явищ*: блискавка, завивання вітру, скрипіння підлоги, шарудіння вогню, брязкіт ланцюгів, шум дерев, булькотіння води тощо; *акустичних явищ* – крики в просторі, виття хижих та свійських тварин, інтонації антагоністів та протагоністів (охриплої, важкої, монотонної, низької, високої); *візуальних явищ*: демонстративний опис блискавки, шквального вітру, шторму, руху споруд від землетрусу, тіні, яка викликає переляк, сліди, опис плям крові тощо; *тактильних явищ*: деталізовано описаний дотик рукою плями крові, цупкість одягу або інших тканин (нічної білизни, просто білизни), температурні якості предметів, яких торкається герой (наприклад, холодна склянка, статуя, гаряча спинка крісла тощо).

Такий надмірний опис просторових і сенсорних елементів робить твір більш правдоподібним і реалістичним, сприяє створенню ефекту реальності в художньому тлі, посилює емоційну рецепцію твору в читача та відіграє роль елемента нагнітання цих рецепцій.

Отже, у творчості Енн Редкліфф наявні вже усталені стильові ознаки творів жахів, більшість з яких була сформована в другій половині XVIII століття та набула жанровірних ознак.

В українській літературі темп розвитку жанрових складників жанру горор та літератури жахів протікає пізніше, що можна пояснити іншими тенденціями розвитку художньої культури. Деякі літературознавці відзначають, що першим етапом формування літератури жахів на українських теренах було бароко, адже у творах цієї доби наявні компоненти готичної поетики. Однак цей процес є пізнішим і припадає на 20 – 30-ті роки XX століття, збігаючись із формуванням масової літератури в Україні. Можемо виокремити повісті Гео Шкурупія «Страшна мить» [242], В.

Ярошенка «Гробовище» [247], Ю. Смолича «Господарство доктора Гальванеску» [201], новелу «Акація» Юрія Клена [124].

Наступною значною постаттю для розвитку літератури жахів є Метью Грегорі Льюїс (роман «Монаха»; «*The Monk: A Romance*») [412], творчість якого відзначена значним нагромадженням надприродних жахів: кровозмішання, матеревбивства, патологічна, садистська, збочена еротика. Світ Льюїса – хаотичний світ, де люди одержимі фатальними й неприборканими пристрастями. Сатанинське наслання – головний двигун зловісної історії монаха Амбросіо, який, піддавшись диявольській спокусі, відпадає від церкви, поклоняється Сатані та здійснює з його допомогою жахливі злочини [412].

Зароджується нове поняття *терор*, яке позначає страх від опису натуралістичних сцен вбивств, детальних описів насилля, гвалтування тощо. Зокрема, бачимо, як у літературі жахів починає формуватися новий тип героя, який поєднує в собі риси поетики романтичного. Одночасно з цим відбувається типізація героїв на «протагоністів» і «антагоністів».

Емоційна тональність (переляк, страх, жах) протагоніста описана детально. Градація інтенсивності опису емоцій героя-жертви чітко виражена: прямий, непрямий. Прямий – опис зовнішнього прояву переляку, страху героя через опис виразу обличчя, тональності голосу. Непрямий – опис афективних дій героя та перебігу думок.

У літературі жахів антагоніст – це персонаж, який уособлює зло. Для опису емоційної тональності антагоніста в літературі жахів характерна пряма або непряма градація. Прямий – опис зовнішності антагоніста, покликаний викликати в читача огиду та страх. Непрямий опис – це опис зловмисних дій та вчинків героя (наприклад, убивство, переслідування жертви тощо).

На цьому етапі розвитку літератури жахів терор використовується як стилістичний прийом для створення емоційної тональності готичного роману. У процесі типологічного розвитку літератури жахів терор буде виокремлено в цілісний жанр із власною матрицею.

Завдяки творчості М. Льюїса в літературі жахів з'являються нові елементи художнього простору – замок і церква. Готичний замок у М. Льюїса перетворюється на часопросторову конструкцію, що дає можливість розділити простір твору на часові площини «сьогодення» й «минулість».

В українському інваріанті літератури жахів церква також є визначним локусом. Це місце перетину «божественного-демонічного», «святого-проклятого», «чистого-нечистого», «сакрального-поганського», яке одночасно є проєкцією танатологічного мотиву в таких текстах.

Наголосимо, що письменники творчо орієнтуються на фольклорні традиції, адже вводячи до «сакрального простору» церкви елементи страшного, химерного, лихого, автори втілюють через образи міфологічного, фольклорного.

В українській культурі функціонує дуалістична система семіотичного складника народних фольклорних образів, яка трансформується під впливом релігійного дуалізму (об'єднання традицій і образів язичництва й християнства). За фольклорними образами в національній свідомості закріплюються позитивні й негативні образи. Окрім цього, автори жахів ураховують і сталі ознаки жанротвірних складових в утворенні певної ієрархії фольклорних образів у константах «добро – зло», наприклад: відьма – зло, мольфар – добро та ін. Такі істоти в українських текстах жахів починають активно з'являтися в просторі локусу церкви, утілюючи смислове семантичне поле, розширюючи кордони сприйняття читачем художнього простору тексту.

Приклади використання такого локусу відстежуємо і в ранніх текстах М. Гоголя («Вій») [52], і в сучасних авторів – Г. Пагутяк «Урізька готика» [172], наприклад, у художньому просторі останнього відбувається дуалізація площини хронотопу «своє – чуже», «реальне – інфернальне» між двома церквами.

Повертаючись до еволюції жанру у світовій культурі, помічаємо, що «страх» як елемент емоційної тональності трансформується від готичного

до горорного, від горору до терору. Тобто від духовно-містичного до ірраціонального (від заціпеніння від інфернального, до огиди від натуралістичних сцен насильства та вбивств).

Отже, у структурі літератури жахів починають формуватися жанри «горор» і «терор», позначені емоційною тональністю описаного «страху» та «жаху» як явища рецепції лякання.

Література жахів має динамічний, непостійний, хвилеподібний характер розвитку. Подібний динамізм розвитку та трансформацій Дмитро Чижевський визначив як «теорію культурних хвиль» [232]. Однак учений оперував більшими одиницями, такими як літературна течія з усталеним каноном.

Література жахів характеризується нарощуванням чи відкиданням стилістичних елементів, які в процесі розвитку трансформуються в жанротвірні елементи. Жанротвірні елементи в процесі розвитку перетворюються на атрибути літератури жахів, що використовуються поліжанрово.

Стильова традиція «готики» в XIX столітті вступає в нову стадію розвитку, у якій формуються кілька основних предтеч і напрямків: романтичні твори, у яких використано елементи «готичної» поезики з комплексом мотивів (наприклад, твори Дж. Г. Байрона, П. Б. Шеллі та ін.); продовження жанрової традиції та «готичної» поезики, які трансформуються в «готичні» романи (романи М. Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» («*Frankenstein: or, The Modern Prometheus*») [391] і Ч. Метьюріна «Мельмот Блукач» («*Melmoth the Wanderer*») [154]); використання елементів поезики «готичного» для формування нових жанрів романтизму.

Період від 1820 до 1824 – 1872 років маркований розвитком жанрового розгалуження від готичного роману й формуванням нових жанрових матриць усередині літератури жахів. У цей період стають популярними жанри «малої» прози – «готичного» оповідання, новели.

В Англії починається Вікторіанська епоха, яка змінює світосприйняття сучасної людини та впливає на уявлення естетичного. Література перестає бути автономною, адже формує поле для нових взаємодій, жанрових і стильових.

У Європі стрімко поширюється жага до вивчення фізіології людини, що призведе до появи «анатомічних театрів», які стали одним із найпопулярніших видів розваг. Поява таких театрів розширила ієрархію професій лихварів, з'явилися «викрадачі тіл», які продавали тіла нещодавно похованих лікарям для дослідів. Згадування подібної професії спостерігаємо у творчості М. Шеллі, К. Дойля, М. Костомарова, Ю. Смолича та багатьох інших.

Створюючи тему «викрадання тіла померлого», М. Костомаров у творі «Приключення по смерті» [113] не лише констатує факт смерті, а й створює психологічний ефект за допомогою опису занепаду людських душ. Разом з цим у творі наявний концепт дороги до смерті, який автор об'єднує з гротескним сміхом та елементами комічного. Вище ми вже згадували про використання елементів «чорного» гумору, який є характерним для української літератури з тематичним обрамленням естетики готичного.

Літературний досвід опису танатологічних мотивів має глибоку історію, оскільки тема смерті в усі часи була актуальною. В українській літературі танатологічна тема є доволі поширеною й часто співзвучною з найдавнішими народними уявленнями про танатос. Письменники, описуючи смерть, використовують фольклорний мотив перетворення людини після смерті на рослину, дерево, інфернальну істоту, роблячи літературний образ смерті співзвучним з мотивом переходу в інше життя, інший світ. В українській літературі трапляються мотиви природної ненасильницької смерті, а також мотиви насильницької смерті (убивства, масові вбивства, самогубства), найчастіше вони не пов'язані з готичною семантикою.

У процесі розвитку української літератури й появи творів-репрезентантів літератури жахів мотив смерті зазнає модифікації, набуває

нових рис, еволюціонує від християнських жертвних смертей, які несуть елементи вітаїзму, до сповнених песимізму й відчуття безвиході смертей.

Вікторіанську епоху можна назвати епохою химерних захоплень і танатологічних нахилів. У цей час виникає таксидермія. Згадки про це мистецтво відстежуємо, наприклад, у творчості Р. Мет'юрена та Е. А. По.

У Європі з'являється мода на відвідування цвинтарів, що напряду пов'язано зі стрімкою індустріалізацією. Розвивається кладовищенська паркова культура. Зароджується помітна жага до спіритуалізму. Про згадування практик спіритуалізму натрапляємо у творчості Чарльза Дікенса, Едгара Аллана По, Артура Конан Дойля та багатьох інших.

Готичний роман утверджується як жанр саме у Вікторіанську епоху. Наголосимо, що формування Вікторіанського світогляду помітно вплинуло на розвиток літератури жахів. Так, у цей період для літератури жахів стає характерним використання мотиву «сімейної таємниці», який був еволюційною трансформацією вже канонічного для творів жахів мотиву «родового прокляття».

Автори романтизму доволі тонко відчували глибокі політичні й економічні зміни в час стрімкого технологічного прогресу та зародження суспільства споживацтва. Саме в цю епоху автори неоготики були одними з перших, хто вбачав небезпеку в неконтрольованих знаннях, звільнених від етичних та естетичних складників.

Отже, відбувається трансформація типу страху в жанровій канві літератури жахів, які стануть основою для формування жанрового канону горор. У творах неготичних авторів часто фігурує мотив очікування страху від тероризму та війни. На фоні цього у творах жахів знаходить розвиток мотив ненадійності власного будинку й довіри до антропологічної науки, з'являється тема штучної людини.

Горор модифікується зі стилістичного прийому до жанрового елементу емоційної тональності для створення готичної атмосфери. Горор у поєднанні з саспенсом виступає елементом максимального згущення негативних барв



і великої психоемоційної концентрації переживань, пов'язаних з мотивацією вчинків та поведінкою персонажів.

Едіт Біркхед (*Edith Birkhead*) у монографії «Історія страху: Дослідження готичного роману» («*The Tale of Terror: A Study of the Gothic Fiction*») [260] надає класифікацію жанрів готичної літератури, фокусуючись на типізації страху. Дослідниця поділяє готичну літературу на такі жанри:

- готичний роман (*The Gothic Romance*) (Хорес Уолпол, Клара Рів, Анна Летіція Барбальд, Мері Шеллі);
- роман напруги та незрозумілої тривоги (*The Novel of Suspense*) (Анна Радкліф);
- роман жаху (*The Novel of Terror*) (Метью Грегорі Льюїс, Чарлз Метьюрін);
- східна повість жаху (*The Oriental Tale of Terror*) (Вільям Бекфорд);
- сатира на роман жаху (*Satires on the Novel of Terror*) (Джейн Остін, Томас Лав Пікок);
- коротка повість жаху (*The Short Tale of Terror*) (лорд Булвер-Літтон, Мері Шеллі).

На наш погляд, ця класифікація не є доцільно повною, адже константи типізації страху недостатньо для того, щоб надати вагомої аргументації наявного жанроподілу.

Девендра Варма пише про «роялізм» у готиці. Він стверджує, що ідеологія є важливим складником готичного роману, але не є основною, і не обов'язково лише політичною [408].

Імовірно, науковець має рацію, адже на межі цього часу в авторів формується кілька напрямків тематичного нашарування (проекція надможливостей науки, що спричиняє питання взаємодії людини та Бога; створення штучної машини або створення живого з мертвого, що породжує питання морально-етичної відповідальності за скоєне) й емоційної тональності фаталізму.

Готичний роман доволі вдало розвивається в течії романтизму, адже наявні в ньому тяга до психологізму, звернення до міфології, містики, національної фантастики, у творчості письменників уже стала жанротвірною ще в епоху переромантизму. Отже, констатуємо, що на цьому етапі в готичній поетиці змішуються елементи преромантизму й романтизму, що призводить до утворення жанрового розмаїття. Жанрова система готичного роману поповнюється шляхом тематичної типізації жанрів.

Завдяки популярності готичних романів у ХІХ ст. у літературі жахів спостерігається значний розвиток жанрового кліше, що є ознакою саме масової літератури.

На творчій арені Вікторіанської епохи з'являється Мері Шеллі з романом «Франкенштейн, або сучасний Прометей» («*Frankenstein: or, The Modern Prometheus*») [391]. У романі дотримано традицій готичної прози з детальними описами сцен насильства.

Одночасно зі створенням цього роману над схожою темою працює Гете (друга частина «Фауста» («*Faust*»), у якій Вагнер разом з Мефістофелем у пробірці створює Голем – штучну людину).

В українській літературі з естетикою жаху мотив створення штучної людини з'являється у творчості Ю. Смолича в повісті «Господарство доктора Гальванеску» [201]. У творі автор використовує вже канонічний для літератури жахів хронотоп маєтку, як осередку інфернального зла. Конотація «лиховісності» реалізується за допомогою створення навколо маєтку й антагоніста емоційної тональності напруженості, таємничості, непередбачуваності й жаху. Лише деякі сюжетні деталі своєю алогічністю викликають рецепцію жаху на різних рівнях організації художнього простору тексту, адже твір є радше репрезентантом полісемантичного жанру, у якому поєднано елементи авантюрно-пригодницької літератури та літератури жахів.

Інфернальна, ірреалістична загроза, пов'язана з образом доктора Гальванеску, утілена через характерні для готичної естетики жаху деталі хронотопу. Використання лунарних мотивів, герметизації простору маєтку

антагоніста, увиразнений опис характеристики доктора Гальванеску з канонічними рисами готичного антагоніста, створюють атмосферу містичного та зловісного.

Ю. Смолич змінює гендерну матрицю жанру, роблячи головним героєм твору жінку, а саме: Анну-Марію. Новий тип горор-героя автор виписує в ключі тогочасних модерністських тенденцій. Анна-Марія є сильною та незалежною жінкою, яка не боїться боротися зі злом.

Завдяки М. Шеллі в готиці з'являється використання образу лихого вченого. Образ Франкенштейна є алюзією на технологічні амбіції людини, які можуть призвести до катастрофічних наслідків. Розгортаються питання про те, чи може наука підкорити природу та які наслідки можуть мати такі спроби.

Епоха романтизму в Європі, яка тяжіла до пошуку нових форм, відкривала перед авторами готичного роману шлях до експериментування із сюжетом, формою та утворенням горорного космосу твору.

У літературі жахів з'являється новий образ антагоніста (злого генія), характер якого визначається відповідальністю за вибір, безпринципністю й фанатизмом. Створивши надістоту, Віктор Франкенштейн використовує свою владу над ним та іншими людьми.

М. Шеллі першою звертається до теми саме відповідальності за здійснене, що стане поштовхом до творчості такого автора, як Г. Веллс і зародженням наукової фантастики.

У процесі еволюції наукова фантастика почне нарощувати власні жанрові різновиди й усе стрімкіше відходити від тематичного обрамлення готичного канону. Модифікаційного розквіту вона набуде вже у творчості Говарда Лавкрафта, яка стане причиною появи дифузного, полісемантичного жанру *темного фентезі*.

Отже, готика досягає важливого етапу, стаючи попередником модифікаційного утворення явища наукової фантастики. Замінивши тип

антагоніста від тирана-монарха на науковця, який є носієм зла, М. Шеллі зароджує нові жанрові складники для сучасної готики.

М. Саммерс розгалужує готику на такі жанри:

- сентиментальна (Ш. Сміт, Е. Сліт та ін.);
- страшна (Д. Вокер, Ш. Дакре, Дж. Морлі, Ч. Метьюрін, Ед. Монтегю);
- історична (Софія Лі, А. Маккінзі, Л. Армстронг, Т. Болейн та ін.) [402, с. 32].

М. Саммерс не вважав власну схему ідеальною. Ми переконуємося, що жанрова система літератури жахів стає багатшою й повнішою, але жодна із запропонованих класифікацій не охоплює повноти цього явища.

Ігор Качуровський у роботі «Готична література та її жанри» зазначав: «Розвиток цього роману, названого також «романом жахів», триває і в роки розквіту романтизму, а далі тріумфально прямує крізь творчість і реалістів, і імпресіоністів, і символістів, і експресіоністів» [95, с. 61].

Для літератури жахів настає етап формування кліше, які функціонують на рівні лексики твору й атрибуції. Розвиток періодичних видань, а також здешевлення друку та засобів поширення друкованої продукції, сприяв появі нової читацької аудиторії. Це безпосередньо пов'язано з індустріальним стрибком, коли виробництво будь-якої продукції тяжіє до стандартизації. Масова література набуває схожих виявів. Завдяки стрімкій популярності з'являється явище «копійчаного жаху».

За визначенням Ф. Боттінга (*Botting F.*), «копійчаний жах» є низовим представником літератури жахів і репрезентантом жахів, які вже не лякали [262].

Наприкінці першої третини XIX століття починає з'являтися новий тип роману. Промислова революція й потужна технологізація, що супроводжувала її, створювали умови для індустріального перетворення й літературного простору.

Література жахів до середини XIX століття була предтечею напряду реалістичних жахів. На перше місце виходила епопея приватного життя.

У нового читача з'являвся інтерес до здібності автора продемонструвати особистість у тісному контакті із середовищем та часом. Типове буденне репрезентовано з погляду звичайної людини. Герметизований простір перетворюється на простір «клаустрофобії власного я». Тепер персонаж є носієм власних страхів, перестає бути залежним від просторового тла. Персонаж постійно перебуває в стані настороженості. Частково на появу нового типу простору вплинув взаємообмін між літературами Англії, Франції та Німеччини.

Літературу жахів розділено на дві течії: англійська готична традиція та американська горор традиція, які мають спільне генетико-типологічне коріння жанрової системи, але з власною естетикою жахливого.

У ХХ столітті осередок літератури жахів переміщується до Америки. Америка, продовжуючи англійську готичну традицію, переживає перехідний етап, оскільки власних зразків фольклорного жаху вона ще не має, синтезуючи художню образність багатьох культур.

Перші представники американської жахливої традиції, наприклад, Чарльз Брокден Браун (1771 – 1810), копіюють твори Вільяма Годвіна (1756 – 1836) і Вількі Коллінза (1824 – 1889). У їхніх творах ще сильні впливи англійської готичної традиції, проте вже помітні й американські риси.

Упродовж ХХ століття формується нова філософія страшного, утілена у зверненні творів жахів до «темної» сторони сучасності, у якій людина є загрозою для іншої людини. Горор знову функціонує як елемент емоційної атмосфери твору, створюючи похмуру атмосферу ірраціональної загадковості, яка ігнорує пояснення подій, що викликають саспенс.

Г. Лавкрафт відзначає, що Едгар Аллан По є першим з авторів літератури жахів, хто надавав творам виточеної форми й систематичного відображення. Г. Лавкрафт поділяє творчість По на дві тематичні групи: тема метапсихозу (наприклад, «Лігейя» («*Ligeia*» 1838); тема трагедії самотності («Людина натовпу» («*The Man of the Crowd*» 1840).

У творчості Е. А. По можна помітити різні типи акцентування читацької уваги, які можна поділити на такі **рівні**:

- детективний (реципієнт намагається логічно пояснити фабулу сюжету);
- алогічний (реципієнт, вивчаючи нелогічність сюжету, починає відчувати емоції страху);
- рівень недовіри (реципієнт втрачає довіру до існування раціональності сюжету);
- сенсорне перевантаження (реципієнт компенсує ірраціональність описаних подій уявою) [292].

Для наступників творчості Е. А. По, наприклад, Джозефа Шерідана Ле Фаню (1814 – 1873), характерним буде конструювання фабули за допомогою «клаустрофобії власного я» й використання мотиву недовіри.

Г. Лавкрафт (1890 – 1937) стверджуватиме, що для жанрів терору та горору основними проєкціями «страху» будуть форми його втілення в тексті. Так, антропоморфний, фізіологічний страх, характерний для терору, веде читача до відрази від натуралістичних сцен насильства, наприклад, у творі жанру терору вагу буде приділено наявності плями крові, її розміру, густини, форми та подібному. У творах жанру горор увагу приділено спогляданню плями крові героєм та опису емоцій і рецепції. Так, наприклад, герой падає на землю і відчуває щось в'язке, холодне й липке. Придивившись, він помічає, що він був вимазаний з голови до ніг кров'ю.

На початку художнього напрямку модернізму готичне представлено у вигляді антикварної формули. Творчість Оскара Уайльда (*Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde*) і Брема Стокера (*Abraham «Bram» Stoker*) можна віднести до «антикварних жахів», оскільки використаний у творчості цих авторів хронотоп, експозиція (інтер'єр, екстер'єр) використовується як жанровий атрибут, а не стилістичний елемент.

Замок або старий покинутий дім у романах О. Уайльда та Б. Стокера відіграють функцію жанрового канону. Так, у романі Б. Стокера «Дракула» [263], замок старого вампіра стає порталом в інфернальний простір. Ця

ознака для цього хронотопу до цього не була притаманна. Зароджується новий тип хронотопу «інфернальний». Схоже можна побачити у творах М. Гоголя, коли його герої переступають умовний поріг дорогою до покинутої церкви в повісті «Вій» [52]. Переступивши цей поріг, персонаж потрапляє в зону неповернення та абсолютно новий інфернальний хронотоп.

Замок Бран, у якому мешкає Дракула, дистанціює оповідача від рідної землі. У момент переправи екіпаж потрапляє в імлу, яка є порталом до інфернального простору. Стокер описує цей процес переходу так: Гогл постійно чує виття диких вовків, ця звукова галюцинація демонструє процес переходу [263]. Такі ефекти впливу на психостан персонажа стають характерними для матриці жанру горор.

Інфернальний хронотоп є ремінісценцією фольклорного хронотопу, для якого характерна ознака певної циклічності. Ще однією з ознак цього типу хронотопу є герметизація простору. Найвиразніше це продемонстровано в романі «Дракула» [263]. Головний оповідач Джонатан Харкер, змушений покинути рідний Лондон через робочі справи, відправляється в подорож до далекої екзотичної країни. Поява мотиву подорожі до екзотичних країн у літературі жахів може бути пояснена політичним станом Англії. Коли Стокер створює свій роман, Англія перебуває на зламі Великої депресії (1873 – 1896). Екзотизм проявляється в нестандартних локаціях, увагу звернено на екзотику далеких країн, уявлення про які були стереотипними.

Поява цього періоду стає передвісником нової модифікації в літературі жахів. Нарешті зароджується жанр горор з власними жанровими моделями та матрицею, модифікуючись від стилістичного прийому нагнітання атмосфери та типізації форми жаху готичного роману.

## 1.2. Становлення літератури жахів в українському письменстві

У вітчизняному літературознавстві майже не приділено уваги вивченню жанрової матриці горору. Об'єктом основної уваги українського літературознавства є дослідження англомовного готичного роману, української готичної традиції, генетико-типологічного складника жанру, стилістики й окремих питань перекладу літератури жахів. Проте є розвідки, автори яких зосереджуються на українській літературній традиції та етапах її розвитку.

Дослідженню цих аспектів присвячено такі роботи:

- Л. Масенко [144] – «Готичний роман як специфічний літературний жанр»;
- О. Федотенко [218] – «Жанрово-стильові особливості українського химерного роману другої половини ХХ століття»;
- М. Барабаша [12], П. Білоуса [21-24] та інших – жанрово-стильова специфіка творів В. Шевчука й Г. Пагутяк;
- С. Андрусів [3] та інших – екзистенційні мотиви в творчості В. Шевчука й Г. Пагутяк;
- Л. Кулакевич – підрозділ «Український горор: реконфігурація теми привидів у повісті Гео Шкурупія «Страшна мить» (1930)» у докторській дисертації «Жанрові стратегії української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття» [123].

Жанр горор в українській літературі наразі перебуває на стадії активного розвитку й самовизначення, окреслює перед дослідниками низку запитань, отже, проблема його вивчення є вельми актуальною.

У цьому підрозділі нами приділено увагу дослідженню особливостей структури жанру горор в українській літературі з метою виокремлення національної специфіки функціонування цього жанру; розглянуто спільні ознаки, що поєднують твори українських і закордонних авторів жанру горор, у структурі яких є категорії готичної поетики (mystery – horror – suspense).



На засадах герменевтичного методу дослідження художнього твору для інтерпретації жанру горор, доцільно використовувати й культурно-історичний метод, який дозволяє отримати інформацію про релевантну культурно-історичну епоху.

Зміни суспільних відносин викликають зміни в літературній творчості. Унаслідок цього виникає потреба адаптації жанру до різних культурно-історичних формацій. У цьому можна помітити певне тяжіння та інтерпретаційну спорідненість щодо функціональної природи жанру горор, який в українській літературі, ідентично до світової, підпорядкований модифікаційним процесам.

У хронологічному аспекті важлива історична типологія. У нашому контексті методологічний принцип історичної типології є визначальним при вивченні становлення жанру і в західноєвропейській, і в українській літературній традиції. Наявність спільних генетичних і типологічних жанрових ознак можна пояснити процесом міграції сюжетів, мотивів та їхніх варіантів у національних літературах.

Н. Безкровна наголошує, що в українському літературознавстві при вивченні літературної готики як основи розвитку літератури жахів та жанрової системи, популярним є типологічний метод, що передбачає висвітлення явищ на основі їх зіставлень. Метод сформувався наприкінці XVIII століття і зумовлений необхідністю з'ясування спільних ознак у творах різних письменників, які належать до однієї стильової тенденції (напрямку) або жанру. [16, с. 4].

Генетично-типологічно література жахів сягає корінням фольклору. Жанр горор, як один з окремих жанрів системи літератури жахів, проходить складний модифікаційний процес від стилістичного прийому, актуалізуючи притаманний фольклору комплекс ознак, тематики й мотивів, звідси сформувавшись у повноцінний літературний жанр.

Як зазначає І. Лімборський, українська «література жахів» бере свій початок від доби бароко XVII – XVIII століть. Дослідник пов'язує українські

національні джерела «літератури жахів» зі світовідчуттям епохи бароко, де «особливої гостроти набули теми смерті, страхів перед потойбічним світом, де людина опиняється під владою темних диявольських сил» [127].

Література кінця XVII – XVIII століть характеризується домінуванням трупної тематики, зображенням «смордних» тлінних кісток. Проте твердження, що традиція літератури жахів за доби бароко в українській літературі укорінюється в чистій жанровій формі, буде суперечливим, адже тогочасна українська проза тільки почала закріплювати свої позиції в системі художнього мислення.

Кінець XIX – початок XX століть – велика доба в історії української літератури, позначена перехідним характером (від епохи класичної української літератури до нової літературної доби), а також самоцінним внеском у творчий процес, зумовлений складністю історично-суспільних обставин, які наче відображають події кінця XVIII – початку XIX століть. Звідси й виняткова зацікавленість українських письменників формуванням нової естетичної самосвідомості, духовності й ментальності українського народу, узагальненням і розвитком єдиної національної літературної традиції.

Однак, формування національно-українського складника в шарі літератури жахів у якості літературного елемента семантики страшного, та стилістичного прийому створення відповідної емоційної тональності лякального, розпочинається набагато раніше, аніж доба бароко.

Як уже було згадано вище, жанр готичного роману мав потужний фундамент для свого формування у фольклорі. Історія жанру жахів бере початок у фольклорі та релігійній традиції багатьох народів, в оповіданнях яких порушено питання потойбіччя, добра й зла, утілені в інфернальних образах.

Українська література жахів також відзначена наявністю фундаменту для розвитку майбутнього специфічного жанрового різноманіття літератури

жахів. На цьому наголошують більшість українських літературознавців, які виокремлюють химерну прозу та реалістичні жахи.

I. Денисюк відзначає, що для українського варіанта літературних жаків характерним є фольклоризм – міфологізм, побудова сюжетів на зіткненні людини з представниками народної демонології [73, с. 77].

Н. Букіна у дослідженні модифікацій готичного в сучасній українській літературі [33] наголошує, що в українському письменстві відбувся синтез готичної прози й фольклорно-фантастичної оповіді. Завдяки цьому в химерній прозі 60-х років ХХ ст. у творчості таких авторів, як В. Шевчук, В. Земляк, Є. Гуцало, В. Дрозд та інших, простежуємо джерела готичної поезики, сформованої з фольклорних уявлень.

Для нашого дослідження матриці жанру горор важливим буде простежити особливості української фольклорної демонологічної традиції, адже, як ми визначили раніше, національну особливість жанру горор та інших жанрів літератури жаків регулює апеляція до національного фольклору.

Для української сучасної літератури характерним є звернення до міфологем, що дозволяє переосмислити ідейну та сюжетно-композиційну площину творів.

Жанр горор характеризується створенням квазіфольклору, який послуговується вже усталеними особливостями національного фольклору. Це дозволяє регулювати ефект очікуваного при прочитанні твору в змодельованій митцем гіперреалістичній художній площині, роблячи твір більш пізнаваним. Важливим на цьому етапі також стає міфологізація як принцип побудови художнього світу. Міф актуалізує певний період історії, через спільні значення якого можна виявити індивідуальні національні характеристики.

П. Білоус зауважує, що в середині генетико-типологічного розвитку окремого літературного жанру, зокрема літератури жаків, постійно відбувається процес міграції сюжетів, мотивів та їхніх варіантів уже

до сформованого жанру, що активізує у свідомості читача «національну пам'ять» [24].

Така генетико-типологічна еволюція художніх форм (жанрів, стилів, стильових різновидів, типів творчості) є відтворенням загальносвітової й регіональної динаміки літературного розвитку.

Жанр горор у сучасній українській літературі сповнений архаїчними образами, міфологемами, архетипами тощо, які сприяють створенню власне авторського міфу на основі попередньої історії, культури та традицій. Це проявляється у вигляді гри, заперечення, деструкції.

Міфологізм відтворюється на основі фольклоризму, що конструює додаткові узагальнено-сміслові конотації до проекції образів демонологічних істот. Таке комбінаторне поєднання одиниць фольклору та міфу всередині українського горор-відповідника універсалізує загальні смислові міфологічні уявлення, які взаємонакладаються на відповідні фольклорно-демонологічні образи.

Саме такий тип системи персонажів для жанрової матриці горору є складником формування «художнього страху». Розкриваючись через своєрідні візуально-вербальні коди, він створює *відповідне* асоціативно-образне поле твору в жанрі горору.

Міфологеми в літературі жахів є *основними* носіями «семантики жаху», що формується на основі асоціацій реципієнта.

Вагоме місце в сюжетотворенні українських горор-творів відводиться міфу. Міф як найдавніша словесна презентація уявлень про всесвіт є однією з основних одиниць у жанровій матриці горору. Один з провідних образів міфології – образ Хаосу – зберігає свої класичні конотації: підземна похмура безодня, що спочатку є душею світу і становить змішання протилежних сил. Таке атмосферно-образне поле катаклізмів у літературі жахів є носієм «семантики жаху».

На нашу думку, унікальність українського жанру горор полягає ще й в орієнтації на читача, який на основі міфологічного коду твору продукує

власні асоціативно-метафоричні горизонти. Конкретний мотив чи образ є лише елементом більшої структури, яка координує й узагальнює інтерпретацію міфу, накладаючись на наявну систему координат жанру горор.

Сучасні письменники звертаються до міфів, поглиблюючи свої історії, надаючи їм якості загального. Вважаємо за доцільне розгляд джерела українського бестіарію й демонічних фольклорних уявлень.

Важливим аспектом розвитку мотивів демонічного виміру в літературі жахів є зростання фольклорних уявлень про бестіарії демонічних створінь. Вагомим для нас, у контексті дослідження українського інваріанта літератури жахів, є питання генетико-типологічного впливу зовнішніх чинників на появу феномену готичного.

Уявлення про перші демонічні вірування слов'ян зафіксовано в літописних джерелах. Згадування демонічних образів помічаємо в піснях, легендах, колядках, казках та інших фольклорних творах.

На нашу думку, аналіз змісту цих вірувань дозволить окреслити два напрями розвитку інфернальних образів. Перший формується ще за індоєвропейських часів і пов'язаний з уявленнями про безтілесність духів, які уособлюють у собі процеси ритуалізації простору (берегині, божки та под.). Другий формується в період неолітичної Трипільської культури. Цього часу відбувається переорієнтація від вірування в духів на ідолізацію. Ці уявлення зберігалися і в християнську добу як залишковий імпульс.

Доба Середньовіччя також є знаковою для розвитку літератури жахів в українській літературі. Важливим є питання симбіотичних релігійних уявлень в українській культурі, які поєднують уявлення давніх слов'ян і християнський канон. Церква мала потужний вплив на розвиток образності літератури у формуванні українських схоластичних уявлень.

Українська середньовічна традиція спирається на дещо специфічні схоластичні уявлення. Центральною тут є не тема рівності перед божественним фатумом та рівності перед смертю, а зацікавленість

образністю потойбіччя, що була характерною для української культури ще за часів язичництва.

Підтвердженням цієї думки може слугувати багатий фольклорний бестіарій українських переказів, легенд, обрядової літератури, який функціонує одночасно на бінарній опозиції «моє – не моє», «живе – мертво» та на тріаді «людське – природне – потойбічне».

Розглядаючи образ Чугайстра з погляду цих опозицій, ми отримуємо таку схему: «Природне – добре; людське – зло; природно – людське – захисне».

Багато цікавих відомостей про чаклунство, некроманію та інші містичні елементи містить латиномовна поема Себастьяна Фабіана Кльоновича «Роксоланія» (XVI ст.).

Відзначаємо й інші яскраві приклади використання елементів жаху в давній українській літературі:

- цикл фантастичних і містичних новел П. Могили (XVII ст.);
- новели на ці ж сюжети з елементом жаху в «Козацьких літописах» Самовидця, Величка, Граб'янки (XVII – поч. XVIII ст.) [1].

Приєм саспенсу втілюється на образно-мотивному рівні твору, який ґрунтується на комбінації давніх фольклорних, християнських та есхатологічних мотивів.

Якщо розглядати характеристики розвитку літератури жахів й простежувати модифікації стилістичного обрамлення горору до становлення його як окремого жанру в контексті теорії Ф. Шлейєрмахера (*F. Schleiermacher*) [295], то помічаємо нерозривний зв'язок з рецептивною естетикою, оскільки різні художні структури, згідно з теорією герменевтичного кола, поєднуються в органічну цілісність, що й забезпечує певний рецептивний ефект.

Відповідно існує дифузія жанрових і стилістичних форм. Жанр горор є продуктом «дифузності», яка акумулює та синтезує елементи різних

жанрово-стильових структур для втілення відповідного ефекту саспенсу, який досягається на основі рецептивної естетики.

Що ж до універсалізму міфу в українській літературі жахів, то тут слід звернути увагу на його полівалентність, яка й забезпечує комплексне функціонування різних стадій трансформації міфу в тексті. Міфопоетика тексту втілюється через семантичну трансформацію одного типу мистецтва в інший, світоглядною установкою автора, творчим результатом яких є міфологізація дійсності. Міфопоетика функціонує завдяки аналогіям, що стимулюють архетипні уявлення про константи: місць, часів, легенд, звужуючи їх до загальних понять та мотивів. Так, в основу сюжету роману Івана Франка «Петрії й Довбушуки» [58] покладено легенду про заховані скарби Олекси Довбуша, в основу сюжету повісті Олександра Стороженка «Марко Проклятий» [235] – мотив прокляття.

Отже, міфопоетична система твору з елементами стилістичного обрамлення горору є формальним вираженням закладеного в ньому міфологічного чинника. Одухотворення природи в хронотопі є однією з ознак міфопоетичного світосприйняття, оскільки найкраще репрезентує язичницьке джерело, в основу якого покладено ідею антропоморфізму природи.

Зазначимо, що міфопоетика в літературі жахів сприяє висвітленню й дослідженню не окремих міфологій, а цілої міфопоетичної моделі світу, закодованої системою символів і архетипів, притаманних жанру горор. Зазвичай у художньому просторі горору всю увагу реципієнта зосереджено навколо загадкового вбивства або ж чогось, що важко пояснити спираючись на логіку, що, в комплексі з фантасмагорією та оніричними мотивами, доповнює категорію саспенсу.

В українських та зарубіжних текстах, насичених лячними мотивами, простежуємо формування усталеної атрибутивної проєкції з образом нічного світила. Усі лиховісні, потойбічні, містичні та інфернальні події набирають своєї сили саме в цей період доби, тому лунарний образ набуває символічних

алюзійних паралелей з образом смерті. За визначенням В. Войтовича, це може бути пов'язано з колористичним спектром лунарного образу в архаїчних уявленнях давніх українців. Дослідник відзначає: «Віддавна синій колір нічного світила вважався знаком недуги і мору». Імовірно, образ синього світіння почав сприйматися в паралелі з образом мерця, небіжчика, тіло якого також отримує синюваті відтінки [43, с. 22 – 23].

Іншим аспектом появи такого стійкого символічного значення лунарного образу в літературних текстах жахів може бути проєкція есхатологічного сприйняття навколишньої дійсності як панування стихійних сил хаосу в цю добу.

Отже, лунарний образ, використаний у текстах з мотивами страху, набуває функції часопросторового помежів'я між бінарними опозиціями «світ живих – світ мертвих», «своє – чуже», «небо – земля», «реальне – інфернальне», тим самим, нарощуючи в текстах подібності постійного танатологічного мотиву.

Окремої уваги заслуговує те, що у творі сновидіння можуть виконувати прогностичну функцію, через застосування автором прийому антиципації. Вони також можуть бути своєрідним ретранслятором пам'яті минулого через використання ретроспекцій та алюзій. Це в комплексі з таємничістю синкретично конструює готичний центр твору, в основі якого – категорія жаху/страху, актуалізована підсвідомим потягом героя до смерті.

Танатологічні образи як елемент утворення фантастичного хронотопу або інфернального помічаємо у творах авторів романтизму. У поемі «Сон» Т. Шевченка [84] спостерігаємо образи фантастичного хронотопу всередині реалістичного твору. Це дозволило стерти межу між «реальним» і «вигадкою» й компенсувати наявність швидкої зміни локацій.

Досліджуючи танатологію у творчості Т. Шевченка та Лесі Українки, Л. Жванія зазначає, що «наприкінці XVIII – на початку XIX століття, коли в Європі панував романтизм як світоглядна та літературно-мистецька орієнтація, література виявляє особливий інтерес до світу мертвих, в образі



вбивці, самогубця, смерті естетизованого романтичного героя. Феномен смерті викликав особливий містичний інтерес серед романтиків, можливо, пов'язаний з його таємничим і незрозумілим характером для людини» [84, с. 1].

Це дає підстави деяким літературознавцям ототожнювати «готику» з «романтикою». На думку С. Павлунік, «романтизм обертається навколо використання готичних елементів у структурі тексту на стилістичному рівні» [170].

Уже в ранніх творах Т. Шевченка досить наочно виявляється глибокий зв'язок з жахом і містикою, позначений глибинним впливом національного фольклору і самобутньою авторською філософією. Т. Шевченко не переобтяжує читача надлишком містифікацій і фантастики. У ранніх творах автора органічно поєднане надприродне й реальне. Розгляд жанру жаху у творчості Т. Шевченка потребує детального роз'яснення специфіки використання автором елементів цього жанру. Ми наголошуємо, що у творчості автора простежуються лише елементи цього жанру.

Тут доцільніше говорити про особливості творчого шляху Тараса Шевченка – його рання творчість романтична, однак поступово на перший план виходять реалістичні риси. Звичайно, автор не є представником жанру горор. Його ранні твори варто розглядати як важливу частину національної літературної традиції, адже для художнього мислення українських письменників характерні свобода творчого самовираження та увага до внутрішнього світу людини.

Отже, міфічний світ, як і описи природи, перегукуються з українським фольклором. Як уже зазначалося, для жанру жаху характерне звернення до фольклору. Далі в дослідженні ми виділимо атрибути, притаманні українському жаху, одним з яких буде фольклор.

Т. Шевченко характерно створює образи русалок, щезників і привидів, наприклад, у поемі «Причинна» [84] вводить одразу кілька зазначених образів, зокрема русалок і привидів. Автор поступово вводить ці образи в

сутінкову атмосферу, яка є характерною для жаху. Мотив смерті фігурує в більшості лірико-епічних творів Т. Шевченка, наявний він і в багатьох поезіях.

Для того, щоб зрозуміти сенс такого зацікавлення темою смерті у творчості кожного з митців, спробуємо класифікувати образи Танатоса, репрезентовані в їхніх творах.

Твори, у яких тема смерті інтерпретується відповідно до найдавніших народних уявлень про цей феномен: «Тополя», «Лілея», «Причинна», «Русалка» [84]. Тут Т. Шевченко використовує фольклорний мотив перетворення, що має міфологічну основу. Коріння цього мотиву сягає давньоіндоевропейських уявлень про смерть як одне вічне коло перевтілень. Слов'яни-язичники не сприймали смерть у нашому розумінні. Смерть для наших предків була переходом в «інше» життя, в «інший» світ. Змінювалися погляди на «інше» життя, на «інший» світ, але незмінною залишалася сутність тріади «життя – смерть – життя», де смерть була лише межею між двома формами існування, між двома світами.

«Танатос намагається непомітно примусити нас обертатись навколо якоїсь однієї крайності, що означає практично рухатися на місці – стояти» [84, с. 95]. Такої долі, на думку В. Пахаренка, не зазнав Т. Шевченко, завдяки своїм визначним духовним догматам [176, с. 95]. Завдяки прагненню збагнути світ, відповісти на нерозв'язні питання – про вічність, нескінченність, безсмертя – Бога, а отже, й сенс буття, завдяки тому, що «вибирає свою істинну дорогу зусиллям духу» та «намагається досягнути істину за допомогою міфу. Бо людина, щоб жити, мусить пояснити світ. Це неможливо в принципі. Тоді з безвиході рятує міф» [84, с. 95].

Як наголошує І. Качуровський, у творчості Тараса Шевченка чітко простежуються цвинтарні мотиви. Загалом автор визначає це явище як «кладовищенська поезія», наводячи в приклад такі вірші, як «Косар» і «Чума» [96], хоча кладовищенські мотиви там виступають виключно побічно.

Д. Чижевський наголошує, що поеми Т. Шевченка мають виключно романтичну тематику «романтики жаху»; шлях його героїв – шлях до загибелі. [232]. Це перегукується з наявністю у його творчості й сугестивних танатологічних мотивів.

Особливим є й те, що національна варіація подекуди осмислює категорію містичного через використання іронії. Однак присутність у творах обізнаного оповідача в комплексі з фантазмагорією та іншими засадничими рисами поезики жахів детермінують містичний формат твору, таким чином, реалізуючи провіденційний вид художньої творчості згідно з юнгівською класифікацією.

До фольклору звертаються й сучасні автори, вводячи в тексти творів народні пісні та традиції:

- «Ритуал» Марії та Сергія Дяченків [81].
- «Місто з химерами» Олега Ільченка [94].

Новий час не лише залучив у готичний роман нові реалії та нові ідеї, але й кардинально змінив ставлення героя до надприродного. Важливе значення в розвитку жанру мали твори М. Гоголя, які склали збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки» (1831) та «Миргород» (1835) [117]. У першій з них наявне превалювання погляду на демонічне, характерне для християнської та язичної картини світу. Чорт описується як кудлате створіння з рогами, ратицями замість стоп, у нього з'являється хвіст і вила. Щодо ставлення героя до надприродного, то спостерігаємо абсолютне його прийняття: чорт уже не дивує й не жахає, навпаки, сприймається як щось реальне.

Не можна не згадати поему М. Гоголя «Мертві душі» [155]. Онтологічний сенс жахливого розкривався ву співвіднесенні з поняттям норми, як її заперечення. У прямому своєму значенні «жах». У творчості М. Гоголя «жах» зображується через послідовність різних станів (точніше, форм божевілля в різних ступенях його вираженості).

У творах М. Гоголя спостерігаємо використання канонічних готичних атрибутів: церква, що є притулком нечисті й містичних дійств, сімейні

прокляття. У творі «Страшна помста» головним мотивом є сімейне прокляття, що тяжіє над кожним у роду. Канонічним виглядає головний герой, дуже схожий на романтичного горор-персонажа, але при цьому містичні образи не отримують відображення власної психології й залишаються тлом для нагнітання атмосфери. Навіть відьма з повісті «Вій» не отримує детального опису емоцій, окрім калькованих «зблідла», «зі злістю на обличчі» тощо.

Характерним для української стилістики горору у творчості М. Гоголя стає архітектоніка художнього виміру, яка перекодує класичну двовимірну систему у вертепну двоповерхову форму. Це спостерігаємо на різних рівнях, наприклад, у повісті «Вій» [52] головний герой – Хома Брут, переступає умовний поріг, що є класичним прийомом не тільки в літературі жахів. Далі він опиняється у вакуумі, закоріненому в християнізовану тривимірну систему «небо – земля – пекло». Вакуум, у якому опиняється головний герой, відмежовує його від зовнішнього світу й умонтовує в замкнену циклічність. День і ніч доповнюються сутінками, які набувають характерних елементів, що підкоряються цій системі. Цікаво, що в цьому тексті яскраво відображено українську фольклорну містичну традицію. Демонічні й містичні образи побутують одночасно в кількох часових відрізках: «ніч» і «сутінки». Хоча в більшості культур головним часом побутування нечистої сили є ніч, а поява сутінок є передвісником загрози життю.

У М. Гоголя поняття «жах» пов'язане з особливостями релігійної та мовної свідомості. Стан жаху, за автором, утілений у формі, відмінній від комічного, що створює контраст.

Топоси та локуси, такі як ліс, річка, гори, місячна галявина, набувають функцій міфосимволів, що є носіями психологічного навантаження. Для українських жахів це принциповий момент: природа протиставлена надприродному злу.

У сучасній горор-літературі широко використовуються образи померлих, які ходять серед натовпу або ж з'являються в образах «щезників».

У розглянутому романі «Урізька готика» [172] Галина Пагутяк вводить цей образ для того, щоб підтримати похмуру атмосферу твору.

Найбільше люди бояться вампірів – образ небіжчика, який вилазить із труни та смокче кров живих. Цей образ особливо поширений в українській демонології, має загальнослов'янську основу й зустрічається у віруваннях багатьох народів. Проте цей дуже популярний у ранньому Середньовіччі демон поступово втрачав свою виразність. Лише в українській демонології він залишається головним представником сил зла.

Не випадково упирі найбільш повно описані саме українськими етнографами та письменниками: Іваном Франком, Володимиром Гнатюком, Володимиром Шухевичем, Антоном Онищуком, Володимиром Милорадовичем, Миколою Сумцовим, Борисом Грінченком та ін.

Страхом перед мерцем, який відтворює особливості народної свідомості, позначені твори В. Стефаніка. Мерці в нього не виступають у ролі упирів, але в традиціях горору дуже характерно описано їхню сутність. До образу мерців звертається й Уляна Галич. У романі «Кроки за спиною» [49] мерці відіграють роль головних персонажів, які й тримають на собі весь сюжет.

Український горор активно використовує низку образів містичних створінь, що мають демонічну природу. Саме використання цих атрибутів і створює напругу читача.

Український демонімікон чітко розподілений на види:

- демони природи: водяники, лісовики, русалки;
- демони родинного вогнища: домовики;
- людські химери: упирі, песиголовці, відьми, чорти;
- примари: злидні, мара, трясця та інші.

У горор-тексті художній світ – це містичний/інфернальний простір, який зберігає готичні локуси й атрибути (склеп, підземелля, ліс, село). У міру еволюції жанру ці атрибути трансформувалися (підвал, каналізація, міський

пейзаж, проклятий дім на окраїні), незалежно від того, де й коли відбувається дія. Описи місцевості мало відрізняються один від одного.

Наслідуючи романтичну традицію, герой заради пізнання світу здійснює метафізичну «подорож у себе». Він спускається, подібно до свого двійника, до нескінченного підземелля, занурюючись у прірву своєї свідомості, в інфернальний лабіринт, повний скелетів. Дерево як емблема двоїстості людини – улюблений міфосимвол романтиків (уособлення смерті та жаху, але й життя теж).

Отже, художній світ горор-тексту є важливим елементом жанру, який створює атмосферу й напругу. Він має низку характерних особливостей, як-от:

- містичний/інфернальний простір;
- готичні локуси та атрибути;
- метафізична «подорож у себе» героя;
- дерево як емблема двоїстості людини.

Український жах створює переважно гротескно-готичний образ природи, що є продовженням життя в суспільстві, яке своїм прагматизмом і бездушністю зводить з розуму. Гротеск не тільки енігматичний, а й «завжди соціально небезпечний: він знецінює будь-які утилітарні установки, допомагає пізнати брехню в догмах, які вселяє влада, тобто володіє евристичною силою.

У роботі «Українська народна демонологія в загальнослов'янському контексті (19 – поч. 20 ст.)» О. Поріцька відзначає, що відомими в слов'ян є вірування, а нечиста сила (диявол, біс) може вилупитися з півнячого яйця. Нечиста сила є всюдисущою, проте її власним простором є лише нечисті місця:

- нетрі, гушавина, трясовина, непрохідні болота;
- перехрестя доріг;
- мости, межі сіл, полів;
- печери, ями, всі види водоймищ, особливо водоверть, вири;

- колодязі;
- нечисті дерева – верба, горіх, груша;
- підпілля й горища, місце за й під піччю;
- хлів тощо.

Отже, гротескно-готичний образ природи є важливим складником жанру українського жаху. Він відображає прагнення авторів показати, що втіленням зла в суспільстві є не тільки нечиста сила, а й самі люди, які своїми вчинками руйнують навколишнє середовище [185, с. 6].

Однією з проблем несформованості чистої національної жанрової горор-традиції в українській літературі є те, що в дошевченківську добу та перші сорок років XIX століття українська література мала більш демократичний характер порівняно з імперськими літературами. Про це пише, зокрема, Т. Гундорова в праці «Транзитна культура» [67].

За визначенням І. Качуровського, в українській літературі панівними були такі жанри, як бурлескна поема, водевіль, пісня, байка, псалом, прозова оповідка [96, с. 191]. «Неповною» літературою науковець називає той тип розвитку літературного процесу, який усталився не через ієрархію від високих жанрів до низьких, а навпаки, від низьких жанрів і жанрових форм до високих. Саме такий процес розвитку простежуємо в українській літературі: від бурлескно-травестійної традиції, що набула найвищого злету у творчості І. Котляревського, до серйозної літератури.

Отже, однією з причин несформованості чистої національної жанрової горор-традиції в українській літературі є її демократичний характер у дошевченківську добу й перші сорок років XIX століття. Цей характер позначився на тому, що в українській літературі панували низькі жанри та жанрові форми, які не сприяли розвитку жанру горору.

У романтиків, наприклад, трапляється чимало інтернаціональних мотивів, та й працювали вони виключно в малій жанровій формі, здебільшого готичній або химерній прозі.

Т. Бовсунівська наголошує, що український романтизм має багато спільного з романтизмом загальноєвропейським. Але водночас це є глибоко національним явищем, підживленим українським корінням, українським світосприйняттям та українською історією. Окрім цього, «Романтизм як етнокультурна домінанта першої половини 19 ст. в Україні народився з власних національних джерел філософської думки, успадкувавши весь її попередній розвиток» [25, с. 17].

Характерна для західноєвропейських літератур «світова туга» трансформувалася в українському романтизмі в «національну тугу». Для творів українського романтизму характерне яскраве прагнення до всеслов'янського об'єднання. Українці виробили власний варіант «теорії нації», розробленої Фіхте та Гердером, «заснований на загальнослов'янській спільності та етнокультурних традиціях» [25, с. 19].

Т. Комаринець зазначає, що жанрові пошуки романтиків зосередилися на ліричних модифікаціях. «Лірика і була тим жанром, який у практиці романтиків підпорядковував собі всі інші жанри. Роман став ліричним, драма стала ліричною». Романтики значно збагатили її можливості, «широко застосували суб'єктивно-ліричну типізацію, глибокий психологізм, контраст і синтез, двопланову конструкцію образу, асоціативність» [109, с. 9].

Отже, український романтизм – самобутнє явище, що має багато спільного з романтизмом загальноєвропейським, але водночас має й свої особливості, зокрема, національну спрямованість і зосередження на ліричних модифікаціях.

Західна Україна, географічно ближча до Європи, перебувала під сильнішим впливом західноєвропейської культури. Загалом, нова література народною мовою, яка виникла завдяки діяльності «Руської трійці», орієнтувалася на Східну Україну. Західноукраїнські діячі пропагували возз'єднання України та створення єдиної літературної мови. Наслідуючи діячів «Трійці», українською мовою почали писати багато прогресивних



українських письменників. Одним з найвизначніших, без сумніву, на думку у цьому плані є Іван Якович Франко, предтечею якого, певною мірою, називають Маркіяна Шашкевича [159, с. 334].

Причиною затримки в розвитку літератури жахів в Україні став довгий процес становлення українського суверенітету й усталення мовного питання. Щоб пересвідчитися в правомірності зазначеного вище, розглянемо періодизацію розвитку мовного процесу в Україні та порівняємо її з генетико-типологічним розвитком європейської й американської літератури жахів.

Більшість творів представників XIX – XX століть міститимуть окремі елементи жанрового канону літератури жахів, наприклад, наратив потойбіччя, зустрічі з нечистим, мотив неминучості покарання за гріхи, мотив розплати за порушене табу. Найчастіше ці елементи спираються на традиції української схоластики й фольклорних уявлень про бестіарій, приклади використання яких ми зазначили вище.

Подібні елементи наявні у творах багатьох письменників: А. Метлинського, М. Костомарова (автор звертається до тематики посмертного шляху); Т. Шевченка, який у реалістичному ключі розробляє тему жаху перед чумою, що є проєкцією деспотичної влади, змальовує образи привидів; І. Франка, який використовує у творчості елементи танатос; К. Поліщука, О. Стороженка та інших). Однак прецеденту появи горор-роману або малої прозової форми в чистому вигляді в українській літературі до початку XX століття помічено не було.

Аспект генетико-типологічної еволюції первинного жанрового утворення, зокрема літератури жахів, є особливо важливим для дослідження жанрової матриці.

Елементи українського горору у літературі XIX - початку XX століття в історико-генетичному аспекті пов'язані зі зверненням до національного фольклору, зокрема демонології. Звернення до фольклору здійснюється за допомогою містичних образів, наприклад, у ранній творчості Тараса

Шевченка, повісті «Вій» Миколи Гоголя [52], творі «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського [115], драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки [124]. Образи щезників, русалок, мавок, лісових жителів виконують різні сюжетні та змістові функції, однак завжди апелюють до архаїчної свідомості читача, міфологічних уявлень.

Також джерела горору можна простежити на прикладі творчості М. Коцюбинського, зокрема, його оповідання «Persona grata», у якому представлено елементи горору й наявне широке поле використання оніричних мотивів.

За сюжетом оповідання головний герой – кат-злочинець, душу якого поступово роз’їдає жах і мучать докори сумління. Це чітке відображення класичного героя горор-літератури. У згаданому творі ми бачимо горор антагоніста, з внутрішньо відкритою системою опису, тобто автор змушує читача поглянути на персонажа, який лякає, з боку його внутрішньої психології, і ретранслює емоції жаху від осягання його страждань.

В оповіданні простежуються характерні атрибути:

- похмурість зображеної атмосфери;
- постійне передчуття лиха.

М. Коцюбинський тримає читача в постійній напрузі, яка викладається спокійною манерою оповідності й динамізується в моменти загострення передання фатальних емоцій головного героя.

Частину творів М. Коцюбинського об’єднує «страшна» поетика, наприклад, повість «Тіні забутих предків» [115], перенасичена образами з готичною атмосферою. М. Коцюбинський абсолютно однозначно звертається до язичницького характеру світосприйняття гуцулів, що видно з його записів. Він не має на увазі те, що ми називаємо «готикою». Використовуючи такі прозорі паралелі з фольклорним різноманіттям гуцулів, у творі створюється готична стилістика, якій властиве тяжіння до містицизму, похмурі кольори, таємниця та присутність інфернального складника. Нашарованість культурних кодів створює плато для

філософського сприйняття тексту. Вона стає виразником загострення атмосфери, ніби оголюючи нерви читача, опираючись лише на ментальний досвід. У творі наявна складна система образів, що охоплює другорядних персонажів – фантастичних істот, епізодичні згадки про демонів. Усе це створює відповідну психологічну атмосферу. М. Коцюбинський, як імпресіоніст, занурює читача у світ своїх героїв і спостерігає за подіями їх очима.

Це не означає, що творів представників літератури жахів в українському письменстві не було взагалі. Однак вони не відігравали жодної значущої ролі в літературному процесі. Українські автори були більш схильні до використання горору як стилістичного елемента для створення залякувальної атмосфери. В українській літературі виробилася інша, відмінна від західної, літературна традиція, що спирається на народну демонологію. Звісно, у нас не було готики в тому вигляді, у якому вона існувала на заході.

Не можна не згадати й творчість В. Стефаніка, у якій також присутні елементи горору. Так, новела «Новина» [92] сповнена не тільки характерною для жанру горору атмосферою, а й потужним психологізмом та ірраціональністю світосприйняття головного персонажа. Сюжет організовується динамікою його психологічного стану, автор навмисно представляє головним героєм батька, вбивцю власних дітей, з метою сенсорного перевантаження. Не забуваємо й про сюжет твору, який полягає в перенесенні розв'язки на початок твору. Через внутрішні переживання батька автор апелює до емоцій реципієнта, змушуючи співчувати йому з усім розумінням скоєного жаху. За допомогою такого прийому В. Стефанік створює ефект страху при прочитанні тексту. На відміну від інших новел, у яких дія розгортається в теперішньому часі, «Новина» подає вже завершену подію.

Також оригінальною подачею елементів горору вирізняється новела «Дорога» [92]. Одним з центральних образів твору є дорога, що постає символом життя й смерті. В українській міфології дорога співвідноситься

з життєвим шляхом, це місце, де проявляється доля, вдача людини при її зустрічі з людьми, тваринами та демонами.

Не проходить повз нашу увагу і творчість Ольги Кобилянської з її романом «Земля» [106]. За своєю художньою структурою твір можна назвати органічним, у якому сюжет вибудовується адекватно до розвитку суспільних, ідейних, психологічних і побутових відносин між героями та середовищем, що покладено в основу твору. Тема влади землі над селянином належить до вічних тем у мистецтві, сягає міфології античних часів. Колористика, використовувана для опису землі, найчастіше представлена темними тонами, характерними для жанру горор. Також сюжетні лінії «Михайло – Анна» та «Сава – Рахіра» перетинаються, утворюючи напруження в розвитку сюжету, що є домінантною ознакою жанру горору та саспенсу. Драматизм дії зростає, наближаючись до кульмінації, – убивства в лісі. Авторка використала детективний прийом: самої трагедії, що відбулася в лісі, не показано. Вона відтворює реакцію односельців на страшну подію. Ця реакція підпадає під атрибут жанру горору, що може бути окреслений як «ігнорування пояснення» і призводить до ефекту страху.

Містичні елементи виникають у творах будь-якого стильового спрямування: В. Стефаник – експресіоніст, Ольга Кобилянська – неоромантик.

Українська література в міжвоєнний період також не оминає використання елементів горору. Вони репрезентовані у творчості Максима Рильського у вигляді поетичних переспівів, що більшою мірою були притаманні його раннім поетичним шуканням. Поетичні переспіви «Гейне» та «У горах, серед каменю й снігів...» [34], написані в 1920 р., є складними рефлексіями ліричного героя. В образі романтичного арлекіна Гейне ми бачимо самого поета, який почувається самотнім на «буїному карнавалі» життя, а в його руках – криваву троянду, що стала невід’ємним атрибутом самотнього романтика, яскраво зображеного в темних і меланхолійних напівтонах, притаманних горору. Це явище в українській літературі

не виходило за межі подібних фольклорних сюжетів, отже, жанрової сталої в той час не утворювало. Автори використовували елементи готичного з метою створення похмурої емоційної тональності твору.

Аналізуючи українську прозу ХХ століття, В. Пахаренко відзначає наявність у ній елементів реалістичного жаху. За його визначенням, реалістичний жах – це тип жаху, який скрупульозно відтворює реальність, представлену надмірно трагічно та страшно, перевершуючи уяву. До творів з елементами реалістичного жаху В. Пахаренко відносить романи «Марія» У. Самчука, «Холодний Яр» Ю. Горліс-Горського, «Жовтий князь» В. Барки, «Сад Гетсиманський» І. Багряного, «Прибутні люди» В. Захарченка, «Єрусалим на горах» Р. Федоріва та щоденники О. Довженка [176, с. 797].

Наявність подібних тем та елементів в українській літературі стає передтечею для подальшої появи й розвитку національного варіанту літератури жахів. Зазначимо, що для українського готичного дискурсу характерним є розвиток без досвіду попередніх епох, адже творів репрезентантів готичного не помічаємо в українському літературному процесі в тих часових межах (у ХVІІІ – ХІХ століттях). Відповідно до цього, початок формування готичного дискурсу в Україні припадає на епоху постмодернізму з поодинокими імпульсами готичного у модернізмі.

Розвиток культури в Україні у 20-х – 30-х роках ХХ століття був досить суперечливим і неоднозначним. На початку 20-х років радянська влада розпочала політику українізації, тому українська культура здобула значне піднесення, оскільки влада сприяла її розвитку. Проте після такого нетривалого сприяння української культури, влада впровадила ідеологічний контроль.

Разом з тим у 20-х – 30-х роках ХХ століття в українській літературі жахів з'являються кілька цікавих творів Гео Шкрупія «Страшна мить» [242], «Штаб смерті» [243], Юрія Смолича «Господарство доктора Гальванеску» [201], що стали одними з перших творів репрезентантів готичного дискурсу на наших теренах.

Л. Кулакевич наголошує «першим українським горором є повість Гео Шкурупія «Страшна мить», де нагнітання жаху в читача було свідомою мистецькою стратегією письменника. Містичний жах виформовується в реципієнта через нав'язливе використання слів із семантикою смерті та інфернальності, деталі, які змушують внутрішньо здригнутися. Моторошні ситуації увиразнено естетикою огидного. Саспенс виформовується не лише за допомогою візуального, а й аудіального ряду» [123, с. 305].

У тексті «Штаб смерті» Гео Шкурупій [243], використовує притаманний для літератури жахів тип зображення протоганіста, він характеризується відсутності докладного портретного опису (відсутністю згадування рис обличчя, кольору волосся тощо), опис зовнішніх прикмет обмежується певною схематичністю. Незначні елементи опису, реалізовані на контрастах, впливають на рецепцію читача. Маска типової зовнішності, позбавленої яскравих рис приховує складну психологію. Головний конфлікт у ціннісно-нормативній системі протагоніста реалізується через протистояння полярних сил і протилежних позицій персонажів (протагоніст – антагоніст). Гео Шкурупій у тексті «Штаб смерті» [243], завдяки схематичності опису героїв вдало імплікує у сюжеті емоційну тональність напруження завдяки чому виформовується саспенс.

Ю. Смолич у творі «Господарство доктора Гальванеску» [201] змінює матрицю жанру українських жахів, створюючи художній образ хронотопу за рахунок прийомів створення саспенсу: соматичних, ольфакторних, звукових кодів та кліфгенгеру.

Творчі пошуки митців 20-30 років ХХ століття («Штаб смерті» [243], «Страшна мить» [242] Гео Шкурупій, «Прекрасні катастрофи» Юрій Смолич [202], «Гробовище» Володимир Ярошенко [247], «Акація» Юрій Клен [124], «Чорний Ангел» Олекса Слісаренко [200], «На уходах» Андрій Чайковський [231]) стали етапними для формування українського горору.

Л. Кулакевич наголошує «Українська готична проза 20–30-х років ХХ століття найбільш яскраво репрезентована повістю В. Ярошенка

«Гробовище». У творі обіграно типові для готичного жанру складики: історія дівчини, ізольованої у просторі дому під владою тиранічного батька, мотиви попередження про містичну небезпеку, ситуації переживання жаху і неможливості втекти від загрози, «монструозні» персонажі (пан Дейнека, сторож Макар Горбатий і божевільний Матвій Шостопал)» [123, с. 304].

Найбільш яскраво урбаністичний горор хронотоп репрезентовано новелою Юрія Клена «Акація» [124]. Урбаністичний хронотоп, представлений у новелі, виступає містичним континуумом, який перетинає минуле й сьогодення. Заміська територія ототожнюється з опозицією простору, де можливе розгортання містичних подій. Емоційна тональність новели поглиблюється мотивом невідомого лиха, яке переслідує головну героїню, за яким закріплено архаїчні проєкції втілені у лунарних образах.

*«Ця подія сповнила її якимсь забобонним страхом і передчуттям якогось невідомого лиха... Десь далеко, сидючи під хрестом, на могилі Шевченка співала Лорелея, але не гайнівську пісню, а «Як умру, то поховайте»... Ганна прокидається, вся облита холодним потом і бачить: у вікно їй світить великий, червоний, круглий, мов печатка, місяць у повні»* [124, с.6].

Авантюрно-пригодницький сюжет у романі О. Слісаренка «Чорний Ангел» [200], поглиблюється психологічною основою творення художнього світу, який ототожнюється з опозицією архаїчної та християнської проєкції.

В українській поезії ХІХ ст. у цьому плані помітною є творчість А. Метлинського. У ХХ ст. до мотивів кладовищенської поезії зверталися модерністи (символісти й неоромантики), лірика яких усувала непримиренне, неприродне протистояння теми життя і смерті, вимагала не легковажного чи мінорного ставлення до цього важливого питання, а вміння й мужності глянути у вічі невідворотному, що притаманне народному світогляду: М. Вороний («Мерці»), П. Савченко («На цвинтарі, серед хрестів похилих...»), Олександр Олесь («Не дивися в душу: труни там сумні...»), Леся Українка («Пісні з кладовища»), М. Зеров («Вже теплий Олексій»),

М. Бажан («Пильніше й глибше вдумайтеся в себе»), М. Вінграновський («До себе»), І. Драч («Ховали два Майбороди Малишка...») та ін. Кладовищенська поезія відрізняється від реквієму відсутністю в ній скорботно-патетичного звучання [134].

З цього моменту розпочинається друга хвиля «емансипації» української літератури під супроводом історичного радянського канону, у якому література жахів була б запереченням матеріалістичного світогляду.

Розвиток горор у 60 – 70 роки ХХ століття репрезентовано у творчості Валерія Шевчука. П. Майдаченко зазначає, що творчість Валерія Шевчука, вихована на традиціях барокової культури, особливо літератури, приваблює сучасного читача, який пишається постмодерністським мисленням, а не повнотою, традиційною й одночасною текстовою грою, фрагментарністю й мозаїчністю традиційних образів, фактур, архетипів і мотивів часу. Ця властивість творів В. Шевчука стала основною причиною включення їх у традицію української фантастичної прози 60 – 70-х років ХХ століття [142].

П. Майдаченко вважає, що творчість В. Шевчука є продовженням гротескно-барокової традиції («Химера – квінтесенція гротеску») [142, с. 15]. Але не всі твори В. Шевчука збігаються з «чистою» химерною прозою. Пригадаємо, що явище літератури жахів має дифузні ознаки, тяжіє до жанрової еkleктики. Подібне ми помічаємо у творах «Мор» та «Привид мертвого дому», які можуть бути визначені як представники поліжанровості з активними елементами літератури жахів.

Роман «Мор» [238] – це зразок необарокового мислення В. Шевчука, творення власного буття, модель світу, де найстрашніше зустрічається з найяскравішим, реальне – ірреальне. Чума в розумінні автора – не фізична, а духовна хвороба, якою люди хворіють і досі. А ліками проти чуми є боротьба з мухами, тобто постійний пошук правди, себе, свого призначення в житті.

П. Майдаченко відзначає, що як часто буває у В. Шевчука, «странник» з повісті «Мор» потрапляє до змертвілого міста. Простір, обмежений лише



цим єдиним прибережним містом, як зазначає автор, «порожній», закритий, без виходу, герой потрапляє в нього і залишається там до кінця. Простір міста на сторінках повісті є своєрідним відображенням психологічного стану героя. Колір території, де знаходиться «дивний», має тенденцію до темно-сірого кольору мух, вапна та нечистот [142, с. 6].

Місто постійно стає безлюдним, порожнім, не випадково В. Шевчук порівнює простір цього міста з пустелею, у якій людина шукає себе. Це породжує відчуття порожнечі, відчаю і, отже, пасивний та атрофований світогляд. Місто пронизане порожнечею, беспорядністю, відчаєм – «порожні груди», «порожні уста» [142, с. 16].

Незрозуміла тривога, біль і передчуття чогось жахливого не покидають «странника», йому навіть здається, що він «потрапив у кам'яну пастку, і вона от-от його в собі замкне» [142, с. 13]. Образ мертвого міста «переростає в символ зла і смерті» [142, с. 14]. А мертво буття – результат змертвіння духу.

Важливим просторовим прийомом є повторюваність місцевості, герой постійно петляє по колу: *«Здавалося, що він ходить отак по колу, міряючи ті самі вулиці. Все навкруги напрочуд знайоме...»* [238, с. 9]. Це також передає відчуття безвихідності та метання. Час у творі умовний, оскільки один і той самий проміжок часу показаний автором з різних поглядів – від імені «странника», «сіроногого» та ченця Григорія.

Отже, створюється тривимірна реальність, у якій герої ніби є частинами одного цілого. Замкненість, порожнеча, безвихідність, містичне зміщення часу, зациклення, повторення простору-часу – техніки й методи, якими користується В. Шевчук на просторово-часовому рівні для передачі відповідних станів беспорядності, відчаю, обмеженості.

Прийом контрасту, характерний для стилю бароко, виявляється в протиставленні мрії, фантазії та дійсності, дня та ночі, темряви та світла, жайворонка, воронів та мух тощо. Контраст між станом жаху та спокою, створеним жайворонками й мухами: *«Всю дорогу над ним тріпотів*

*жайворонки, а ще незмінно висіла за плечима зграйка мух» [238, с. 2]. Або контраст дня та ночі, уособлений різними птахами, також створює відповідну картину: «Вдень чув над собою срібні передзвони, а ночами його переслідував ворон» [238, с. 2].*

Птахи та комахи в повісті ніби переносять героя з одного стану в інший, вони постійно супроводжують його: з'являються жайворонки – це означає мир і спокій, ворони – символи смерті, а мухи – символи хаосу, безцільного існування. Контраст помітний і в кольорах. Його створює контраст між чорним і сріблясто-білим (хоча в традиції бароко білий також може мати символічне значення темряви):

*«Мені здалося, що ця келія повна найпотворніших павуків. Вони полізли на мене, заворушили металевими лапами і знамірювалися пустити в мене отруту... І раптом побачив світло. Воно народжувалося десь угорі, в одному із кутків цього залізного мішка; здалося мені, що прочинилася довга лискуча труба і в ній засвітився клаптик голубого неба» [238, с. 17].*

Досліджуючи поліжанровість творчості В. Шевчука, М. Барабаш виокремлює низку стильових рівнів, на основі яких можна визначити жанрову приналежність:

- фольклорно-химерний (представлений романом-баладою «Дім на горі» (1983), що писався з 1966 по 1980 роки);
- містично-химерний (тексти, у яких провідними є сновізіїні мотиви з історичним підтекстом: це – «Птахи з невидимого острова» (1975), «Сповідь» (1970, 1985), «Мор» (1969, 1983));
- химерно-історіософський (трилогія «Три листки за вікном» (1968 – 1981), збірка оповідань «У череві апокаліптичного звіра» (1995), повість «Око прірви» (1996), історичні повісті «Розсічене коло» (1996), «У пащу Дракона» (1993), «Біс плоті» (1997), «Закон зла (Загублена в часі)» (1999), «Срібне молоко» (2000 – 2001));

- готично-притчевий (оповідання і повісті, що склали збірку «Сон сподіваної віри» (2007), у яких також переважають онейричні мотиви, проте без візіонерських одкровень) [12, с. 3].

Також М. Барабаш відзначає, що «Містика у творах В. Шевчука не дорівнює готики, а лише доповнює останню». «Готика В. Шевчука – це багаторівневий сон, у якому відсутня еротоманія, натомість з'являються ознаки притчі чи параболи» [12, с. 5].

П. Білоус пише: «Привид мертвого дому» Валерія Шевчука – твір, що за своєю філософією, поетикою і стилем цілком відповідає канонам похмуро-нервового екзистенціалізму, а за драматичною, трагічною напругою сягає езотеричних глибин людського буття» [23, с. 1].

Образ дому, створений В. Шевчуком, несе ознаки демонічного хронотопу. Сам вимір простору дому уособлюється через мотив проклятого місця. Конструкт образу будинку можна описати як багатовимірний часопросторовий зсув, місце «тяжіння інфернального» та смертельного. Цікавим є і той чинник, що більшість смертей, описаних у романі, відбуваються восени, що певно відштовхує читача до архаїчних танатологічних уявлень, де смерть співвідносна з трансформаціями природного циклу.

Варто звернути увагу й на те, що більшість творів літератури жахів в українському письменстві відрізняється в авторів – представників української діаспори й авторів Галичини, у творчості яких поєднано українські й польські художні традиції (О.Кисілевська «З днів розпуки», Антін Крушельницький «У півночі ночі», Наталена Королева «Сарацина», Леонід Мосендз «Великий лук», Василь Софронів-Левицький «Клікуша», Антін Чекмановський «Поліщуцька мати», Дмитро Тягнигоре «Страшний замок», Ярослава Острук «Дім Вільяма Отари», Софія Яблонська «Зачарований рік», Лев Стаховський «Потойбічне», Оксана Драгоманова «Червоні троянди», Юрій Мулик-Луцик «Трагічний сеанс») [215].

Проте тільки в сучасній літературі формується те, що ми називаємо горором у чистому вигляді. Сучасну українську літературу жахів можна визначити, як поліжанрове явище, якому властиве тематичне групуванням простежуються увиразнення світових постмодерністських елементів горор жахів, та тенденції до створення горор-серіалів та пошуку нових сюжетних формул.

У 2015 році Валентином Москівцем було створено літературну спільноту «Крамничка жахить» [116], покликану розвивати жанр горору в Україні. У 2016 році за результатами проведеного всеукраїнського конкурсу молодих письменників спільнота випустила свою першу ілюстровану збірку творів українських горор-письменників «Крамничка жахить. Том 1» [116], яка містила 13 оповідань українською й російською мовами. У 2018 році спільнота випустила ще одну збірку оповідань «Крамничка жахить. Том 2» [116], що містила 22 твори: оповідання українською та російською мовами, відібрані в рамках всеукраїнського конкурсу малої прози, 4 віршовані твори-фіналісти поетичного конкурсу імені Едгара Алана По від інтернет-журналу «Стос», а також незалежний український переклад твору Роберта Чемберса «Жовтий знак» (пер. Андрій Лозінський).

У 2018 році «Крамничка жахить» [116] припинила своє існування. Дімка Ужасний та Андрій Лозінський за підтримки програміста Сергія Мазуренка започаткували проект «Бабай». У травні 2019 року портал випускає першу збірку під назвою «Бабай: Перший Кошмар» [88]. У січні 2021 року вийшов перший друкований номер фензину «Бабай». На 2022 рік горор-спільнота «Бабай» анонсувала вихід другого номеру фензину, аудіозбірки та нової друкованої збірки оповідань.

Одна з домінантних тем сучасної української літератури – *тема апокаліпсиса*, яка доволі неодноманітно обігрується в сюжетних творах з чорнобильською темою, що набуває моторошної, страхітливої конотації (Є. Пашковський «Безодня» [177], Є. Гуцало «Діти Чорнобиля» [70],

В. Дрозд «Листя землі» [80], А. Кокотюха «Аномальна зона» [108]). У романі «Листя землі» В. Дрозда радіація в селищі Пакуль після Чорнобиля («Розказ про криницю Семирозумову») перетворюється на живе, страхітливе страховисько: «радіація довкола зубами вовчими поклацує», «радіація тутечки за глитавку хапає і душить» [80, с. 38].

Натомість А. Кокотюха в романі «Аномальна зона» зображує відчужене після чорнобильської катастрофи селище Підлісне – паралельну зловісну, містичну територію, здатну впливати на тих, хто там народився, закликаючи до себе й поглинаючи їх. Але наприкінці роману читач дізнається, що зникнення людей, гори трупів – це насправді справа людських рук: шахраїв та вбивць, а не надприродних сил [108, с. 80].

Сучасна українська література має свій інваріант зомбі-апокаліпсису у романі М. Бринних «Хліб з хрящами» [32], який порушує теми голоду й канібалізму, доволі вдало поєднуючи в книзі елементи реалізму, містики та фольклору.

Т. Гундорова у «Післячорнобильській бібліотеці» говорить про Апокаліпсис як провідну тему постмодернізму. Дослідниця відзначає, що апокаліптичне у творах сучасників представлене у двох формах: «Риторичний апокаліпсис» та «Віртуальний апокаліпсис» [67].

Авторка відзначає, що «Риторичний апокаліпсис» проявляється в тексті на тлі художнього простору, прив'язаного до конкретного топосу, що складається з ризоїдної топографії Жюльєн Дельоза й об'єднується з літературною есхатологією, наприклад, на рівні демонстрації розриву між «думкою та подією», «реальним та вигаданим», що створює ефект штучності подій у творі, отже, стаючи метафізичним посланням про судний день.

Віртуальний апокаліпсис, як і риторичний, тяжіє до дуалізації художнього простору твору в проєкції рефлексій власного «я» в призмі шизофренічного сприйняття, тим самим вибудовуючи постмодерну віртуальну реальність, яка проявляється в дематеріалізації середовища.

Сучасний автор Макс Кідрук у романах «Не озирайся і мовчи» [101] і «Доки світло не згасне назавжди» [99] також звертається до теми Апокаліпсиса. Для творів характерна двоплановість художнього світу. Перша площина – це міська легенда, про яку дізнаються підлітки. Друга – обігрування теми божевілля через невиліковну хворобу головної героїні-підлітка. Цікаво, що М. Кідрук навмисно обирає горор-структуру для головних героїв оповіді, адже за канонами жанру саме діти є найбільш вразливими для ірреального простору. Про це детальніше йтиметься в третьому розділі дослідження.

З темою Апокаліпсиса експериментує автор у романі «Ката-моргана» Сашко Завара. У назві роману можна помітити алюзію на «Фата-моргана» М. Коцюбинського. Крім того, автор поєднує в структурі твору одразу кілька жанрів: кіберпанк та апокаліптичні жахи. Загалом у романі вміщено низку інтертекстуальних посилань на романи Стівена Кінга, зокрема «Мобільник» і «Під куполом».

Артур Закордонєць у романі «Гримуля» [8] поєднує теми Апокаліпсиса з дитячими «жахастиками» для дорослих. Він імітує роман Стівена Кінга «Воно».

Любко Дереш романом «Культ» [76] ламає тривіальне уявлення про Апокаліпсис, тему божевілля й містику. Він утворює цікавий постмодерний текст, який при прочитанні формує ефект перенасиченого хаосу, нонселекції – удаваної хаотичності художнього світу. Це реалізується в «надмірності» деталей, подробиць, алюзій тощо.

Ще однією з домінантних тем сучасної української літератури – *вампірська тематика*, Г. Пагутяк широко використовує вампірську тематику у своїй творчості, звертаючись до національних уявлень і фольклорних образів. У романі «Служитель» [66] авторка створює образ українського Дракули з бандитською лінією сюжету, локалізуючи всі події в українському селі.

Сучасна українська література жахів відзначається *неореалістичними тенденціями в жанрі горор*. Неореалістичні тенденції в жанрі горор репрезентовані творчістю таких сучасних письменників, як Марина Гримич («Фріда» [56]), Макс Кідрук («Зазерни у мої сни» [100]), Діма Піскорський («Лінія шквалу» [128], «Хвойний мис» [227]). У цих творах провідним горор-елементом є страх реального й незрозумілого, що виникає завдяки елементам містики. Також для цих творів притаманий урбаністичний хронотоп, як континуум пересічення двох світів «реального – інфернального».

Аграрний хронотоп репрезентовано у сучасних творах продовжувачах *традиції моторошної фольклорної казки*, Євген Лір («Книга вигаданих істот» [129]) та Олександр Завара («Песиголовець» [86]).

Тематичне групуванням властиве творам малих жанрових форм горору, збірки горор-оповідань отримують широкий тематичний діапазон: горор-альманах «Крамничка жахить» 1 – 2 том [116], горор-збірка «Перший бабай» [88], збірка вибраних творів фензін «Підвал», збірка прози Олександра Харчука «Мертві» [225].

Жанр горору в українському письменстві набуває яскраво виражених національних рис, корелюючи з літературними традиціями, які засвідчують свою впливовість і життєздатність у вітчизняному культурному контексті.

Викладені міркування дають підстави для детального вивчення специфіки використання атрибутів горору й містики в сучасній українській літературі, адже динаміка їхньої еволюції дає можливість вибудувати чітку картину етнічного сприйняття ментального та художнього виміру творів.

## Висновки до розділу 1

Особливості структури жанру жахів в українській літературі мають досить послідовну кореляцію з основними категоріями світового горору, які мають генетичні витоки в готичній поетиці (mystery – horror – suspense).

Жанр горор в українській літературі має свої національні особливості, які зумовлені народними уявленнями про потойбічний світ, демонічних істот та міфологічними мотивами. Важливим компонентом жанрової матриці горору є міфологізм, який дозволяє створювати квазіфольклорний світ, що викликає у читача відчуття страху та тривоги.

Основними носіями «семантики жаху» є міфологеми української літератури жахів. Вони будуються на основі асоціацій реципієнта, сформованих на основі народних уявлень про потойбічний світ, про демонів та міфологічні мотиви.

Універсалізм міфу в українській літературі жахів характеризується полівалентністю, яка й забезпечує комплексне функціонування різних стадій трансформації міфу в тексті, та має два основних напрями розвитку інфернальних образів:

- Язичницький, пов'язаний з уявленнями про безтілесність духів, які уособлюють у собі процеси ритуалізації простору.
- Християнський, пов'язаний з ідолізацією.

В українських та європейських текстах, насичених лячними мотивами, простежуємо формування усталеної атрибутивної проєкції з образом нічного світила. У текстах з мотивами страху лунарний образ та танатологічні образи відіграють важливу роль у створенні атмосфери жаху та тривоги. Вони символізують смерть, потойбічний світ та хаос, а також допомагають створити часовий та просторовий помежів'я між світом живих та світом мертвих.

Лунарний образ, використаний у текстах з мотивами страху, набуває функції часопросторового помежів'я між бінарними опозиціями.



Сновидіння у творах жахів можуть виконувати прогностичну та ретрансляційну функції.

Танатологічні образи як елемент утворення фантастичного хронотопу або інфернального помічаємо у творах авторів романтизму.

Елементи українського горору у літературі ХІХ - початку ХХ століття в історико-генетичному аспекті пов'язані зі зверненням до національного фольклору, зокрема демонології. Звернення до фольклору здійснюється за допомогою містичних образів, наприклад, у ранній творчості Тараса Шевченка, повісті «Вій» Миколи Гоголя [52], творі «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського [115], драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки [124].

Аналізуючи українську прозу ХХ століття, відзначається наявність у ній елементів реалістичного жаху. Реалістичний жах скрупульозно відтворює реальність, представлену надмірно трагічно та страшно, перевершуючи уяву. До творів з елементами реалістичного жаху В. Пахаренко відносить романи «Марія» У. Самчука, «Холодний Яр» Ю. Горліс-Горського, «Жовтий князь» В. Барки, «Сад Гетсиманський» І. Багряного, «Прибутні люди» В. Захарченка, «Єрусалим на горах» Р. Федоріва та щоденники О. Довженка.

У ХХ ст. до мотивів кладовищенської поезії зверталися модерністи (символісти й неоромантики), лірика яких усувала непримиренне, неприродне протистояння теми життя і смерті, вимагала не легковажного чи мінорного ставлення до цього важливого питання, а вміння й мужності глянути у вічі невідворотному, що притаманне народному світогляду: М. Вороний («Мерці»), П. Савченко («На цвинтарі, серед хрестів похилих...»), Олександр Олесь («Не дивися в душу: труни там сумні...»), Леся Українка («Пісні з кладовища»), М. Зеров («Вже теплий Олексій»), М. Бажан («Пильніше й глибше вдумайтеся в себе»), М. Вінграновський («До себе»), І. Драч («Ховали два Майбороди Малишка...») та ін.

Для українського готичного дискурсу характерним є розвиток без досвіду попередніх епох, адже творів репрезентантів готичного не помічаємо

в українському літературному процесі в тих часових межах (у XVIII – XIX століттях). Відповідно до цього, початок формування готичного дискурсу в Україні припадає на епоху постмодернізму з поодинокими імпульсами готичного у модернізмі.

У 20-х – 30-х роках XX століття в українській літературі жахів з'являються кілька цікавих творів Гео Шкурупія «Страшна мить» [242], «Штаб смерті» [243], Юрія Смолича «Господарство доктора Гальванеску» [201], що стали одними з перших творів репрезентантів готичного дискурсу на наших теренах. Творчі пошуки митців 20-30 років XX століття («Прекрасні катастрофи» Юрій Смолич, «Гробовище» Володимир Ярошенко, «Акація» Юрій Клен, «Чорний Ангел» Олекса Слісаренко, «На уходах» Андрій Чайковський) стали етапними для формування українського горору.

Розвиток горору у 60 – 70 роки XX століття репрезентовано у творчості Валерія Шевчука у творах «Мор» та «Привид мертвого дому», яка увиразнена постмодерністським мисленням, а не повнотою, традиційною й одночасною текстовою грою, фрагментарністю й мозаїчністю традиційних образів, фактур, архетипів і мотивів часу. Ця властивість творів В. Шевчука стала основною причиною включення їх у традицію української фантастичної прози 60 – 70-х років XX століття [142].

Варто звернути увагу й на те, що більшість творів літератури жахів в українському письменстві відрізняється в авторів – представників української діаспори й авторів Галичини, у творчості яких поєднано українські й польські художні традиції (О.Кисілевська «З днів розпуки», Антін Крушельницький «У пільмі ночі», Наталена Королева «Сарацина», Леонід Мосендз «Великий лук», Василь Софронів-Левицький «Клікуша», Антін Чекмановський «Поліщуцька мати», Дмитро Тягнигоре «Страшний замок», Ярослава Острук «Дім Вільяма Отари», Софія Яблонська «Зачарований рік», Лев Стаховський «Потойбічне», Оксана Драгоманова «Червоні троянди», Юрій Мулик-Луцик «Трагічний сеанс») [215].

Проте тільки в сучасній літературі формується те, що ми називаємо горором у чистому вигляді. Сучасну українську літературу жахів можна визначити, як поліжанрове явище, якому властиве тематичне групуванням:

- **тема апокаліпсиса** (Є. Пашковський «Безодня» [177], Є. Гуцало «Діти Чорнобиля» [70], В. Дрозд «Листя землі», «Розказ про криницю Семирозумову» [80], А. Кокотюха «Аномальна зона» [108], М. Бринних «Хліб з хрящами» [32], М.Кідрук «Не озирайся і мовчи» [101] і «Доки світло не згасне назавжди» [99], С. Завара «Ката-моргана» [87], А. Закордонець «Гримуля» [8], Л. Дереш «Культ» [76]).
- **вампірська тематика** (Г. Пагутяк «Урізька готика» [172], «Захід сонця в Урожі», «Слуга з Добромиля» [173], А. Гулкевич «Служитель» [66]).
- **неореалістичні тенденції** (М. Гримич «Фріда» [56], М. Кідрук «Зазерни у мої сни» [100], Д. Піскорський «Лінія шквалу» [128], «Хвойний мис» [227]).
- **традиції моторошної фольклорної казки** (Є. Лір «Книга вигаданих істот» [129], О. Завара «Песиголовець» [86]).

Тематичне групуванням властиве творам малих жанрових форм горору, збірки горор-оповідань отримують широкий тематичний діапазон: горор-альманах «Крамничка жахить» 1 – 2 том [116], горор-збірка «Перший бабай» [88], збірка вибраних творів фензін «Підвал», збірка прози Олександра Харчука «Мертві» [225].

## РОЗДІЛ 2

### ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ЖАНРУ ГОРОР. ПРИНЦИПИ МОДЕЛЮВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ У ТВОРАХ ЖАНРУ ГОРОР

#### 2.1. Жанрово-стильова парадигма горору

Зародження жанру горору розпочинається з творчості Г. Лавкрафта, яка припадає на період «великої депресії», період між двома світовими війнами. М. Бахтін відзначає, що творчість Г. Лавкрафта є носієм мотиву «хронотопу кризи» [15], який досить сміливо поєднується з новим вектором для літератури жахів.

Міфологема кризи цивілізації вже до 1920 – 1930-х років стає центральною проблемою культури Заходу та України. Г. Лавкрафт буде характеризувати культурну парадигму, у якій він творив, як локалізований страх часу, коли природу жаху ще не визначено. З'являється лавкрафтівське розуміння емоційної тональності страху, яке отримує назву «космічного жаху». Г. Лавкрафт пояснює це як страх далекого й невідомого. Саме цей тип емоційної тональності страху стане жанротвірним для горору.

Національний варіант української літератури жахів і жанру горору має пізніші часові межі, аніж дискурс готичного, що виник у конкретно-історичному періоді розвитку американського письменства. Інтерес українських авторів до літератури жахів зародився після того, як у світовій літературній традиції вона вже переживала свою чергову модифікацію й мала стійкий, впізнаваний, канон.

Це пов'язано з іншим курсом розвитку української літературної традиції, у якій наявне явище протоукраїнської готики з елементами гротескного гумору. Протоукраїнську готику можна схарактеризувати орієнтацією на народницькі, фольклорні сюжети, уявленнями про зустріч з інфернальним створінням.

Кожен жанр масової літератури існує як елемент системи, відзначає Софія Філоненко в роботі «Масова література в Україні: дискурс/ гендер/ жанр» [220]. Це своєрідне відображення соціально-психологічної та морально-етичної моделі буття особистості в конкретному історичному контексті, у різних сферах.

М. Бахтін стверджує, що в основу кожного жанру масової літератури покладено певний канон, тобто систему жанрових ознак: стилістична тримірність, зумовлена багатомовністю свідомості, що в ній реалізується; докорінна зміна часових координат літературного образу; нова зона побудови літературного образу; максимальний контакт з теперішнім (сучасністю) у його незавершеності [15, с. 454 – 455].

Аналіз значного шару досліджень з питань жанрології дозволяє стверджувати, що більшість науковців, попри відмінність підходів до вивчення жанрової системи, дійшли певних спільних висновків, наприклад, про те, що «жанрово-тематичні канони» масової літератури містять такі складники: сюжетна схема, тематика, набір дійових осіб (підпорядкованих сюжетній функції), клішовані елементи художньої форми (шаблони, стереотипи, канонічні прийоми).

Сучасному процесу розвитку жанрової системи масової літератури притаманні ускладнення та динамізація, пов'язані з тенденціями глобалізації.

Особливо гостро проблема визначення жанру твору постає у зв'язку з вивченням пласта масової літератури постмодернізму. Масова література є найдинамічнішим сегментом письменства, через що стверджувати стабільність художніх компонентів навіть конкретного жанру важко. Художні експерименти зумовлюють утворення нових жанрів та їхніх модифікацій усередині канону.

Г. Лавкрафт відзначає, що людина стає об'єктом серед об'єктів, відносних із космосом. Твори жанру горор починають звертатися до архетипного мотиву страху перед чужою землею, землею невідомого, яка напряду пов'язана з природою історично-культурного становлення Америки.

Жанр горору стає спадкоємцем готичного канону й романтизму, вбираючи в себе основні жанрові орієнтири на шляху формування власної матриці.

Емоційна тональність жаху в модерному жанрі горору пов'язана з неможливістю людини осмислити побачене, що виходить за межі природного порядку речей. Жах читача виникає від усвідомлення неможливості героя більш-менш конкретно висловитись про побачене.

Від готичного жанру горор успадковує структуру побудови художнього простору, використовуючи готичні атрибути (локації, типізація героїв). Від романтизму жанр горор переймає культ нічного часу, нагнітання емотивного страху й тяжіння до ірраціональних матерій. На основі цього фундаменту горор нарощуватиме власні сталі жанрові формули.

Г. Лавкрафт, аналізуючи твори літератури жахів (від Г. Волпола до прозаїків ХХ ст. – А. Майчина, Е. Блеквуда, М. Джеймса та ін.), складає класифікацію «жаху» за ступенем виразності в тексті: космічний жах (страх невідомого), фізичний жах (страх від опису фізичних страждань), трансцендентний жах (страх потойбічного й непізнаного), фольклорний жах (страх, пов'язаний з народними уявленнями), застиглий жах (страх неминучості), фантастичний жах (страх, підсилений описом природи), реальний жах (страх перед сучасною магією), демонічний жах (страх перед інфернальними створіннями), зовнішній жах (опис фізіології залякування), когнітивний жах (страх, який дозволяє читачеві пізнати досвід, несумісний з його особистим благополуччям).

Г. Лавкрафт наголошує, що «когнітивний жах» є жанротвірним для горору, оскільки такий тип страху дозволяє виправдовувати девіантну поведінку персонажів твору.

Головним для авторів жанру горор є утворення надприродного аутсайда, у якому персонаж може щось побачити або не побачити, спираючись на природу інтуїції (сприймання навколишнього світу). Для створення емоційної тональності твору автори жанру горор вільно оперують

різними типами жаху, який становить основу руху сюжету. «Жах» стає нескінченним інструментом у руках авторів, який може матеріалізуватися у творі (як те, що можна побачити, наприклад, фосфоруєчі очі невідомого створіння), а також психологізуватися (те, що можна відчувати, наприклад, вібрації з далекого космосу, які породжують дивне передчуття).

Для створення залякувальної атмосфери у творі жанру горор автори часто втілюють «жах» за допомогою опису тригерів різних фобій, тим самим посилюючи ефект нагнітання атмосфери твору. Умовно це можна поділити на три основні когнітивно-емоційні реакції: «проспекція-саспенс», «ретроспекція-зацікавленість», «рекогніція-збентеженість».

«Страх» як елемент емоційної тональності твору можна згрупувати за градацією: буденний страх (наприклад, опис блискавки), астрономічний страх (опис сонячного затемнення), соматичний страх (опис оскаженілих тварин, екзотичних хвороб); містичний страх (опис уявлень танатологічного мотиву, інфернальних створінь); соціальний страх (опис національної депресії, економічної депресії, мотив втрати ідентичності, расовий страх, епідемії тощо); дитячий страх (втрата батьків, раннє сприйняття смерті, темрява, неприйняття, зламані іграшки, хвороби); індивідуальні страхи (фобії, патології, психологічні розлади тощо).

Отже, ми бачимо, що для втілення емоційної тональності твору «страх» необхідне залучення імпліцитного читача.

За визначенням Н. Керролла, основними є сюжетні компоненти, які формують невпевненість читача у фіналі твору. На думку дослідника, саме ця нечіткість фіналу, який межує з передчуттям страшного, сприяє утворенню емоційної тональності твору, що здатна налякати.

З розвитком типології літератури жахів «художній жах» (art horror) стає основною одиницею для формування жанрового різноманіття. Отже, у процесі формування жанрової системи найбільш показові художні елементи стають самостійними стійкими утвореннями. Однак до цього горор передбачає страх, якого людина потребує та який виконує важливу

психологічну функцію, зменшуючи страх перед життям, заснованим на ірраціональності й небезпеці.

**Саспенс** (*suspense*) стає інструментом для створення емоційної тональності твору. В основі нього лежать складні психологічні механізми, що спричиняють надприродні явища, описані у творі. Результатом саспенсу є зміна емоційного, психофізичного та фізичного стану персонажа.

**Кліффхенгер** (*cliffhanger* або *cliffhanger ending*) – прийом для створення саспенсу. Він полягає в завершенні оповідального фрагмента ситуацією, яка представляється нерозв'язною за заданих умов. Кліффхенгер, як і саспенс, часто використовується у творах інших жанрів з метою утворення певної атмосфери.

Для хронотопу жанру горор характерний фантастичний континуум. Художній простір цього хронотопу психологізується відсутністю часопросторової стабільності. На думку Г. Лавкрафта, справжню природу такого хронотопу людині неможливо уявити, тому автор твору на рівні оповіді має сформулювати ефект надмірної мішанини незрозумілого й неточного в сюжеті, результатом чого є створення стану передчуття кризи буття людини.

Г. Лавкрафт пояснює інфернальне в художньому просторі твору жанру горор як те, що має бінарну опозицію «земне – небесне», «божественне – демонічне». Це описує трансцендентний досвід виходу за межі видимого світу, що до цього в готичному романі було втілено лише у вигляді наївних антропоцентричних вигадок.

Характерний для готичного хронотопу опис досвіду головного героя на стику часу теперішнього й містичного/надприродного, як символізації минулого, у жанрі горор переживає трансформацію.

Локація замку функціонує як принцип просторово-часової герметизації, розкладеної на рівні площини між опозиціями «реальне – ірреальне». У жанрі горор вона перетворюється на портал як просторово-часова площина переходу героя з одного виміру простору до іншого. У жанрі



горор предметно-матеріальний медіатор втілено в образах потайних ходів, лабіринтів, сходів, секретних ключів тощо.

Окремо у творчості Г. Лавкрафта введено новий тип оповідача для літератури жахів, який навіть не завжди є безпосереднім спостерігачем описуваних подій. Інколи він сам дізнається про те, що трапилося, з чіїхось щоденників, листів, газет, рукописів або плутаних спогадів. У цього персонажа практично немає власної історії за межами сюжету, тільки його роль: донести до читача історію «неймовірного страху», якщо, звичайно, йому самому вдалося не загинути в її епіцентрі.

У жанрі горор відтворення реальності відходить від опосередкованого реалізму з елементами фантастики до гіперреальності. Основною проблемою для читача стає пошук істинної та хибної реальності, описаної в тексті. Надалі це стане причиною появи фабуляції – фрагментації й нелінійності оповіді.

У тексті репрезентанта жанру горор створюється гіперреальність, яка містить конструювання власної історії художнього світу, географію, новини, повір'я й закони функціонування містичних і фантастичних елементів. Це становить велику цікавість для дослідників і прихильників творчості Г. Лавкрафта, змушуючи відтворювати географію творів, перехресні зв'язки тощо.

Прецедент появи моделювання гіперреальності в художньому просторі текстів літератури жахів є передтечею для появи метажанру «темне фентезі».

У світовому літературознавстві зберігається тенденція розглядати поняття «фентезі» в широкому та вузькому значеннях. У широкому значенні фентезі зберігає зарахування містичної прози та творів, які містять елементи містичних трансформацій, персоніфікації й жахів (horror), що мають витоки в романтизмі.

Жанр темного фентезі знаходиться на стику між горором і фентезі. Генетико-типологічно жанр фентезі має більш давні джерела, які можна простежити ще в пригодницьких романах, наприклад, Д. Дефо «Робінзон

Крузо» (1719). Фентезі-література доволі тісно пов'язана з готичним романом і жанром горор, які тяжіють до екзотизації, формування штучної географії художнього тла.

Більшість дослідників цього типу літератури наголошує на значній складності опису її генези, адже ще досі не існує єдиного підходу до її виведення.

Розвиток фентезі від готичного канону можна простежити за допомогою жанрових відгалужень:

- «Наукове фентезі» – це трансформація жанру наукової фантастики, зародження якої відбулося завдяки М. Шеллі.
- «Чорне фентезі», що зароджується у творчості Г. Лавкрафта.

У цьому визначенні дослідник А. Хартвелл (*Hartwell D.G.*) [318] зачіпає доволі популярний і неоднозначний елемент, а саме: такий тип персонажів, як монстри, властивих горор-творам. Більшість дослідників літератури жахів, вирізняючи цей жанр письменства на тлі сучасного літературного процесу, наголошують на наявності в жанрах жахів монстрів. Однак таке твердження не є вичерпним і породжує різночитання на шляху до визначення жанру окремого твору. Так, Цветан Тодоров, у дослідженні «Введення до фантастичної літератури» [211] відзначає, що фантастичне співвідноситься з «чудесним», яке ми спостерігаємо в міфах, казках, жахах. Під «чудесним» дослідник розуміє будь-які аномальні елементи надприродного походження (трансформації, перевтілення, міфічні створіння та ін.).

Категорія фантастичного-«чудесного» в контексті дослідження жанру горор або літератури жахів є недостатньо чіткою для окреслення структури «технології жаху» та «художнього жаху».

За такого визначення, наприклад, твір Дж. Р. Р. Толкіна «Володар пернів» також можна віднести до літератури жахів, адже в структурі епопеї наявні елементи жахливого й жанру горор. Однак таке твердження є хибним.

Г. Лавкрафт у розвідці, присвяченій літературі жахів [350], наголошує, що фантастичне існувало завжди. Автор звертається до архетипу найдавнішого страху первісної людини, проводить його через усю еволюцію літератури жахів, відзначає наявність страху і в інших видах літератури. Звертаючись до готичного роману Г. Волпола, А. Радкліф та М. Г. Льюїса, він розглядає їх твори як різновид фантастичної літератури.

З метою коректного відмежування творів із фантастичними й магічними елементами від творів жанру жахів розглянемо категоріальні відмінності між цими жанрами літератури, послуговуючись критерієм образів-персонажів. Нам необхідно визначити їхнє функціональне призначення у творах.

У цьому дослідженні вже зазначалося, що одним з провідних завдань жанру жахів є створення певних переживань у читача, отже, такий тип персонажа, як монстр, покликаний підсилити емоцію страху. Головним у творі жанру жахів є не наявність такого персонажа, а рецептивний підтекст, який передбачено текстом. Також важливим критерієм є локація, у якій залучено надприродного /інфернального /персонажа-монстра (кладовища/цвинтарі, ізольовані від цивілізації місця – закинтий будинок, замок, проклята будівля або підвал).

Головною відмінністю, на підтримку цього твердження, може слугувати емоційна реакція протагоніста твору на зустріч з таким персонажем. Порівняймо: у фантастичному творі протагоніст, зустрівшись із монстром, не відчуває страху, заціпеніння та ін., а сприймає таку зустріч як норму функціонування художнього світу. У творі жахів зустріч протагоніста з монстром не є показником нормальності художнього світу. Навпаки, вона є підтвердженням аномальності описаних подій, що й викликає в персонажа емоції страху, заціпеніння, огиди (більшість образів монстрів представляють естетику потворності), що має підсилювати рецепцію читача.

Ще одним з характерних елементів твору жахів є переслідування монстром протагоніста. На фабульному рівні взаємодія між протагоністом та антагоністом постає у вигляді бінарної опозиції «жертва – кат».

Література жахів майже в усіх своїх жанрових формах використовує елементи надприродного. Найчастіше надприродне є провідним засобом емоційного напруження, що втілює емоційну тональність твору. Хоча надприродне сягає джерел художньої творчості, її міфологічних основ, як жанроутворювальний елемент воно починає використовуватися у XVIII столітті, з появою готичного роману.

Ц. Тодоров виділяє три функції надприродного:

- *Прагматичну*: надприродне хвилює, лякає або просто тримає читача в напруженому очікуванні.
- *Семантичну*: надприродне проявляється через самоозначення (межа надприродного як концентрування реального й ірреального хронотопу стає причиною психологічної реакції різнотипного страху при прочитанні). Перехід між площинами реального – інфернального утворює дуальне розщеплення дійсності на рівні опозиції концепту «своє – чуже», що загострює психопрочитання твору, тим самим поглиблюючи маніфестацію ідеї концепту «чистого зла», «інфернального фатуму».
- *Синтаксичну*: надприродне є частиною розгортання оповіді.

Прагматичний аспект опису функцій надприродного, за Ц. Тодоровим, найкраще відповідає літературі жахів, оскільки становить її жанрову ознаку.

Явище літератури жахів можна сміливо співвідносити з формульною літературою, якій притаманна структура наративних конвенцій, що застосовуються у великій кількості творів.

Основа міфотворення у творах горору зведена до втілення архетипних страхів людства. Надприродне виконує роль проекції страхів людини, є об'єктивізацією підсвідомих її імпульсів. Особливу роль надприродного в готичній літературі відзначає Вальтер Скотт. У розвідках, присвячених

творчості М. Шеллі, Г. Волпола, Е. Редкліфф, Гофмана та ін. [301], автор неодноразово наголошує на важливості надприродного чинника у творах з готичними елементами. Так само В. Скотт наголошує на важливості унормованості кількості й характеру цих елементів, адже межа між надприродним і казковим досить тонка [301].

Сучасна дослідниця Лінда Вільямс (*Williams L.*) виокремлює горор (поруч із порно) як один з боді-жанрів, адже він спрямований на прояви людського тіла, тобто тілесну реакцію аудиторії [414, с. 143]. Горор-твори використовують проєкції опису тіла, тілесного контакту з метою створення бінарної опозиції «моє – не моє» та змішання найсильніших із людських емоцій, хіті та страху.

У серії романів Е. Райс «Вампірські хроніки» авторка підкреслює складні тілесні стосунки Лістата і Луї, увиразнюючи зв'язок між питтям крові й еротикою. Описуючи момент трансформації Луї на вампіра, авторка детально описує проникання пазурів у шию жертви. Одним з основних акцентів є аромати тіла, які викликають жагу крові. Подібні прийоми помічаємо і в українських авторів жахів, наприклад, у романі Г. Пагутяк «Урізька готика» [172], де важливого значення набуває аромат та звук крові.

За Беріт Гаут (*Gaut B.*), «парадокс жаху базується на тому, що можна назвати парадоксом насолоди від негативних емоцій» [305, с. 335].

Лінда Бадлі (*Badley L.*), досліджуючи поняття жаху як базового елемента горору, відзначає: «Жах апелює до первинних, соматичних способів пізнання... сидячи в затемненому театрі, який повторює лігво або вогнище, ми знову стикаємося з нашими найпершими фантазіями» [254, с. 12].

За Кіт Дженкінс (*Jenkins K.*), «у жаху повторюється пройдене: минуле повертається, щоб переслідувати нас, і найчастіше його повернення відбувається як матеріальна, відчутна подія» [334, с. 7 – 8].

Після другої світової війни література жахів переживає переворот всередині жанрового корелята, а саме: в типізації жаху. Читачі, переобтяжені

насильством і виснажені темою вбивств, не сприймають адекватно наявні в літературі форми фізіологічного жаху.

Жанр терору на деякий час зупиняється, натомість для горору настає золотий етап розквіту. Жага до невідомого жаху зростає. У горорі відбувається стрімке нарощення нових тем, пов'язаних зі страхом «холодної війни». Хронотоп творів перевантажений інфернальними просторами й атрибутивними героями. Перед авторами постає завдання вміло оперувати технічним інструментарієм літератури жахів. Читача цікавлять уже давно відомі сюжети, образи та персонажі в сучасному контексті.

Однією з причин такого попиту стає стрімкий розвиток масового виробництва. Починає розквітати мистецтво поп-арту, що віддзеркалює стандартизовані продукти масового споживання. Літературна сфера перетворюється на територію масового виробництва творів, основним орієнтиром якої стає аспект продажу й нарощення своєї аудиторії в нішовій літературі.

Жахи продовжують бути популярними завдяки явищу масового виробництва малобюджетного треш-кіно. С. Кінг у своїй автобіографії наголошує, що одним із джерел захоплення та натхнення для нього були старі серіальні кіножахи, наприклад, «Помідори вбивці», «Франкенштейн», «Будинок Графа Дракули» та багато інших.

Завдяки появі у виробництві кіножахів Девіда Лінча та Альфреда Гічкока горор переймає кіноприйоми, адаптуючи їх під літературний простір. Відбувається явище медіа-інтермедіальності. Між літературою жахів та кіножахами вибудовується тісний взаємообмін.

Популярності кінематограф набув у 1920-х роках ХХ ст., коли кіно ще вважалося породженням театру та літератури. Від першого кінематограф увібрав особливі прийоми драматичної постановки, від літератури запозичує сюжети, виконуючи функцію екфрази в новій наративній практиці.

Розкриваючи питання пошуку кіномистецтва власної мови, В. Вулф в есе «Кіно» («*The cinema*» 1926) [422] відзначає, що кіномистецтво

«паразитуює» на літературі. Автор зазначає, що кінематограф не просто послуговується методологією літератури, а й стає менш естетизованим, переймаючи сюжети з літератури, роблячи їх менш глибинними й елітарними.

Натомість Джесі Вестон у 1920 році в роботі «Від ритуалу до роману» (*«From Ritual to Romance»*) відзначає, що будь-який тип мистецтва перебуває в постійній антропологічній еволюції взаємовпливу між різними типами мистецтва. Отже, спостерігаємо модифікаційне явище взаємообміну корелятами від літератури до кінематографа, а згодом від кінематографа до літератури.

Взаємообмін між літературою жахів та кіножахами відстежуємо на рівні динаміки сюжету, використання готичного наративу й мотивів. Помітний вплив кіножахів на літературний канон відбувається в період від 1960 до 1990-х років ХХ століття. У літературі жахів утворюється специфічне явище серіалізації літературного тексту, популярне й нині. Серіалізація літературного твору, у нашому розумінні, це процес перетворення розповіді на «книжковий серіал» або «книжкову серію», яка нараховує від 3 до 10 сюжетних книг. Прикладом літературної серіалізації жахів слугують серія вампірських хронік Е. Райс, Г. Пагутяк.

Нові візуальні техніки починають породжувати нові наративні практики й модуси сприймання. Завдяки ідіостилістичному баченню А. Гічкока літературний жанр горуру переймає стилістичне художнє тло кіножахів. Автор створює емоційну тональність хвилеподібного напруження в читача, чергуючи гострі сцени (насильства, опису інфернального досвіду, подібне) зі спокійною оповідною манерою.

Порівнюючи твір М. Шеллі «Франкенштейн. Сучасний Прометей» і твір С. Кінга «Кладовище домашніх тварин», простежуємо різницю у використанні ефекту нагнітання емоційної тональності зловісної атмосфери твору за допомогою використання прийому саспенсу.

У романі «Франкенштейні. Сучасний Прометей» сцени гострої напруги зосереджено у фіналі твору. Розгортання процесу утворення атмосфери напруженої кульмінації можна уявити завдяки алегорії «снігова куля». У ході прочитання твору реципієнт відчуває сугестивну напруженість кожної наступної сцени завдяки наростаючим емоціям страху.

Натомість у романі «Кладовище домашніх тварин» використання прийому саспенсу зведене до низки гострих напружених сцен, що нерівномірно з'являються в міру розгортання сюжету твору. Розгортання процесу утворення напруженої атмосфери можна уявити завдяки алегорії «риболовний гачок». Таке втілення емоційної тональності «лякаючого» призводить до завмирання твору.

Читаючи, реципієнт перебуває в постійній напрузі від кожної наступної гострої сцени, які постають із розвитком сюжету почергово й неочікувано. Кожна наступна гостра сцена відрізняється своєю інтенсивністю. Така динаміка чергування сцен, що лякають, призводить до аритмічної напруги, яка підсилює емоції страху від прочитаного.

Емоція страху для літератури жахів та власне жанру горор – це мета, засіб впливу й функція. Тип страху регулює структурні елементи твору, характер фабули, сюжетну динаміку, принципи творення образів персонажів та механізми впливу на читача.

Загалом, якщо говорити про динаміку сюжету, необхідно звернути увагу на те, як така динаміка відіграє роль підсилювального елемента самої рецепції страху, інструменту, що допомагає досягти бажаної мети. Динаміка горор-твору варіюється залежно від авторського стилю, що знаходить втілення й у побудові сюжету.

Сукупність художніх прийомів у літературі жахів утворює певний тип страху залежно від жанру. Характер використання цих прийомів є «технологією страху»: головним є не те, що змальовано, а як це змальовано у творі.



Більшість дослідників жанрової системи літератури жахів, проаналізувавши значний шар творів жаху, при різних підходах та аспектах до дослідження її структури, дійшли спільного висновку. У літературі жахів диференціація жанрів здійснюється за чинниками, що можуть викликати емоційний стан різного типу страху в читача. Страх, жах як провідні емоції, що з'являються в процесі рецепції художнього твору, – з одного боку, і психологічний ефект, який твір справляє на реципієнта, – з іншого.

За епохи модернізму в літературі жахів у системі жанрових відгалужень відбуваються трансформації канону, який до цього часу укладався. Завдяки цим процесам виникає розширення жанрового інструментарію літератури жахів, що сприяє підвищенню якості вихідного друкованого матеріалу.

Так, локус «готичний замок» та «замковий хронотоп» трансформуються в більш сучасні й доступні формати – у локуси «проклятий будинок» і «будинок на околиці». Змінюється і хронотоп: з часопросторового континууму, який перетинає минуле й сьогодення, він перетворюється на перетин інфернального й реального. Подібні зміни в матриці літератури жахів дають можливість простежити зміни соціокультурного контексту того часу. Починає формуватися постмодерністська аксіологічна реальність.

Територія міста стає проекцією місця існування типового, тривіального індивіда з набором типових потреб. Заміська територія, за якою закріплено архаїчні проєкції, ототожнюється з опозицією простору, де можливе розгортання інфернальних, містичних подій.

Отже, міське тло в жанрі горор створює проєкцію екзистенції людського буття. Заміське тло (природний ландшафт) повертає читачів до «дикого» ландшафту, який сприймається лиховісно, створюючи умови для когнітивного напруження.

Заміський будинок стає проєкцією фортеці, у якій людина є вразливою. Місце, яке має уособлювати захист, у літературі жахів починає уособлюватися вторгненням в особистий простір. Будинок у цьому випадку

виконує не лише утилітарну функцію, безпосередньо пов'язану з проживанням людини в ньому, але й наділений міфосимволічними властивостями.

Для українського інваріанта жанру горор характерним є домінування аграрних хронотопів над міськими (як місце концентрації поля дії міфологічного простору). Міський простір зациклюється, як карнавальний, міфічний час. Часто автори не описують конкретне місто, а обирають умовне «місто». Аграрний хронотоп сприймається як континуум інферально-міфологічного простору. Опис такого простору найчастіше сконцентрований на темі поїздки або подорожі героя до невідомого села.

Урбаністичний хронотоп тривалий час лишався чужим для українського літературного простору з історичних причин. Зацікавлення темою простору міста розпочинається на зламі XIX та XX століть.

Постмодернізм породжує у світосприйнятті людини почуття тривоги, ірраціональності й безсилля. Це насамперед пов'язано з утратою віри в нагальні цінності епохи модернізму, ідеї розуму, прогресу, емансипації особистості.

Ж. Бодріяр відзначає перехід від епохи виробництва до знакового споживання, яке замінює реальність гіперреальністю. Наслідком історико-культурних змін у жанрі горор є формування метажанрового утворення конструювання гіперреальності художнього простору. Приклади конструювання гіперреальності у творах горор присутні у творчості Е. Райс, Д. Сіммонса, С. Кінга, Н. Геймана, Дж. Хілла, М. Кідрука, Г. Пагутяк та багатьох інших [28].

Конструювання гіперреальності твору охоплює не лише утворення історії, сюжету, проблематики, яка об'єднує групу творів автора, а й уживання «перехресних точок» і «надхронотопу». На подібне натрапляємо в текстах репрезентантів літератури фентезі. Причиною виникнення цього є спільні генетико-типологічні джерела.

«Надхронотоп» об'єднує різні за жанром твори одного автора за допомогою «перехресних точок», якими можуть бути часові й просторові атрибуції, умонтування міфологізації сюжету. Це може бути втілено у використанні внутрішнього інтертексту між творами.

Створення гіперреальності автором літератури жахів проектує для читача масивний художній світ, максимально наближений до реального. «Надхронотопи» виконують одночасно такі функції:

- створюють ефект реальності з елементами містики та надприродного, що значно посилює сприйняття твору;
- формують горизонт очікуваного, що породжує певну пізнаваність літератури жахів або окремого жанру;
- підсилюють прийом саспенсу в канві твору;
- утворюють гіперреальність, яка функціонує одночасно за законами фізики та ідіостилю художнього світу твору. Це дозволяє довершити ефект реальності не в межах одного твору, а цілого художнього світу певного автора.

У жанрі горор відсутній такий постійний жанровий елемент, як сюжетна модель. Дослідник вважає, що розрізнення жанрів у літературі жахів можливе завдяки наборам художніх прийомів, головна мета яких – установа контакту з реципієнтом. У поняття «контакт із читачем», «технологія страху» входить набір методів та прийомів, за допомогою яких у різних жанрах літератури жахів створюють емоційну залякувальну тональність. На думку Ж. Бодріяра, сюжет жахів залежить не від того, про що в ньому написано, а від того, як саме це описано.

При дослідженні жанрової системи літератури жахів необхідно спочатку визначити тип страху, який репрезентує жанр, визначити методи, форми, прийоми, за допомогою яких емоцію було сформовано (як саме функціонує утворення «художнього страху», тобто «технологія страху»).

С. Кінг виокремив три типи страху, властиві жанровій системі літератури жахів: «чистий страх», «жах», «відраза». У кожному окремому

жанрі інтенсивність, акцентність домінування одного з типів страху буде різною.

Чистий страх – це створення в тексті емоцій страху за допомогою саспенсу. Подібні залякувальні елементи, які формують цей тип страху, знаходяться за межами поля зору читача та героя. Г. Лавкрафт називає такий тип страху когнітивним, про нього ми згадували раніше.

Жах є проміжною ланкою між «когнітивним страхом» та «відразою», де основний фокус сконцентровано на описі фізіологічних реакцій героя щодо лякаючих подій.

Відраза охоплює страх від опису фізіологічних подробиць (наприклад, детальний опис вбивства).

Для жанру горор найхарактернішим є «когнітивний страх», який буде становити жанрову основу художнього світу твору.

Домінантним складником читацької рецепції є різнотипний страх. Г. Лавкрафт розрізняє широкий різновид емоційного загострення:

- космічний жах (страх далекого й вигаданого);
- фізичний жах (страх від опису фізичних страждань);
- трансцендентний жах (страх потойбічного й непізнаного);
- фольклорний жах (страх, пов'язаний з нічним культом, жертвоприношенням і шаманізмом; апелює до архетипної пам'яті);
- застиглий жах (страх божественної неминучості);
- фантастичний жах (страх, підсилений описом природи);
- реальний жах (страх перед сучасною магією);
- демонічний жах (повернення до готичних форм, страх привидів, катакомб, проклять тощо);
- зовнішній жах [350].

На нашу думку, цю класифікацію необхідно доповнити такими типами, як середньовічний жах (страх через гріх і побоювання Божої карі, представлений у літературі; страх вкоренився завдяки провідній ролі релігії).

Жах смерті – один з провідних страхів, до якого апелюють автори літератури жахів. За А. Шопенгауером, цей жах є іншим боком жаги до життя. Із ним пов'язаний страх самотності (за З. Фрейдом, найсильнішим страхом людини є самотність, що стає причиною травми народження та ідентифікації світу з особою матері). Цей тип страху відображено в романі С. Кінга «Дівчинка, яка любила Тома Гордона».

Жах соціальний, спричинений динамічністю векторів сприйняття соціуму (наприклад, у романі «Зона покриття» С. Кінг звертається до теми страху перед згубністю користування мобільними телефонами).

Дослідник Ноель Керролл функцію рецептивного впливу в літературі жахів узагальнено називає «мистецтво жаху» (art horror), вкладаючи в нього значення комплексу прийомів та процесів, залучених до структури твору із жанрової системи літератури жахів, які викликають страх.

Провідний рецептивний вплив жанру спирається на «жанровий інструментарій» – комплекс прийомів, кодів, атрибутів, сюжетних ходів, елементів фабули, покликаний забезпечити необхідну рецепцію твору читачем.

Жанр горор неоднозначний у методах впливу на реципієнта. Головною домінантою жанру лишається саме мета налякати, що досягається спектром патернів, фреймів, символів та кодів.

У творі представника літератури жахів можуть бути залучені такі коди:

- ольфакторний (опис огидного запаху);
- соматичний (опис хвороби);
- вербальний (опис фізичного спотворення);
- акустичний (опис моторошних звуків).

Кожен з кодів містить свої рівні впливу в структурі художнього тексту, тобто на кожний код розраховане своє функціональне поле впливу. Комбінуючи кожен із запропонованих кодів, автор утворює цілісну гіперреалістичну художню картину світу, що сприяє доцільнішому зануренню та співпереживанню, які допомагають підсилювати когнітивний

страх у реципієнта. Коди втілюються в тексті твору дієгезисним типом оповіді та мімезисом. У жанрі горору, як і будь-якому іншому жанрі кластера літератури жахів, коди є одними з найважливіших елементів «технології страху», що становить абстрактний складник тексту.

Автори горор-творів за допомогою набору таких кодів, вигадливо варіюючи різні типи страху, створюють ефект саспенсу в сюжеті твору так, що читач сам формує горизонт очікуваного, домислюючи приховані значення. Дослідник соціальної психології Т. Шибутані відзначає: те, що людина бачить у будь-якій ситуації, залежить від її очікувань, а ці очікування залежать від знань, з якими людина вступає до цієї ситуації. Коли такі гіпотези виникають, люди стають підвищено чутливими до сигналів, які дозволяють їм перевірити власні міркування: людина, яка йде вночі цвинтарем, буде особливо уважною до різноманітних звуків, які можуть сигналізувати про небезпеку.

В ідеалі читач має пережити весь спектр емоцій та відчуттів, які репрезентує центральний герой твору, без розрізнення: протагоніст це чи антагоніст.

Сцени саспенсу не завжди завершуються жахливим елементом, передчуття жаху/страху може бути хибним і створюватися з метою маніпулювання свідомістю читача й заволодіння його увагою.

Іншим питанням залишається тип провідної емоції страху, цю домінанту розподілено між жанрами літератури жахів. Рецептивною реакцією при прочитанні горор-твору є «когнітивний страх», тобто, який утворюється від осягання хаотичності нагромадження функціональних елементів впливу на читача. Умовно автор конструює світ-дублікат, який не є аналогічним реальному світові, але постає повноправним його відповідником. Такий прийом допомагає занурити читача глибше в рецепцію твору.

Використання інструментарію кодів є характерним для всіх жанрів літератури жахів. Різні комбінації цих кодів зумовлюють жанрову своєрідність творів.

Отже, горор є широким полем для реалізації авторської ідіостилістики, що не відкидає стандартний набір патернів жанру, які зазнають постійних трансформацій. Дослідники відзначають, що жанр горор звертається до фольклору як джерела архетипів, народних забобонів задля підсилення мотиву жахливого в структурі тексту твору.

Загалом літературу жахів XIX століття можна порівнювати з хвилями тематичного сплеску. У цей час тематичне різноманіття збагачується й динамічно змінюється. Наприкінці 80-х тематичним сплеском буде тема вампіризму та вампірів (твори Е. Райс, Г. Пагутяк).

У сучасному горорі автори створюють свій квазіфольклор, що допомагає підтримати горизонт очікуваного в художньому просторі твору. Квазіфольклор жанру горор постає на основі провідних структурних елементів літератури жахів, утворених у процесі генетико-типологічного розвитку цього жанру літератури.

Узагальнюючи особливості жанру горор, зауважимо, що страх у цьому жанрі викликає те, що перетинає межу або несе загрозу її перетину. Тривіальні речі в жанрі горор найчастіше будуть описані як щось монструозне, як те, що спроможне загрожувати. Найхарактерніше цей принцип можна простежити у творах жанру горор японських авторів.

Ураховуючи історичні трансформації й модифікації жанру горор, умовно виокремимо його характерні ознаки:

- виразний національний складник;
- атмосфера жаху, створена за допомогою системи стилістичних прийомів «художнього страху», про які ми писали вище;
- жанровий еkleктизм. Горор характеризується еkleктичним поєднанням елементів химерної прози, готичного роману, фантастики, фентезі. У розрізі генетико-типологічної еволюції

літератури жаху й жанрових відгалужень модифікаційного характеру відзначаємо й появу в жанровому міксі горор елементів детективу, трилера, темного фентезі тощо;

- переплетіння різноманітних стильових шарів (ліричних, барокових, романтичних, гротескових, патетичних, іронічних, постмодерних тощо).

Готична образність. Прикметним є жахлива атмосфера, очуднення дійсності (реальне – ірреальне; реальне – інфернальне; своє – чуже), створена шляхом новаторського бестіарію, химерних ландшафтів, інфернального хронотопу, особливого готичного просторового континууму (поєднання в межах бінарного простору не лише ознак чужості, а й часових деформацій, які перехрещуються в межах цього простору), амбівалентних героїв.

З іншого боку, аналізуючи функціонал жанру горор з його генетико-генеративними підвалинами, необхідно враховувати вплив ретроспективного переосмислення жанрової традиції.

Різні рівні художньої структури горор-твору відображають епоху і національні традиції. Спектр патернів, фреймів, символів та кодів, атрибуцій, повертають до життя канонічний (закріплений за ними) комплекс засобів формального втілення та створюють контекст, що інтерпретує об'єкт художньої рефлексії відповідно до авторської поетики.

Прикладом цього слугує особлива інтенція оповідача з народу як одна з модифікацій нарації, яку не можна визнати домінантою ані в комплексі гогор-творів, ані у творі окремого письменника. Трансформацій зазнають і хронотопи, які в контексті української й світової культурної й літературної спадщини інтерпретуються як традиційні (архетипні), наприклад, хронотоп лігва антагоніста, хронотоп пекла, інфернальних територій.

Горор-твори використовують мотив народних забобонів, без апеляції до архаїчних мотивів. Елементи народних забобонів переживають трансформації відповідно до епохи, підлаштовуючись під базу тригерів, характерних для сучасного реципієнта.



Окрім використання народних забобонів, сюжет горор-твору звертається до табуйованих для суспільства або окремого індивіда тем. Найбільш типові табуйовані теми, які розкривають горор-автори, – це самоусвідомлення персонажа як «зайвої» особи, зловживання наркотичними речовинами, навмисне вбивство, жага жорстокості, насильства, людожерства, гвалтування, різного типу збочення й под.

С. Кінг у розвідці, присвяченій поетиці жанру горор, відзначає, що найулюбленишим елементом більшості авторів є образ дитячих сліз, за якими, на думку автора, приховано алегорію ціни реалізації будь-якого соціального табу. На психічному рівні образ дитини асоціюється з чистотою, невинністю й слабкістю, тому використання сліз дитини в сюжеті твору є елементом підсилення емоціональної тональності твору (рецепції страху на психічному рівні).

Горор-твір створює поле дозволу для читача до суспільно неприйнятних дій. Моральні цінності в їх піковій формі знову утверджуються в культурній паралелі із задоволенням від жорстокості, убивств і смерті.

Розглядаючи структуру метасюжетів жанру, можна вивести певну дихотомічну формулу з системи заборон і переліку завдань, що необхідно виконати персонажеві. Використання подібної схеми охоплює фольклорний моральний мотив заслуженої перемоги над злом.

Ураховуючи це, мотив розплати стає одним з ключових для більшості творів літератури жахів, наприклад, у творі Е. А. По «Маска червоної смерті» бачимо мотив неминучості покарання за гріхи. Подібний мотив спостерігаємо у творі Г. Лавкрафта «Склеп», у романі С. Кінга «Сяйво», романі Г. Пагутяк «Урізька готика».

Інваріантом цього мотиву є мотив розплати за порушене табу, неповагу до смерті або мертвого. У такому випадку персонажа чекає розплата за аморальне ставлення, яка проявляється не лише у відсутності поваги, а й у духовному занепаді.

Зважаючи на генетико-типологічний розвиток готичного роману від середньовічного канону, відзначаємо важливість мотиву «шлях героя». «Шлях персонажа» в просторі жанру горор одночасно відтворює внутрішній світ персонажа й втілює схеми шляху.

У структурі горор-твору ідентичність вибудовано на бінарній структурі «особистість – порушення соціальної норми», яка розкривається у взаємодії з «іншим» (під «іншим» розуміємо протилежне нормальному). Процес взаємодії між протагоністом та антагоністом можна розглядати в схемі «нормальне – аномальне», «моє – не моє», «реальне – ірреальне/інфернальне».

Отже, спираючись на опрацьовані дослідження й масив творів, які належать до жанру жахів, виокремлюємо один зі структурних типів «шляху жертви» та «шляху ката».

«Шлях жертви» можна описати в структурі таких етапів:

1. Зневіра.
  - 1.1. Межа неповернення.
2. Виявлення (монструозність/ хаос незрозумілого/ перенасичення).
3. Спротив.
  - 3.1. Ціна зневіри (утрата себе);
4. Віра (інший я).

Основна мета шляху жертви – це трансляція досвіду зустрічі з нереальним/ ірраціональним/ надприродним/ інфернальним – тим, що виходить за межі розуміння «нормальності», типовості. Ціна такої зустрічі – смерть жертви, але подібний тип розв'язки сюжету безпосередньо залежить від типу нарації твору.

У структурі «шляху жертви» маємо схарактеризувати типовий для горор-твору набір конфліктів. Конфлікти такого типу персонажа зосереджені на складниках: «персонаж проти світу», «персонаж проти самого себе», «персонаж проти ірреального». Отже, структура тексту горор підсилює мотив відчуженості персонажа-жертви.

«Шлях ката» структурно може бути представлений у вигляді таких етапів:

1. Прийняття власної природи / Невідворотність / Залежність від власної природи.
2. Служіння власній природі.
3. Зустріч з типовим.
4. Протидія типовому.
5. Служіння інферну.

Основна мета шляху ката полягає в трансляції досвіду атипового на шляху до деструкції типового простору. Функція такого типу персонажа в структурі твору жанру горор полягає в трансляції ірреального досвіду, з яким стикається протагоніст твору. За традицією горор-твору протагоніст не може пояснити такий тип досвіду, адже він лежить за межами розуміння правил функціонування світу.

У жанрі горору систему взаємодії людини й сакрального втілено на базі культурної прірви між сучасною людиною – людиною раціонального типу мислення – та ірраціональністю художньої дійсності твору, яка може бути сприйнята за допомогою забобонів, релігійних та містичних уявлень.

Типовим для жанру горору є звернення до проблематики людського життя та проблемних зон сприйняття моральних, духовних, фізичних устроїв соціуму.

Більшість творів жанру горору характеризуються бінарністю структури: експліцитний рівень пов'язаний з розвитком фабули, а імпліцитний містить додаткову інформацію про персонажа або оповідача. Подібну організацію твору втілено не лише на лексичному рівні, а й за допомогою синтаксичної організації тексту, що дозволяє сформувати підтекст.

Емоційний підтекст, який забезпечує глибокий психологізм, є одним з найхарактерніших для жанру горору. Механізм формування підтексту становлять повтори, риторичні запитання, оклики, ланцюги номінативних

речень, нестандартна пунктуація. Усе це дозволяє реципієнту уявити умови, у яких функціонує й розвивається персонаж, співвідносити вербалізовані відомості з тим чи іншим емоційним станом.

Синтаксичні особливості опису переживань або поведінки персонажів містять інформацію, яка допомагає співвідносити відомості з різними емоціями. На лексичному рівні це функціонує так: автор використовує конкретно-предметну лексику, що характеризує частини тіла людини. Найчастіше конкретно-предметну лексику горор-твору упередметнено в описі атрибуції персонажа, що згруповуються в лексичні поля.

Розглянемо на прикладі атрибуції персонажа вампіра, які можна об'єднати в поля за такими принципами:

- ті, що мають спільне значення (наприклад: ікла, пазурі, зуби);
- ті, що мають спільну функцію (ікла, кілок);
- ті, що комбінуються на підставі кількох ознак (ікла, кілок – у якості діаметрально протилежної, антонімічної залежності).

Автори нерідко використовують лексику сенсорного характеру, що характеризує чуттєве сприйняття. Упродовж генетико-типологічного розвитку жанру горор очевидною залишається його спорідненість із детективом.

Функції оповідача можуть бути зведені до кількох варіантів:

- оповідач-жертва;
- оповідач-жертва, яка вижила;
- обізнаний оповідач, який не є безпосереднім учасником подій (подібне використано у творчості М. Гоголя);
- оповідач-кат.

Оповідь ведеться то від першої особи, то від третьої. Оповідь від першої особи зазвичай ведеться очевидцем або учасником подій. Завдяки такому типу оповіді автори створюють ілюзію реальності й правдоподібності, але можливості такого оповідача обмежені.

Оповідь від третьої особи використовують тоді, коли оповідач не є учасником описаних подій, про які він/вона/воно оповідає, тобто оповідач розповідає про те, очевидцем чого він не був. У такому випадку основну увагу спрямовано не на оповідача, а на безпосередній виклад подій; особистість оповідача відходить на другий план, центральним є погляд на описані події.

При використанні такої форми читач отримує більший спектр інформації про розвиток подій у структурі сюжету, здобуваючи можливість оцінити поведінку і протагоніста, і антагоніста.

Створення відповідного емоційного ефекту в такому випадку буде досягтися за допомогою більш детального опису кодів дії (ольфакторного, вербального, соматичного, акустичного).

Важливим для авторів жанру горор є утворення бажаності та привабливості жахливого, страшного, надприродного, поєднуючи в канві твору паралелі між елементами страшного, надприродного, жахливого з комічним. На подібне ми натрапляємо у творах доби бароко, які тяжіли до поєднання страшного та смішного (карнавалізація).

Жанр горор межує з «магічним реалізмом», що також ускладнює вирізнення горор-творів серед інших жанрів.

Загальна характеристика елементу магічного реалізму у творах жанру горор полягає в тому, що типові явища описують як оригінальне та екстраординарне, а незвичайні події представляють як щось типове. Це пов'язано з тим, що більшість персонажів жанру до моменту зіткнення з інфернальним складником сюжету перебувають в ідеалізованому середовищі, до моменту перетину умовного порогу. Інколи межа між реальним та ірреальним залишається абсолютно немаркованою.

Література жахів характеризується використанням бінарності художньої картини світу. Найхарактернішими є реальний та ірреальний (інфернальний) світи, які межують і пов'язані між собою певним міжпросторовим елементом. Така система реалізує розділення художнього

простору в бінарній опозиції «моє – не моє», «реальне – ірреальне/інфернальне».

Концепція багатосвіття як принцип моделювання художнього простору знайшла широке втілення в літературі кінця ХХ – початку ХХІ століття. Багатосвіття реалізується в сюжетній і образній структурі творів через різні моделі: деформацію хронотопу, часові зсуви, зміщення часових координат, співіснування «реального» та «ірреального» хронотопів.

У романі Г. Пагутяк «Урізька готика» [172] хроніки сім'ї вампірів розгортаються у двох часових вимірах: реальному та інфернальному, які здатні до взаємозаміни.

Феномен двосвіття функціонує на бінарних опозиціях, які можуть репрезентуватися не тільки складним просторовим поділом світу, а й як опозиції імен, речей, статей, часових вимірів тощо.

Для підтримки напруги та зацікавлення читача упродовж усього твору автори використовують класичні прийоми жанру горор. Одним з таких прийомів є саспенс, елемент нагнітання атмосфери, драматичної організації твору. Іншим таким елементом є прийом «замовчування» – непрямі натяки та референції замість «прямого тексту». Автор сугестивно маркує деякі моменти в сюжеті твору для ефекту натякання на атиповість розпочатої ситуації, наприклад, немаркованого перетину межі простору.

Важливим жанротвірним складником творів, які репрезентують літературу жахів, є простір, де відбуваються події. Локус, наділений символічним значенням, є втіленням «жахливого». Хронотоп горору може бути представлений канонічними локусами (наприклад, кладовище, покинутий/проклятий будинок/замок), а також їх сучасними модифікаціями (наприклад, метро, вулиця, нічний клуб).

Простір у літературі жахів та в жанрі горор є однією з ключових рис, оскільки мають семантичне наповнення й емоційне забарвлення певних локусів, які на ментальному рівні закріпилися у квазіфольклорі.

Горор канонізує місця, які залишаються за межею щоденної життєдіяльності людини: покинуті землі, залишені будівлі, кладовища тощо.

Герметичний простір, ізоляція, постають як збудник процесу мутації головного героя в романі «Не озирайся і мовчи» М. Кідрука [101]. У романі лише Марк і його подруга, скориставшись ліфтом та ритуалом, пов'язаним із ним, можуть переміщатися в ірреальний/інфернальний простір. Територія «жахливого» в традиції жанру горор – це прикордонні та іншосвітні території, зони небезпеки, у яких на людину чатує щось, невизначеність чого й лякає найбільше.

Локуси літератури жахів можна ідентифікувати як герметичні або ж відкриті.

Герметичний локус. Найчастіше протагоніст потрапляє сюди, переходячи умовний «поріг», що стає пунктом неповернення. Типовими прикладами герметичного локусу є готичний замок, печера, моторошний дім, квартира, місто, підвал, горище, церква, готель, покинутий будинок тощо.

Сюжетна модель фатального проникнення персонажа до інфернального замкненого простору, надзвичайно продуктивна в сучасному горорі, бере свій початок від романтичних художніх матриць.

У повісті М. Гоголя «Вій» головний персонаж переступає умовний поріг у момент зустрічі з відьмою в полі. Одразу після цієї сцени стан Хоми Брута стає близьким до марення чи афекту. У художній структурі твору залучено хронотоп лабіринту (блукання Хоми навколо церкви та постійне повернення до вихідної точки). Центральні ж події твору перенесені автором до церкви, що постає як герметичний простір, притягує персонажа й не дозволяє йому вирватися з поля його тяжіння.

На подібні образні матриці натрапляємо в романі Р. Блоха «Психо». Роль герметичного локусу тут відіграє готель, у якому проводить усе своє життя антагоніст Норман Бейтс. Маніакальні нахили персонажа зумовлені його ізоляцією від соціуму.

Відкритий простір. У творах з таким топосом персонажі найчастіше постійно подорожують («Франкенштейн» М. Шеллі). Автор не обмежує героїв у пересуванні. У традиції романтизму такими «відкритими» місцями є цвинтар, покинуте місто, старі парки, пустирі, села та ін. О. Харчук у книзі «Мертві» переносить події твору саме на цвинтар, звертаючись до традицій романтизму та створюючи абсолютно нове функціональне поле для химерної казки.

Простір може зливатися з поняттями іншого порядку, стаючи непросто характеристикою, наприклад, територіально-географічною, а й ядром конкретної сцени, усього твору й навіть художнього світу конкретного автора. Як пише Ю. Лотман, «...у художній моделі світу «простір» часом метафорично бере на себе вираження зовсім не просторових відносин у моделювальній структурі світу» [140].

У горорі стосовно героя ці локуси є функціональними полями, потрапляння до яких рівнозначне включенню в конфліктну ситуацію, властиву цьому локусу. Отже, сюжет може бути представлений як траєкторія просторових переміщень героя.

Межа становить не просто географічну характеристику простору, але специфічний спосіб героя розташовувати себе щодо світу, випадаючи зі звичних суспільних і культурних відносин, на певний час виключаючись із систем ієрархій і порядку.

Художній час у літературі жахів піддається найскладнішим трансформаціям, характеризується умовністю й невизначеністю, оскільки цей жанр художньої прози орієнтовано на відтворення сфери ірраціонального; він вирізняється порушенням причинно-наслідкових зв'язків, постійно напруженим психологічним станом протагоніста, який не може сприймати дійсність раціонально.

Однією з провідних характеристик хронотопу в літературі жаху є викривлення дійсності з орієнтацією на хронотоп світобачення героя.



Хронотоп набуває змін у міру прояву певних подій. Після подій, що провокують зміни, хронотоп твору стає перверсивним (постає із зображенням патологічних порушень інстинктів людини: садизм, мазохізм тощо).

Характерними ознаками хронотопу літератури жахів є:

- інверсія (зміна звичного порядку речей);
- перверсія (звичні речі спотворюються: опис насолоди від вбивства);
- тілесність (акценти на фізичних стражданнях, сценах смерті).

Отже, провідними жанротвірними рисами літератури жахів є:

- характерні типи персонажів (протагоністи, антагоністи, перехідні й медіуми);
- локус, як функціональне поле, закріплене за персонажем;
- похмурий колористичний спектр;
- надприродне як модулятор страху, підсилене хронотопом.

Визначення жанрових різновидів цього жанру художньої літератури виявляє чітку зумовленість специфікою рецепції, орієнтованістю авторських інтенцій на створення певного психологічного ефекту. Усталені художні константи, що виявляють досить високий рівень варіативності, слугують для авторів образною й сюжетною матрицею, яка забезпечує «впізнаваність» жанру, адресованого певній читацькій аудиторії.

Разом з тим, матриця жанру горору містить і стійкі тематичні групи сюжетів і тем, наприклад: надприродне, вампіри, перевертні, зародження вірусів, природний горор, космічний горор, кібергорор, містицизм.

Для XIX століття характерним є зображення антропоморфного «тілесного» жаху, змішаного з насильством, допитами, ампутацією тіла і под., що стає новим простором страху, утворюючи поліжанр терору й горору. Подібні поліжанрові гібриди становлять проблему для подальшої ідентифікації й виокремлення жанру літературного твору XIX століття.

## 2.2. Розмежування урбаністичного та аграрного хронотопів у жанрі горор

Для літератури жахів хронотоп є одним з жанроутворювальних елементів, що має особливу ментальну візію тла, за якою відбувається ініціація адептів.

Характерним готичним хронотопом можна назвати часопросторовий континуум, що перетинає минуле та майбутнє в конкретній замкненій локації (замок).

У жанрі горор готичний хронотоп зазнав трансформаційних і мутаційних змін, залишивши за собою лише узагальнене значення певного континууму й важливість відірваності простору розгортання історії від загального художнього світу твору, з метою утворення умовного вакууму. Стверджувати, що найбільший вплив на утворення жанру горор мав тільки готичний роман, ми не можемо, адже в ході генетико-типологічних процесів пересвідчуємося, що по суті жанр горор є модифікаційним явищем, яке концентрує у своїй жанровій структурі елементи жанрової системи літератури жахів загалом.

Одним з найхарактерніших хронотопів для жанру горор є відірвана від зовнішнього світу локація – своєрідне місце концентрації атрибутів переходу до інфернального простору. Інфернальний простір відіграє роль іншосвіття, де можливий перетин подій, що провокують персонажа до дій, які безпосередньо засуджуються соціальними нормами. Однак перебування в самому просторі й розгортання конкретних подій виправдовують дії персонажа. Так утворюється смисловий каркас хронотопу жанру горор.

Загалом конструкція художнього простору, як мережа місць і зв'язків між ними, не лише слугує загальним тлом для розгортання подій, а й відіграє семантично (символічне) значення, прямо або опосередковано беручи участь у розгортанні подій.

Базовими змістовими універсаліями будь-якого тексту як комунікативної одиниці є людина, час і простір. Утілена в художньому світі тексту, модель світу перебуває в цій системі координат. Просторово-часові виміри художнього тексту підпорядковані суб'єкту, який знаходиться в певному часі й просторі. У художньому світі просторові й часові компоненти зливаються в осмислене та прикметне ціле.

На прикладі жанру горор такими універсаліями моделі світу є саме простір – важіль розгортання дій для суб'єкта. Простір у творі функціонує не за константи наявності в ньому персонажа, а навпаки, простір притягує наявність у ньому персонажа. Усе це можна описати у вигляді двох центричних кіл, які перетинають одне одного за допомогою маркера порталу.

Перше коло виступає як реальний світ, у якому головний персонаж є аутсайдером і неприйнятним. Цей простір можна назвати «сакральним простором» – домівкою або рідною землею, простором, який для героя є «своїм», але для самого простору герой є «чужим» або «інакшим». Наявність цієї особливої характеристики героя притягує його до дії просування до наступного простору.

Друге коло є простором інфернального характеру. Зазвичай сам цей простір має характеристики герметизованого, замкненого поля, відірваного від зв'язків з реальністю. Найчастіше це можуть бути покинуті міста, села, будинки на окраїні. Цей простір ми назвемо «інфернальним простором» – потойбічна частка ірреального в реальному. Але для того, щоб герой горор-твору до нього потрапив, йому необхідно пройти умовну ініціацію, межу або поріг неповернення. Таким порогом слугують маркери порталу, які можуть бути:

- предметними (двері, сходи, ліфт);
- локаційними (місто, село, будинок);
- антропоморфними (людина/відьма, міфологічні створіння).

Усі ці маркери об'єднує єдине функціональне призначення – перенесення персонажа до «інфернального простору», на шляху до якого

герой стикається зі знаками, атрибутами, образами, символами, умовними гачечками для створення когнітивного жаху.

Для українського жанру горор характерним є домінування саме аграрних хронотопів над міськими як місце концентрації поля дії міфологічного простору. Міський же простір зациклюється, як карнавальний, міфічний час. Автори часто не вдаються до описів певного конкретного міста, а обирають умовне, загальне значення «місто».

Л. Сенік відзначає, що «довгий час міський хронограф з історичних причин залишався чужим для українського літературного простору» [198]. Інтерес до теми міського простору виник на початку XIX – XX століть. Знаковим твором, у якому урбаністичний хронотоп втілено локально, є роман «Місто» В. Підмогильного [178], що є алегоричною паралеллю шляху завоювання міського дискурсу в літературі. Однак автор створює тему міського простору як тло для розгортання подій сюжету. Безпосередньо модернізм сприяє формуванню образу українського міста. Міська тематика з'являється майже в усіх родах і жанрах літератури.

Згадки урбаністичного хронотопу спостерігаємо у творах:

- Лесі Українки (драматичні поеми «Блакитна троянда», «Бояриня», «У пущі»);
- Івана Франка («Борислав сміється», «Перехресні стежки», «Для домашнього вогнища»);
- Володимира Винниченка (романи «Чесність з собою», «Сонячна машина» та п'єси «Брехня», «Закон», «Пророк»);
- Михайла Козоріса «Голуба кров»;
- Миколи Куліша («Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Отак загинув Гуска», «Зона»);
- Михайла Івченка (роман «Робітні сили»);
- Віктора Петрова-Домонтовича (романи «Без ґрунту», «Доктор Серафікус», повість «Дівчинка з Ведмедиком»);
- Олекси Слісаренка (роман «Чорний ангел»);

- Юрія Яновського (роман «Майстер корабля»);
- Миколи Хвильового («Повість про санаторійну зону») [198, с. 128].

Х. Пастух відзначає, що в українському письменстві місто подекуди виступало як тло для розгортання подій, але не більше того. Інша роль міста на сторінках української літератури – деморалізаційний вплив на колишнього селянина. Місто розкладало й руйнувало його сільську ментальність, не даючи натомість нічого вартісного...» [175].

В. Пахаренко, описуючи структуру української літератури ХІХ ст., наголошує, що вона здебільшого мала рустикальні риси, у яких було сформоване доволі стійке уявлення про село як систему ідей та цінностей. Їхня сутність і рецепція мали характер телуризму (культ землі, природи, екологічний підхід до світу, космо- і кордоцентризм), приватної власності й демократичного, родинного устрою суспільства [176, с. 3 – 4].

Для жанру горор в українській літературі в цей час знаковим є саме аграрний хронотоп як континуум інфернально-міфологічного простору. Опис такого простору найчастіше суміщено з темою подорожі або мандрівки героя до невідомого села. Подібний елемент подорожі описано в романах А. Гулькевича «Служитель» [66], М. Гримич «Фріда» [56], О. Завара «Песиголовець» [86].

Аграрний простір є важливим елементом не лише для українського жанру горор. Одним із жанротвірних елементів є фольклорний складник, який впливає на властивості тексту, роблячи його національно спрямованим. Окрім орієнтації на фольклор, у жанрі побутує утворення стійких квазіфольклорних елементів, які є загальножанровими й канонічними для горору.

Питання ж урбаністичного простору в жанрі горор у сучасних українських авторів найчастіше накладається на мотиви апокаліптичного спрямування. Головна ознака репрезентації такого типу урбаністичного простору – опис процесу його знищення й розпаду. Прикладами такого хронотопу є романи М. Кідрука «Доки світло не згасне назавжди» [99],

Л. Дереш «Культ» [76], С Завара «Ката-моргана (Апокаліпсис уже завтра)» [87], Д. Піскорського «Лінія шквалу» [128]. У всіх цих творах урбаністичний простір становить тло для розгортання апокаліптичних процесів, які авторами продемонстровано в мотивах апокаліпсиса реальності, де ірреальний простір функціонує в проєкції з антагоністом (М. Кідрук «Доки світло не згасне назавжди» [99], Л. Дереш «Культ» [76]), мотиві апокаліпсиса як складник антиутопії (С. Завара «Ката-моргана (Апокаліпсис уже завтра)» [87], Д. Піскорського «Лінія шквалу» [128]).

У сучасних авторів жанру горор пошук, а найчастіше втрата самоідентифікації, прямо реалізується через образ винищення міського/урбаністичного середовища. Відтак у нашій роботі поняття «урбаністична література» поєднує різновидові й різножанрові художні твори, що розгортають тему міста (місто як текст, міські локуси й топоси, символи, міський пейзаж, хронотоп, міська міфологія), намагаються розкрити онтологію міського світогляду й способу буття. Тему міста найчастіше виражено в мотиві подорожі, повернення, розставання та знайомства з містом.

Л. Сенік відзначає, що віднесення творів як урбаністичних відбувалося на тематичному рівні [198].

У літературознавчому аналізі зазвичай акцентували на соціально-побутовому конфлікті (антитези: село/місто, духовність/бездуховність, природність/штучність, бідність/багатство), ідеологічних і політико-економічних домінантах. Еталонним для національної урбаністичної літератури став роман Валеріана Підмогильного «Місто» (а також роман «Невеличка драма»), який стартував як перший твір в українській літературі, що «від початку і до кінця написаний на міському матеріалі», де місто постає як проблема [198, с. 128].

Відзначимо й наявність у жанрі горор піджанру «міські жахи» (j-horror), основною локацією якого є хронотоп міста з інтенсивною урбаністичною символікою. Ідентифікація горор-твору як жанру «міські

жахи» (j-horror) відбувається за наявності домінування елементів урбаністичного. Саме тому нам важливо сформулювати значення поняття «урбанізм».

### 2.3. Відкрита камерність і демонічний простір в оповіданні «Студент» Марії-Анни Голод

Хронотоп має специфічну форму для кожного жанру, у якому його використовують, тому ми будемо говорити винятково про хронотоп жанру горор. Як зазначалося в першому розділі, література жахів, а саме: готичний роман і горор є єдністю цілого, відмінними між собою за призначенням та задумом автора. На прикладі твору М. Голод «Студент» [215] простежимо різницю між хронотопами споріднених жанрів, але спочатку визначимо, що таке хронотоп.

Як зазначено в «словнику літературознавчих термінів»: «Хронотоп (грец. *chronos* – час, *topos* – місце) – це взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ. Час у художньому світі (творі) постає як багатовимірна категорія, у якій розрізняють фабульно-сюжетний час і оповідально-розповідний (нараційний) час» [134].

У такий спосіб виявляють розбіжність між тим, коли згадані й описані події відбулись і коли про них повідомив: оповідач; учасник подій як свідок; інформатор, який певним чином довідався про них. Художній час твору залежить від його наповненості важливими подіями й просторової осяжності. Художній простір у творі також не збігається з місцем розгортання подій чи перебування персонажів: локальний інтер'єр, пейзаж розмикаються в широкий світ засобами ретроспекції (згадки, спогади, сни, марення). Характер та особливості хронотопу залежать від жанрової структури твору, невіддільні від його суб'єктивної системи і є важливим чинником стильової визначеності художнього твору» [15; с. 726 – 727].

М. Бахтін вводить поняття «хронотоп» для позначення такої єдності художнього простору й художнього часу, яка є більшою за їхнє просте складання й може зіставлятися з часопросторовим континуумом реального світу. Власне хронотоп – це суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відношень, художньо освоєних у літературі. Розглядаючи хронотоп роману, науковець твердить: «Жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, причому в літературі провідним у хронотопі є час» [15].

Ю. Лотман віддає перевагу простору – «сукупності однорідних об'єктів, між якими наявні відносини, подібні звичайним просторовим» – як головному засобу осмислення дійсності. При цьому художньому простору надається роль основи для побудови «картини світу» – цілісної ідеологічної моделі, притаманної цьому типу культури, виразника світогляду і індивіда-письменника, і цілого народу [140].

Більшість готичних романів мають місцем дії давній, покинутий, напівзруйнований замок або монастир з темними коридорами, забороненими приміщеннями, запахом тліну. У цьому замку відклалися сліди віків і поколінь у різних його частинах, фамільних картинних галереях, сімейних архівах, специфічних людських відносинах династичного спадкоємства, передачі спадкових прав. Обставини містять завивання вітру, бурхливі потоки, дрімучі ліси, безлюдні пустки, розчахнені могили.

Хронотоп горору, головна спрямованість у хронотопному контексті жанру є введення локально-темпоральних маркерів, які впливають на сприйняття читача швидкоплинності чи плавності сюжету, а також інформують читача про часопросторовий континуум, у якому перебуває герой. Найчастіше автори за допомогою природних явищ чи катаклізмів створюють ефект страху, а іноді й послуговуються прийомом саспенсу. Деталізовані описи природи, використані для підсилення емоційного напруження при їх зображенні, є характерними для хронотопу горору.

Через сюжетне розгортання простору в горорі автор своєрідно реалізує ідею, одну з основних для жанру роману загалом – відчуження людини від



світу. Своєрідність тут полягає саме в тому, що через простір горору автор розробляє як основний філософський мотив жанру – відсутність у героя жодних можливостей протистояти метафізичній камерності, яка відділяє його від спільноти – це його фатум.

Жоден твір у жанрі літератури жахів не може існувати без топосу замку, будинку чи будь-якого іншого приміщення, у якому заховані всі таємниці сюжету. У горорі замок трансформується в склепи або замкнене приміщення, зникає помпезність, історична накладка та ефект класичного калькування, а точніше стереотипне судження про маркованість тексту твору. Натомість більшість авторів загострюють увагу на емоційному складнику тексту, не відкидаючи при цьому простору, а надаючи йому мінімалістичних форм.

В оповіданні М. Голод «Студент» відбувається своєрідне згортання простору від експозиційного «відкритого» пейзажу до замкнутого топосу, де він розгортається в глибину. Сюжетно автор зумовлює це редукування відверто побутовими деталями, які обертаються пізніше обставинами в житті героя: три ночі відспівувати покійного, за те, що кілька днів тому був винним у викраденні дорогоцінної олії для парфумів. Обставини ці настільки неминучі для героя й пов'язані з хронотопом, що переростання експозиції в зав'язку відбувається прямо з наближенням / заглибленням героя в хронотопі горору, з розгортанням готичного простору, усередині якого й відбувається подальший розвиток сюжету чи його частини: щовечора, коли студент відспівує покійного, до нього навідуються дивні створіння, які є не фізичними, а духовними уособленнями гріхів покійного.

Оповідання оповите атмосферою страху та жаху й розгортається у вигляді неперервної серії загроз спокою, безпеки героя. Центральний персонаж – студент. Звичайний хлопець, який хоче відплатити добродію дядьку, а у фіналі твору усвідомлює містичність пережитих ночей.

Сюжетне розгортання простору вивільняє його приховані можливості. Виведений зі звичного побутового середовища, він починає відігравати сюжетотвірну роль.

Організація простору в оповіданні «Студент» подібна до організації простору в повісті «Вій» Гоголя. Однією з центральних паралелей є сам сюжет твору: студент відспівує покійного три дні й три ночі, у які до нього навідуються різноманітні демонічні створіння. Тут простежуємо характерну паралель із «Вієм» М. Гоголя, де головний герой теж мав три дні і три ночі відспівувати відьму, а щоночі його відвідувала нечиста сила. Отже, можна стверджувати, що організація простору, тобто хронотоп в оповіданні «Студент», має ознаки інтертекстуальності до повісті М. Гоголя.

Відзначимо, що замкнений простір «кімнати» стає хронотопом у міру розгортання його специфічних тимчасових і світотворчих характеристик.

У тексті твору «Студент» мотив замкнутості – одна з основоположних особливостей просторового розгортання. Її здійснення відбувається за такими напрямками:

1. Замкнутість стає проявом одного з головних елементів поезики: потрапляння героя в нездоланні рамки обставин – і ширше – фатуму, відсутність свободи волі з його боку.
2. Автор передає навколишній світ та стан героя за допомогою таких явищ, як замкнена кімната, хоча насправді ця камерність є уявною, через те, що двері ніхто не закрив.
3. Надприродні гості (воїни з шаблями, пара коней, дами, хорти, орли, соколи, коти) посилюють центричність сюжету в одній кімнаті, що стає помежів'ям між реальним та ірреальними світами. Усі прибулі в ніч проходять умовну грань – «поріг».

Поріг в уявленнях українського народу – це не тільки дерев'яний брус, закріплений на підлозі під дверима, а й захист від нечистої сили й наочне розділення реального світу з ірреальним (демонічним). Автор навмисно

замикає розвиток сюжетних колізій в одній кімнаті з мерцем, коли всі надприродні гості проходять поріг, заганняючи героя в безвихідь.

4. Часовий маркер викликає неабияке сюжетне напруження, створене емоцією страху й очікування. І головний герой, і реципієнт опиняються в стані напруги, адже невідомо, яке чудовисько може з'явитися з настанням півночі.
5. Зооморфні образи, що пронизують текст, передані через прийом екфразису (змалювання ритуалу оплакування). Це призводить до інтертекстуального розуміння цих образів, зарахуванню їх до розряду «демонічних» або «нечистих». В українській народності обряд оплакування слугує очищенням душі померлого й полегшенням його відходу в царину Бога, на тлі цих подій нерідко з'являються «демони», «нечисті», які характеризують важкість життя померлого й ворожнечу царювань Бога і Чорта. Яскравим прикладом є Гоголівський «Вій».

Ритуал оплакування проводиться в замкненому приміщенні із зачиненими вікнами. Це пов'язано з повір'ям, що через відкрите вікно може вислизнути душа померлого та прилетіти до живих. Власне тому автор, використовуючи концепт сприйняття «екфразису», замикає головного героя в кімнаті. Він вільний, але водночас і замкнений.

У творі домінує дуалістична картина світу, представлена демонічними створіннями та живим студентом.

Спираючись на фінал, можна умовно розділити простір твору на два шари: реальний і нереальний. Обидва шари розділяють причини їх виникнення. Реальний – це розбитий глечик, накопичення випарів олії в задушливій кімнаті, відспівування небіжчика три дні поспіль. Нереальний – демонічні створіння, які навідуються в рокову годину, марення головного героя.

Отже, доходимо висновку, що відкрита камерність твору «Студент» позначена домінуванням дуалістичної картини світу, репрезентовану в

сюжеті за допомогою реального й ірреального життя. Однією з головних ознак присутності ірреального є реакція головного героя на надприродне. Від приміщення до приміщення, від ірреального до реального:

*«Боявся Павло відчинити, але стукіт був щораз сильнішим. Зі страхом і трепетом відчинив двері, а там два елегантні вояки стояли, із шаблями при боці. Засалютували та й сказали: – Будемо з вами тут сидіти...»*

*Павло дивувався... Павло того досить, втратив трепетливість... але мусить якимось витримати це» [214].*

Особливо яскраво автор змальовує фінал твору, який розкриває всю центральність простору:

*«Павло справді перелякався, якнайшвидше побіг до парафіяльної канцелярії та віддав книжку до церковного архіву. Коли його запитували, звідки взяв цю небувалу старовинну книгу, сказав, що отримав від спадкоємця одного небіжчика. Не має він місця, щоб таку книгу приховати, то віддає в добрі руки (Цю книгу можна ще й сьогодні оглянути, якщо отець архівар дозволяє на те. А також треба перед тим помолитися.)»*

*«Ні живий, ні мертвий приплетався Павло додому. Сів на своє ліжко, все ще не впевнений, чи все це чиста правда, чи тільки якийсь кошмар» [214].*

#### **2.4. Дуальність світів у романі Г. Пагутяк «Урізька готика» як характерна риса містичного в гороровому романі**

Образ Уріжа в романі Г. Пагутяк «Урізька готика» [172] створено через візуальне моделювання життя галицького села, замкненого світу, який не приймає сторонніх і захищає своїх мешканців від втручання, не сприймають експресивний міфічний час і просторові параметри.

Прототипом села Уріж є справжнє село в Карпатах. Усі основні події обертаються навколо серії смертей. Перша смерть, з якої відкривається історія роману, – це поховання матері Орка та дружини Петра. Цікаво, що кожна наступна смерть відкриває новий сюжет. Співіснування двох сюжетів

– окультного та реального – підсилює ефект страху. Авторське злиття двох світів – буденного й демонічного – порушує низку проблем, які Галина Пагутяк розглядає протягом усього твору. Головною константою світових кордонів є контрастний поділ життя села на день і ніч. Це створює дзеркальний ефект у романі: те, що може бути тривіальним удень, стає жахливим і таємничим увечері. Утопленики та вцілілі, які опинилися на вулицях Уріжа, утворюють світ, паралельний світові людей.

Уже на перших сторінках книжки описано смерть і похорон матері Орки Марії та її сестри Орісі. Повідомляється, що вся родина Пітера проклята, оскільки вони є сім'єю тиранів. Це уточнення стає необхідним для розуміння світу села, адже характерні межі повсякденного й потойбічного світу можна знайти не лише в топосі Уріжа, а й у родині, так би мовити, персонажа. Орісія була нормальною дівчиною, яка ніколи не стане вампіром. Натомість Орка розкрила свою демонічну природу, тобто спостерігаємо межову сталість у персонажах, які виступають повторювачами поділу світу між буденністю й окультизмом, його персоніфікованим проявом. Однією з центральних візуальних ікон є Панське перехрестя. Г. Пагутяк вклала його в сюжет роману, створивши ефект відірваності мешканців Уріжа від навколишнього реального світу та своєї ізоляваності простору від сільського середовища.

З цього приводу варто згадати, що в романі Марини Гримич «Фріда» [56] головна героїня, потрапляючи до будинку свого дитинства, також опиняється в замкненому просторі, поза реальним світом.

У романі Галини Пагутяк світ обмежений простором села. Головний герой, який приходить до нього, ніби зберігає здатність повернутися до повсякденного життя, але вже належить до потойбічного світу. Тут, на нашу думку, правомірною буде паралель із романом Миколи Гоголя «Вій» [52], де Хома Брут є своєю ідеєю: хто не потрапив до підземного царства, не перетнув кордон. На початку твору він мав усі шанси не пережити це, залишитися у своєму просторі, але закони жанру тиснули на

персонажа, отже, він повністю втратив зв'язок з реальністю, як і головний герой роману «Уриська готика».

Міст у романі Г. Пагутяк є містичним містком або порталом між життям і смертю. Звичайні люди обходять його стороною, бо він віщує таємниці. Як зазначено в енциклопедії символів, міст у міфопоетичній традиції виступає насамперед образом зв'язку між різними точками сакрального простору, двовимірним шляхом, точніше, – найскладнішою його частиною.

Міст ніби будується на очах подорожнього, у найактуальніший момент подорожі й у найнебезпечнішому місці, де шлях перерваний, де загроза з боку злих сил є найбільш імовірно, подібно до перехрестя, розвилки доріг (мотиви чудовиська, хижого звіра, злого духа, поганої людини біля входу на міст). З цими мотивами пов'язаний звичай відзначати початок і кінець моста прикрасою, символічним знаком, зооморфними зображеннями сторожових левів, грифонів тощо. Образ мосту реалізується й у численних психологічних помежованих станах (марення, безсоння), які переживають герої. У другій частині батько Орки перебуває в стані марення, на межі між реальним світом і містичним, що супроводжується образом мосту.

Подвійність світів виявляється й у образі двох пагорбів, на яких стоять церкви. Таке ж поєднання реального та містичного світів часто наявне в містичній прозі, але у творах жанру жахів додатково присутні сильно сконцентровані сюжети «нечистої сили», образи, які мають чинити сильний негативний психологічний вплив.

Реальний і фантастичний світи тісно переплетені й утворюють нерозривний зв'язок. Установлено, що навіть релігія, основним осередком якої є церква, утрачає сакральний зміст і трансформується за законами жанру, тобто виступає прихованим об'єктом сил зла. Подібний прийом можна побачити в історії «Закони» М. Гоголя. Церква більше не є сакральним центром, вона стає притулком від сил зла. Це пов'язано з тонкою межею між божественною й демонічною містикю. Ми бачимо типове

зображення території навколо церкви та самої церкви як двовимірного елемента, або порталу, що підкреслює межу між реальним і містичним світами. Таким же прийомом послуговується й М. Гоголь, підкреслюючи межу між реальним і містичним за допомогою церковної образності, виступаючи своєрідним посередником між цими двома світами. Якщо у фантастичній прозі особа Бога сприймається відповідно до релігійних норм, то в жанрі горор Бог постає не осередком людських вірувань, а навпаки, як основа їх втрати, яку ми спостерігаємо в романі «Урізька готика». Бог, релігія та дім Божий мають протилежні й негативні значення. Завдяки цій техніці зникає межа між магією і злом, дияволом.

Містичне наповнення текстів, демонологічне потойбіччя, поєднання реального та міфологічного – це постійні характеристики творів Г. Пагутяк. На думку Ю. Винничука, «твори Галини Пагутяк скидаються на сни, які авторка навіює читачеві, сни, які кожен тлумачить по-своєму, витягуючи з них таємницю» [40]. Недарма центральними в романі «Урізька готика» є мотиви віщого сну й безсоння – своєрідний прояв зміненого стану свідомості. Петро має пророцькі марення, що демонструє його причетність до упирів, натомість поміщик має *«розлад циклу сну... спить удень і не спить вночі»* [143], що підкреслює його відокремленість від інших.

Священник (піп) виступає антагоністом головного героя й виконує дві функції, подібні до функцій безіменного священника в романі «Слуга з Добромиля»:

- намагається вивідати правду («Піп сповідує: *«Чого так швидко зміг ти одужати?»*») [173, с. 28];
- завдає шкоди одному з членів родини, виганяє когось («Піп виганяє онука») [173, с. 32].

Другу функцію Ю. Винничук вважає надзвичайно важливою, оскільки вона створює рух казки [173, с. 31].

Третя художня функція персонажів-священиків у діалогії – функція літописання подій. Отець Антоній *«стисує до грубої книжки долі, сні, їхні життя та смерть»* [173, с. 13].

Цікаво, що Галина Пагутяк сама не знала, що в Уріжі жив реальний прототип Антонія – священник на прізвище Драгус, який вів записи про село та його жителів [173]. У своїй діалогії письменниця акцентує на тому, що писане (пізніше друковане) слово, книга, цінуються, оберігаються, сприймаються як сакральні. І сам Антоній відповідально ставиться до своїх записів, кажучи, що писати неправду (про мертвих чи живих) – великий гріх.

Галина Пагутяк не заперечує дій демонічних створінь, спрямованих на християнські моральні засади. Вони не представлені як погані чи хороші; навіть убивство в художньому світі письменниці не вважається гріхом: це просто факт, а не добрий чи поганий вчинок, бо тут *«вбивають»* зайве й непотрібне. Гнобителям ніщо не заважало вірити в Бога, вони також молилися і ходили до церкви, і, як Петро, намагалися спокутувати свої гріхи. *«Адже опір полягає не в тому, щоб зневажати хрест, а в тому, щоб черпати силу з усього, що відбувається: з землі, з води, з дерев, з тварин і з людей»* [173].

Особливий зміст у творі мають язичницькі міфи про воду, зображені в образах річок, дощу, калюж. Вода є одним із символічних елементів, з яких складається світ. У давніх міфологічних традиціях різних народів вода була втіленням миру й розсудливості в думках, межею між світами живих і мертвих; в усній народній традиції вона уособлює і простір забуття, і нове покоління знань, можливостей і сили.

Отже, у романі Галини Пагутяк *«Урізька готика»* спостерігаємо традиційне для жанру горору протиставлення двох світів, яке авторка наповнює особливим філософським змістом: актуалізація демонологічних мотивів є своєрідним втіленням проблеми втрати віри в Бога; головну відповідальність за життєвий вибір покладено на плечі людини. Ситуація



помежів'я, роздвоєності між буденністю та потойбіччям подібна до ситуації морального роздоріжжя.

Наголосимо на прямому зв'язку сюжету роману з романтичною традицією, яка стає одним із найвпливовіших рухів для осмислення авторами готичної традиції. Романтизм стає основою психології жанрів цього напрямку. Характерний поділ на «ніч» і «день» був першопрохідником саме в романтизмі. Ця традиція особливо авторитетна в контексті української літератури, тому ми приділяємо їй стільки уваги. Імовірно, тут наявна й генетична закоріненість у бароко з його химерністю, поєднанням високого та низького.

Тема помежів'я проявляється на всіх рівнях твору: у розбудові системи персонажів, організації художнього простору та поділі художнього світу на «денну» і «нічну» половину.

## **2.5. Трансформація прийому містичного лабіринту в романі М. Гримич «Фріда»**

Одним із яскравих атрибутів літератури жахів є містичний лабіринт. На прикладі роману М. Гримич «Фріда» [56], проаналізуємо функціонування художньої площини з використанням елемента містичного лабіринту, його нарративну функцію, що розгортає перед читачем заплутану, згорнуту з середини й розгорнуту ззовні структуру складних переплетень художніх вимірів і площин.

Роман М. Гримич «Фріда» [56] – яскравий приклад використання великого спектра літературних прийомів для формування психопрочитання тексту читачем. Авторка ніби грається елементами містичного лабіринту, що створює тканину сюжету, умонтовану в ряд різноманітних алюзій, інтертекстуальних покликань, які відсилають до первісного досвіду. Проаналізуємо кілька з них.

Почнемо з найвиразнішого інтертексту, який пробився в тканину художнього світу. Цей інтертекст імпліцитно зреалізований. Означимо його як інтермедіальний шар роману. Це образ дерева, який неодноразово в прямому контексті вживається через спогади й уособлення рідної домівки головною героїнею. У романі образ-символ набуває різних форм та означень, що допомагає читачеві відтворити під час прочитання картину художнього світу тексту у вигляді заплутаного сплетіння, ніби кореневища та гілок того самого дерева, що апелює до первісного несвідомого. Авторка прямо вказує на поліфункціональність образу, не зупиняючись лише на одній паралелі подання цього символу.

Нерідко використання образів-символів у тканині тексту апелює до колективно-несвідомого досвіду читача й автора, який їх використовує. Це дає змогу розбудувати багатовимірну систему з семіотичних кодів, що по-різному відкривають і пояснюють структуру художньої моделі твору. Використання таких закодованих символів у творі створює один із перших шарів містичного лабіринту, тримаючи читача в постійній напрузі під час прочитання тексту. Читач сприймає кожен з кодів як систему, що, розгортаючись, взаємодоповнює наступну, але при цьому відводячи від основної думки. Створюється ефект подорожі, коли автор веде читача до якогось конкретного висновку, даючи йому всі підстави сформулювати все так, як він відчув. У найвідповідальніший момент, коли все мало підтвердити здогадки, автор змінює напрямок подорожі на 180 градусів. Це змушує реципієнта перебувати в стані напруги.

Одним із таких кодів-символів у романі «Фріда» є жінка-дерево. Можливо, це може здатися буквалістикою, але містичний образ уособлюється не тільки як посилення до фрейдівського розуміння ролі жінки в художній культурі, що трактує жіночі образи як елемент природи або природного, він також пробуджує в уяві читача несвідоме уособлення цього образу з ментальним досвідом цілої культури. Згадуючи давні пам'ятки, зокрема фольклор, ми можемо простежити тенденцію використання

прийомів опису персоніфікації дівчини на вербу або кущ калини, що створює плато сприйняття таких образів як іманентний досвід. Цей образ формується в читача тільки після прочитання більшої частини твору, через те, що автор прямо не вказує на домінування такої стратегії, і змішує цей образ з основним «деревом-будинком», як повідомляє головна героїня.

На образ дерева неодноразово наштовхуємося в романі «Фріда». Авторка умовно описує його як живу конструкцію, витворюючи перед реципієнтом імпліцитний інтертекстуальний образ, одночасно провокуючи в уяві читача кілька культурних кодів: «дерево-титан», «вікове дерево», «дерево родючості», «дерево життя».

Галина Лозко так трактує ці персоніфіковані містичні алюзії: жінка в українській культурі (писемній і мовленнєвій) є сакральним центром зародження й сили. У романі ми бачимо нашарування сконцентрованих архетипів української жінки/матері та вікового дерева. Марина Гримич, натякаючи одним словом, проєктує низку асоціацій, але це було лише одним із побіжних штрихів.

Опозицією образу Дерева є Світове дерево (або як називає це М. Гримич, Дім-Дерево). Образ є надзвичайно імпліцитним, не лише в традиційно-побутових уявленнях культур народів світу, а й у давніх космогонічних уявленнях, містицизмі та світових релігіях, де Дерево символізує широкий спектр реалій буття, від структури самого Всесвіту, родової спільноти (дерево роду) до людини (дерево добра й зла). До того ж Дерево є своєрідним містком поміж землею і небом, віссю світу, сферами людей і богів, матерією і духом. У свідомості давніх українців, символ дерева уособлювався з деревом життя, проводились паралелі зі світовим центром, ієрархічною структурою буття.

Авторка створює широкий діапазон містичних символів, які формують один із шарів лабіринту, переводячи художній простір роману в трирівневу структуру: містичних символів, вакууму як містичного топосу й атрибутів. Образ дерева-будинку постає своєрідним містком, який тримає головну

героїню в постійній ізоляції від зовнішнього світу, у своїх спогадах про минуле.

Отже, світове дерево – це архетипний образ, який своїм корінням сягає кількох культур, що одночасно проектує в уяві читача потужний візуальний образ. Це своєрідна міжпросторова поділеність топосу дому на тривимірний вакуум.

Є верхній поверх. Авторка сама зазначає в романі, що на верхніх поверхах жили найзаможніші мешканці цього будинку (вул. Торгова,и 4). Другий реальний поверх – це те місце, що найприземленіше серед усіх. Тут з'являється атрибут замкненості топосу – портал у вигляді арки, який розділяє будинок-дерево, будинок-куб від реального світу та створює замкнену просторову єдність. Третій поверх – це осередок підвалу (наймістичніша частина будинку), який є своєрідним містичним лабіринтом. Тут найбільше з'являється атрибутів готичної містики в образах привидів минулого головної героїні. Цікаво, що авторка поєднує всі поверхи будинку в одному лабіринті. Коли головна героїня починає свою подорож з другого рівня, вона, падаючи в дірку в підлозі, опиняється на горищі, і знову ж таки, підіймаючись сходами, потрапляє в нутрощі підвалу, у якому побутують абсолютні закони містичного простору.

У романі лабіринт виконує роль гіпертекстового посилання на твір «Дім на горі».

Отже, лабіринт у романі неявний, його навіть не описано як такий. У момент прочитання блукань героїні Ірини нутрощами будинку в пошуках виходу, спадає на думку, що часопросторова логічна єдність абсолютно відсутня (наприклад, сцени з описом спуску Ірини з верхнього поверху на нижній, і в результаті за довгий спуск вона опиняється на верхньому поверсі будівлі). Це створює сугестивний образ лабіринту, прототипом якого є лабіринт Мінотавра. До речі, і сам Мінотавр, як алюзія, тут присутній. Він яскраво виражений в образі так званого Гешефту. Сам опис його зовнішності й потворності взаємодоповнює образ лабіринту Мінотавра.

Авторка при описі цього будинку вдається до характеристики роздрібнюваності дому ззовні та зсередини. Це певною мірою гіпертекст, оскільки стилізація опису образу на жанр горор (класичний опис будівель і приміщень жанр горор отримав від готичного роману) дає зрозуміти, що опис дому-дерева, який спроектовано як абсолютно суцільний усередині, але з накладанням алюзії лабіринту, і розгалужена система ззовні, є гіпертекстом у гіпертексті.

Головна героїня, потрапляючи в будинок свого дитинства, також перебуває в обмеженому просторі, за межами якого реальний світ перестає існувати. Опис атмосфери минулих часів (коли будинок умовно ще був живим), створює стилізацію під роман «Місто».

Друга частина роману, яка має епістолярний виклад, частково нагадує роман «Франкенштейн. Сучасний Прометей». У обох творах фабула передається крізь неяскраві занотовані листи.

Одним з неявних імпліцитних інтертекстів є алюзія на роман «Сто років самотності» (а точніше, момент опису гріхопадіння будинку й переродження його через образ Фріди).

Персонаж Юродивого, який є наскрізним, постає своєрідним гіпертекстовим образом, що не залежить від конкретного роману й має загальноприйнятні характеристики.

Отже, тканина тексту роману «Фріда» сконструйована та функціонує на класичних засадах елементу містичного лабіринту, що підсилює напружену увагу читача в момент прочитання, роблячи, таким чином, містичні образи більш деталізованими в уяві, ніж периферію тла тексту.

## 2.6. Модель художнього простору з елементами містичної структури поєднання «реального» та «ірреального» світів у тканині роману М. Кідрука «Не озирайся і мовчи»

Жанр горору неоднозначний у методах впливу на реципієнта. Головною домінантою жанру залишається саме аспект рецептивного впливу, адже він апелює до діапазонів патернів, фреймів, символів та кодів: ольфакторних, соматичних і вербальних.

Горор постає ідеальним середовищем для авторської ідіостилістики, не відкидаючи стандартного набору патернів жанру, що зазнають постійних культурологічних змін.

Відмежувавшись від готичного роману, жанр горор стрімко нарощує власні характерні домінанти, залишаючись у полі масової літератури.

У зв'язку з неоднозначним трактуванням терміна «горор», що з англійської мови перекладається як «жах», і використовується вітчизняними літературознавцями для номінативного означення літератури жахів загалом, виникає низка проблем, однією з яких є саме виділення самостійних одиниць жанру горор, що вирізняють його серед інших жанрів та субжанрів.

У наукових дослідженнях поняттєвого апарату жанру виникають розбіжності на терені номінативного означення: М. Бахтін пропонує термін «чорний роман» [15, с. 247], Н. Керрол – «література жахів» [267].

Визначення Н. Керрола полягає в основі поняттєвого апарату згаданої праці, оскільки жанр горор послуговується спільними прийомами літератури жахів: саспенс, маркери містики, рецептивна ретардація, зображення реального й ірреального хронотопів і под.

Перелічене становить літературознавчий інтерес для виокремлення характерних одиниць, притаманних лише жанру горор, що породжує низку відокремлюваних аспектів і показчиків, одним з яких є специфіка використання широкого кола прийомів і маркерів, т. зв. «маркери порталу».

Портал можна віднести до складника художньої системи містичного хронотопу, основна функція якого полягає в поєднанні «реального» й «ірреального» простору в художній канві творів. Читач може легко сприймати художню вигадку й динаміку змін художнього простору. Крім того, портали посилюють негативну емоційну конотацію творів цього жанру.

Традиційним ядром функціонально-семантичного поля (ФСП) порталу є категорія часопросторових зсувів і деформацій у тканині художнього простору. Співіснування «реального» й «ірреального» хронотопів, переплетення реального й фантастичного, ізоморфного й інфернального, що утворюють одну цілісну систему хронотопу.

У такій формі функціонально-семантичне поле «маркерів порталу» постає виключно як міжжанровий художній прийом, який активно використовується в таких формах, як фольклор, казки та ін. Використання «маркерів порталу» в площині літератури жахів, а саме в горор-творах, нарощує жанрово-моделюючу константу. Набуває, крім іманентних йому характеристик, ще й рецептивних кодів та негативної конотації як окремого складника літератури жахів, створює дихотомічний хронотоп твору.

Функціонально-семантичне поле «маркерів порталу» набуває різноманітних форм опису, створюючи часопросторовий зсув у будь-якій площині тексту, диференціюючись залежно від умов, виступає функціональною одиницею хронотопу, що має тенденцію до багатопланової реалізації в тканині художнього твору. Особливої уваги заслуговує хронотоп міста.

У літературі жахів місто є носієм неоднозначних констант. Місто, як замкнутий простір, багатовимірна система в художній площині, може бути і ізоморфним простором, і інфернальним.

У романі М. Кідрука «Не озирайся і мовчи» [101] простежуємо використання класичної моделі структури художнього світу, поділеного на «реальний» та «ірреальний», що реалізується у творі конкретним поділом місця дій на два світи. Ці два світи функціонують за власними системами,

створюючи для читача плацдарм для уяви й чудове тло для формування та спрямування автором реципієнтів за головними питаннями, що порушуються в ході сюжету, тобто за допомогою алюзій натякає на формат творення світу в літературі фентезі.

Перед читачем автор вимальовує надреальний світ, у якому живе головний герой роману Марк. Тут він ходить до школи, живе абсолютно типовим життям. Другий світ постає у форматі ірреального наявного будинку в часопросторовій кульці та не має плину часу. Такого ефекту автор досягає за допомогою абсолютного вакууму, який обмежує простір другого світу. Подібно до відеогри, коли на заборонену частину карти персонаж не може піти або дістатися, тут з'являється умовний кордон: пустеля, сипучі піски, непролазний ліс або океан.

Художні виміри роману «Не озирайся і мовчи» легко переходять у верхній, середній і нижній виміри. Інфернальний простір проявляється в перших двох поверхах. Верхній – реальний світ – будинок, у якому живе Марк. Нижній – світ інфернальний – будинок на пагорбі. Інфернальна частина є ніби дублікатом реального світу лише на рівні топосу, не переходячи в замкнений, обмежений вакуум. Це описано автором як вертеп: художні виміри ніби перебувають у деякому співвідношенні один від одного «знизу» або «згори», подібно до вертепу. Це передбачено традицією української культури, у фольклорі якої часто фігурують такі хронотопи при описі інфернального досвіду, наприклад, похоронна церемонія, яка є укоріненою східно-язичеською традицією. Коли для переміщення душі небіжчика втілювалась особлива церемонія (обмивання тіла небіжчика ранком, покладання зброї або серпів на третій день після вичитування волхвом тіла покійного, спалення тіла вдень і переміщення праху на човен увечері, що означало перехід душі з одного простору в інший). З приходом християнської традиції, деякі елементи церемонії були замінені на плакальниць і поховання тіла небіжчика в землю, що також має символічний характер перенесенню тіла з ізоморфного до інфернального



простору (у царство Небесне або Пекельне), що було перейнято в європейській християнській традиції та побіжно втілені у театрі Вертепі, у якому головні події оповідали або біблійні історії, або про інфернальний досвід персонажа.

На противагу бінарному Лондону «маркер порталу», який у романі «Не озирайся і мовчи» трансформовано в ліфт, також постає окремими полем дії персонажів. У такий спосіб художній простір перетворено на тривимірну систему, завдяки чому «маркет-ліфт» функціонує як часопросторовий вакуум, у якому функціонує ретардація часу, тобто зникає поняття часу як такого. Обмежений простір ліфта набуває ознак перевізника між світами, який може приймати й випускати головних, а також периферійних персонажів роману.

Функції порталу набувають самостійної систематизації через низку умов його використання. У романі М. Кідрук ліфт наділено функціями порталу лише в тому випадку, якщо були дотримані умови його функціонування, а саме: закодована в простій комбінації чисел опозиція переходу. Розкладаючи детально кожен з кроків (поверхів), у комбінації для переходу, спостерігаємо нумерологічний шифр значень, у якому прозоро згадано всі стадії переходу.

Від традиційних форм «маркер порталу» отримує часові поділи його функціонування саме як «порталу». Активне використання головним героєм ліфта уночі, коли потаємні сили функціонують в умовному максимумі.

У певному сенсі, така тісна структура ізоморфного та інфернального простору знищує межі існування локальної категорії містичного, перетворюючи просторові складники на форму тіні. ФСП хронотопу у творі отримує трирівневу художню площину: «реальний світ» (ізоморфний простір); «ліфт» (портал); «ірреальний світ» (інфернальний простір).

Ці елементи-отримувачі бавляться з підсвідомістю читача, натякаючи на алюзійний формат їхнього використання. Психологи, імовірно, трактували б елемент непролазного лісу як образ підсвідомості, дитячих страхів і питань,

що постають перед юним героєм, образ океану як символ життя, матері, який у сюжеті роману набуває протилежних якостей, стаючи утримувачем. Ці образи – умовний ключ для розуміння психології головного героя, його світосприймання та рецепції від світу.

Якщо підходити до цього питання з боку концепції архітекtonіки тексту роману, то помічаємо співіснування двох світів, пов'язаних між собою містком як перехід з одного стану в інший, з реального світу в ірреальний. Цей місток, змодельований М. Кідруком, отримує всі якості атрибута містичного лабіринту: головний герой має бути в конкретному місці й виконати конкретний ритуал.

Конкретним місцем у романі є ліфт, що також несе семіотичне навантаження для читача. При детальному вивченні психопрочитання відрізків тексту, де зображено головного героя в момент переходу в ліфті, у більшості реципієнтів цей епізод асоціюється з думками про ліфт не лише як замкнений простір, а й як психологічну коробку, що накопичує в собі всі наріжні питання й трансформує внутрішні пошуки головного героя.

Конкретний ритуал у романі набуває форми набору конкретних чисел, комбінації 1-4-2-6-2-8-2-10-1. Головний герой має подорожувати між поверхами будинку лише в заданій послідовності. Якщо проаналізувати кожне число в цій комбінації, вимальовується така картина: усе починається з першого поверху. У християнській містиці чисел одиниця виступає як первісне єднання з початком. Головний герой, перебуваючи на першому поверсі, ще повністю підпадає під всі закони реального світу. Далі ліфт має їхати на четвертий поверх. Четвірка умовно символізує тіло, тобто ми бачимо, що Марк потрапляє до зони, що відриває психологічне від тілесного, і починає процес трансформації.

Наступний поверх – другий. Він тричі з'являється в містичній послідовності ритуалу переходу. Двійка – це символ розділення земної сутності, тобто перехід від моно до дуальності. У цьому ми простежуємо натяки поділу світу на «реальний» та «ірреальний».

Між двома двійками хлопець перетинає межу шостого поверху. Шість – це рівновага, але, аналізуючи її місцезнаходження, тобто етапи поїздки з другого поверху на шостий і знову на другий, ми можемо спостерігати за процесом зламу цієї рівноваги, тобто умовного розподілу на два світи в остаточній формі, з власними законами.

Спостерігаємо схожу тенденцію між наступними поверхами: два-вісім-два. Вісім у містиці є символом тривимірності. Тобто саме в момент подорожі між цими поверхами художня модель світу пробуджує умовний місток остаточного світоподілу. Десятий поверх – символ досягнення космосу, що означає прийняття нових законів функціонування.

Наступний поверх символізує відмову головного героя від законів реального світу й психологічного підкорення ірреальним структурам нового топосу. Дуже символічно, що саме на п'ятому поверсі Марк має розвернутися до виходу спиною.

Останній пункт поїздки – це одиниця, яку головний герой зустрічає спиною. Це символізує входження до нової системи художнього виміру – ірреального, містичного світу.

Відштовхуючись від розкодування цього елемента лабіринту, ми відстежуємо зміну законів функціонування змодельованих автором світів. Створюючи абсолютну розмежованість між ними, автор має можливість отримати абсолютно різні моделі, кожна з яких не змішується одна з одною. Містичний місток відіграє роль не поєднувача світів, а навпаки, розмежовувача. Сам процес переходу з реального до ірреального відбувається під призмою містичної таємниці.

Бінарна система світу також демонструє тенденцію використання різних стилістичних прийомів. В ірреальному світі концентруються символи, алюзії й художні елементи, які відповідають за емоційну напругу читача від містичного досвіду при прочитанні. У реальному світі автор занурює реципієнтів до світу соціально-психологічної драми, отже, вибудовується

причинно-наслідкова ситуація, що пояснює тенденцію існування другого виміру.

## 2.7. Мотив двійництва в романі М. Кідрука «Заирни у мої сні»

Найпоширенішим образом двійника у жанрі хорор є постать допельгангера, хоча не можна виключати й інші різновиди таких образів. Допельгангер виступає антиподною опозицією героя. Його мета – втілити в собі негативні риси, притаманні постаті персонажа, попередньо їх гіперболізувавши, з метою утворення яскравої протидії, суперечностей, або опису певних афектних, психоделічних психічних станів персонажів.

Найчастіше у жанрі горор постать допельгангера наділена міметично викривленими характеристиками зовнішнього опису персонажа, що підсилює їх гротескність та образність. Окрім образу двійника-допельгангера, який можна розуміти як образ двійника-поганця/лиходія/монстра, другим за кількістю вживання в жанрі є образ двійництва «тінь», у якому об'єднано риси допельгангера, контрасту й негативного двійництва як проєкція «тіні» персонажа, що може фігурувати й згадуватися в тексті твору, подібно до роману Урсули Ле Гуїн «Чарівник Середзем'я». Такий тип двійництва можна схарактеризувати як метафоричні й алегоричні двійники, які моделюють негативну асоціальну сутність персонажів.

Відзначимо, що до явища «двійництва» в жанрі горор дотичні такі категорії, як двосвіття, дуалізм, діалогізм, антиномічність, контрастність, антитезність, двоїстість, розщеплення тощо.

Міметичне наслідування й викривлення зовнішніх рис реалізується в горор-творах як система різного рівня образних дзеркал і подвоєнь: алегорії, символи, метафори, метонімії, паралелізми, контрасти тощо.

Таке поширене використання образів двійництва в жанрі горор безпосередньо пов'язано з глибоким архетипним корінням і самого мотиву, і жанру. Адже, як ми визначили раніше, одним із жанротвірних складників

жанру горор є міфологізація й оперування на фольклорні уявлення. Міфологічні уявлення про світобудову ґрунтуються на бінарності як домінантному принципі мислення. У літературі мотив двійництва виявився надзвичайно продуктивним, породивши багато версій двійництва та проєкції образів героїв у світ природи, культури, знаків та значень.

Загалом проблема «роздвоєння» людської істоти, психологічна складність людини незмінно приваблюють письменників, починаючи з епохи Середньовіччя, коли думки та вчинки розглядали похідними від нашіптувань диявола чи Божого чину. Яскравого втілення набуває ця психологічна тема в апології та літургійних текстах тієї доби. Та чи не найбільш виразно розкрито складність людської істоти в передромантичній готиці, що актуалізувала проблему роздвоєння психіки людини, яка потрапляє під вплив магії зла.

Мотив внутрішнього роздвоєння особистості розроблявся жанром готичного роману у творчості Е. Редкліфф, М. Льюїса, Ч. Метьюріна та ін. Згодом набув поширення в літературі роздвоєний у своїх прагненнях байронічний герой, який, маючи богоборчі настрої й бунтуючи проти традиційної моралі, відчувається водночас самотнім та відчуженим. Саме романтики задовго до відкриття психоаналізу вдаються до численних описів божевілля, вважаючи, що в цьому стані розкривається душа, звільнена від пут розуму. Романтичний герой показує свої прагнення й пізнає нові горизонти буття в стані екзальтації, натхнення, сну. Характерним був, для прикладу, інтерес до психіатрії Е. Гофмана, що знайшло відображення в повісті «Магнетизер», у «нічних» оповіданнях письменника й романі «Еліксири диявола».

Поглиблення значення мотиву двійництва відбувається саме з початком ХХ століття. Одними з головних ідей стають розщеплення людської душі й абсурдність світу. Для розкриття цих і пов'язаних з ними екзистенційних проблем у модерністів мотив двійництва корелюється з філософськими поняттями самоті та інакшості, маски та тіні. Ці поняття

стають засадничими у творчості представників українського модерністського зарубіжжя – В. Домонтовича, Ю. Косача та І. Костецького.

Поняття «образу» двійник у літературі жахів уособлює персонажів, об'єднаних за внутрішньою або зовнішньою подібністю, але на відміну від інших жанрів літератури жахів, у жанрі горор образ двійника несе дещо інші константи функціонування всередині художнього світу. Головна риса образу двійника – це контрастне викривлення внутрішніх або зовнішніх рис героя або периферійного персонажа. Мета такого викривлення суто рецептивна, вона суголосна з жанровою домінантою втілення ефекту когнітивного страху в реципієнта.

Найчастіше образи двійництва в жанрі горор є свого роду розщепленою свідомістю героя, утіленням його потаємних бажань, мотивів і страхів. Двійник тут є проєкцією частини свідомості або підсвідомості художнього прототипу, що функціонує як самостійний персонаж твору. Присутність у художньому світі творів персонажів-двійників відповідає можливості головного героя бачити насправді відбиток своєї свідомості. Подібна властивість героя впливає на побудову сюжету, проте характер цього впливу може відрізнитися залежно від жанру.

Приєм двійництва генетично сягає архетипу культурного героя та його демонічного негативного варіанта, який є пародією на героя. З поняттям «двійництво» корелюються такі категорії, як двосвіття, дуалізм, антиномічність, контрастність, розщеплення тощо. У літературознавчому плані, цей термін залучає такі явища, як створення образів-«двійників».

Постмодерністський художній світ функціонує як такий, у якому двійник може на психічному рівні заміщувати основного суб'єкта й пропонувати йому власну картину світосприйняття, що гібридизується зі свідомістю головного героя. У результаті виникає проблема виявлення: яка реальність чи яка ідентичність суб'єкта є справжньою. У творах постпостмодернізму й метамодернізму функціонує модель реальності,

пов'язана з уявленнями про світ як гіпертекст, як особливий віртуальний простір, у якому можливий вихід до лабіринтоподібної реальності.

Саме такий тип реальності вибудовує в тексті роману М. Кідрук «Доки світло не згасне назавжди» [99]. У цьому романі, який є другою частиною й одночасно альтернативною версією продовження подій роману «Заирни у мої сни», автор за допомогою опису трансформаційного зміщення ролей одного з персонажів, Марка (який у першій книзі є головним героєм, а в другій – антагоністом), утворює певний віртуальний простір художнього твору, у якому можливий вихід до лабіринтоподібної реальності.

Вимір сновидінь, який читачеві продемонстровано в романі «Доки світло не згасне назавжди», виступає в ролі інфернального хронотопу, залишаючи за образом колишнього протагоніста лише візуальну оболонку. Введення такої оболонки створює в цьому вимірі власну картину світосприйняття, яка гібридизується зі свідомістю головної героїні, отже, у результаті вона стикається з проблемами виходу до реальності з ірреального простору.

Таким чином, автор реалізує не лише заплутану художню модель віртуального світу романів, а й реалізує мотив двійництва на алегорії дуалізму цього простору, як опозиції «реальне – ірреальне», «добро – зло». В об'єднаній віртуальній реальності художнього світу обох романів образ двійництва корелює з категоріями двосвіття, дуалізму, антиномічності, контрастності та розщеплення.

Загалом оперування константами дуалізму художнього світу за допомогою горор-хронотопу є характерною рисою українських горор-текстів. Подібний прийом спостерігаємо в романі Г. Пагутяк «Урізка готика» [172], де художній світ реального та ірреального вимірів ділиться дуалістично й підкріплений низкою образів, починаючи від протиставлень героїв «люди – вампіри», завершуючи самими моделями художнього простору (дві церкви, одна проклята, друга діяльна, між якими є маркер порталу у вигляді мосту. Дві гори як дві половини села, дві хати, два життя –

денне та вечірнє). Але на противагу роману Г. Пагутяк, в об'єднаних романах М. Кідрука така дуалістична модель реалізується тільки завдяки введеному в текст образу двійника Марка, який трансформує свої властивості (від протагоніста до антагоніста) під впливом ірреального/інфернального простору, стаючи його невід'ємною частиною.

Значною різницею між інфернальними світами обох романів автора («Заирни у мої сни» та «Допоки світло не згасне назавжди») є їхня структурна характеристика й обряд для переходу до ірреального простору.

У першому романі М. Кідрук вставляє елемент ритуалу (поїздка на ліфті) як доповнення до дії маркера порталу, який є носієм помежованого часопростору, що функціонує за межами обох реальностей. Окрім цього, автор уже в цьому романі вдається до використання образу двійництва, уводячи образ двійника-тіні на самому початку оповіді про ритуал та безпосереднє його втілення. Сам образ двійника-тіні описано досить побіжно й схематично. Головною рисою цього образу тут є ольфакторний код, який несе функції передачі ароматів, що його супроводжують, і наділяють ознаками «неживого», «мертвого», «гноїння», провокують один з рівнів розвитку когнітивного страху за допомогою підсвідомої проєкції.

Окрім використання ольфакторного коду для опису цього образу, автор залучає до низки психоемоційних уявлень самого протагоніста Марка. Тут вирішальну роль відіграє сам образ інфернального простору, який описано як часопросторову капсулу, у якій відсутні час та конкретна географія. Такі риси інфернальної проєкції є характерними для жанру горор, адже вони є носіями однієї з провідних жанрових констант хронотопу, а саме: відірваності від реального світу, камерності, утворення вакууму (простору за межами реального світу). Окрема характеристика, що стає притаманною саме для українських горор-творів, є схильність антропоморфізувати ознаки інфернального простору, зіставляючи їх із проєкцією «збудника інфекції», тобто простору, який може «інфікувати», «затягти на темний бік» і вплинути



на процес трансформації героя, оприлюднюючи його негативні, часто антисоціальні риси.

У наступному романі образ двійника реалізується як образ допельгангера, який поглинув протагоніста, змінивши його природу. Характерною рисою Марка стає його різко виражена дуалістична сутність. З перших сцен знайомства головної героїні роману з Марком він описаний як «підозрілий», «викликає недовіру» [101], що стає натяком на його реальну сутність як образа двійника.

За образом Марка-протагоніста залишається лише міметичне наслідування його зовнішніх рис, які з ходом сюжету спотворюються й викривляються, набуваючи все більш характерної подоби допельгангера. Ця проєкція стає більш вираженою з темпом деформації інфернального простору роману, який описано як світ страшних сновидінь головної героїні.

Трансформаційний вплив екстраординарних умов на персонажа полягає в тому, що останній поступово здійснює перехід, який усе важче обернути назад, а з часом це зовсім стає неможливим. Сам образ двійника допельгангера розширює межі власного функціонування, утрачаючи свої антропоморфні властивості, трансформуючись у невидиме зло, яке переслідує головну героїню. Такий тип трансформацій є характерним саме для жанру горор, адже одним із жанрових складників є реалізація страху перед невідомим.

На думку Г. Лавкрафта, подібного ефекту можна досягти за допомогою опису нескінченного для самого персонажа, що й має викликати збудження уяви читача, для втілення уявлень про найстрашнішу сутність, тим самим підсилюючи рецепцію під час прочитання від опису супутніх емоцій персонажів.

Отже, ми бачимо, що в структурній канві обох романів М. Кідрука («Зазирни у мої сни» та «Допоки світло не згасне назавжди» [104]) використано характерні саме для українських горор-творів реалізації образів

та мотивів двійництва, які напряду впливають на розбудову й функціонування художнього простору текстів цього жанру.

## Висновки до розділу 2

Жанр горору стає спадкоємцем готичного канону й романтизму, вбираючи в себе основні жанрові орієнтири на шляху формування власної матриці.

Від готичного жанру горор успадковує структуру побудови художнього простору, використовуючи готичні атрибути (локації, типізація героїв). Від романтизму жанр горор переймає культ нічного часу, нагнітання емотивного страху й тяжіння до ірраціональних матерій. На основі цього фундаменту горор нарощуватиме власні сталі жанрові формули.

Емоційна тональність жаху в модерному жанрі горору пов'язана з неможливістю людини осмислити побачене, що виходить за межі природного порядку речей. Жах читача виникає від усвідомлення неможливості героя більш-менш конкретно висловитись про побачене.

Літературу жахів засвоювали художні системи різних культур і течій, тож нині маємо велике розмаїття її тематичних і жанрових різновидів, особливе місце серед яких займає жанр горор.

Проаналізувавши значний пласт художніх текстів, спираючись на теоретичні студії, присвячені поетологічним особливостям літератури жахів, можемо виокремити такі жанротвірні складники, як: атмосфера, простір, хронотоп, персонаж.

Актуальним залишається поділ Е. Редкліфф літератури жахів на два підвиди: сентиментальний та френетичний.

Твори, що належать до сентиментальних жахів є представниками «солодкого» жаху.

«Солодкий жах» (sweet horror), у розумінні Е. Редкліфф перегукується із меланхолією та має раціональне пояснення. Твори, що належать до

френетичних жахів характерні антиреалістичною та інфернальною картиною світу. Інструментом френетичної готики був не terror/страх, а horror/жах, як те, що його знищує.

**Френетичні жахи** стануть жанротвірною основою у матриці жанру горор. Однак, горор наростив жанрових констант із власними усталеними хронотопами, атрибуціями та атмосферою у творчості Г.Лавкрафта, до цього горор у літературі жахів фігурує як стилістичний елемент «страшної» атмосфери творів жахів.

Головним для авторів жанру горор є утворення надприродного аутсайда, у якому персонаж може щось побачити або не побачити, спираючись на природу інтуїції (сприймання навколишнього світу). Для створення емоційної тональності твору автори жанру горор вільно оперують різними типами жаху, який становить основу руху сюжету. «Жах» стає нескінченним інструментом у руках авторів, який може матеріалізуватися у творі (як те, що можна побачити, наприклад, фосфоруєчі очі невідомого створіння), а також психологізуватися (те, що можна відчутти, наприклад, вібрації з далекого космосу, які породжують дивне передчуття).

Емоція страху для літератури жахів та власне жанру горор – це мета, засіб впливу й функція. Тип страху регулює структурні елементи твору, характер фабули, сюжетну динаміку, принципи творення образів персонажів та механізми впливу на читача.

Жанр горор неоднозначний у методах впливу на реципієнта. Головною домінантою жанру лишається саме мета налякати, що досягається спектром патернів, фреймів, символів та кодів.

У творі представника літератури жахів можуть бути залучені такі коди:

- ольфакторний (опис огидного запаху);
- соматичний (опис хвороби);
- вербальний (опис фізичного спотворення);
- акустичний (опис моторошних звуків).

Кожен з кодів містить свої рівні впливу в структурі художнього тексту, тобто на кожний код розраховане своє функціональне поле впливу.

Для створення залякувальної атмосфери у творі жанру горор автори часто втілюють «жах» за допомогою опису тригерів різних фобій, тим самим посилюючи ефект нагнітання атмосфери твору. Умовно це можна поділити на три основні когнітивно-емоційні реакції: «проспекція-саспенс», «ретроспекція-зацікавленість», «рекогніція-збентеженість».

«Страх» як елемент емоційної тональності твору можна згрупувати за градацією: буденний страх (наприклад, опис блискавки), астрономічний страх (опис сонячного затемнення), соматичний страх (опис оскаженілих тварин, екзотичних хвороб); містичний страх (опис уявлень танатологічного мотиву, інфернальних створінь); соціальний страх (опис національної депресії, економічної депресії, мотив втрати ідентичності, расовий страх, епідемії тощо); дитячий страх (втрата батьків, раннє сприйняття смерті, темрява, неприйняття, зламані іграшки, хвороби); індивідуальні страхи (фобії, патології, психологічні розлади тощо).

З розвитком типології літератури жахів «художній жах» (*art horror*) стає основною одиницею для формування жанрового різноманіття. Отже, у процесі формування жанрової системи найбільш показові художні елементи стають самостійними стійкими утвореннями. Однак до цього горор передбачає страх, якого людина потребує та який виконує важливу психологічну функцію, зменшуючи страх перед життям, заснованим на ірраціональності й небезпеці.

**Саспенс** (*suspense*) стає інструментом для створення емоційної тональності твору. В основі нього лежать складні психологічні механізми, що спричиняють надприродні явища, описані у творі. Результатом саспенсу є зміна емоційного, психофізичного та фізичного стану персонажа.

**Кліффхенгер** (*cliffhanger* або *cliffhanger ending*) – прийом для створення саспенсу. Він полягає в завершенні оповідального фрагмента ситуацією, яка представляється нерозв'язною за заданих умов. Кліффхенгер,

як і саспенс, часто використовується у творах інших жанрів з метою утворення певної атмосфери.

**Макгафін** – об'єкт, важливий для розвитку сюжету твору й для пояснення мотивації дій персонажів, сутність якого, проте, не розкривається. Використання макгафіну широко розповсюджене в кіно, літературі тощо.

Важливим жанротвірним складником творів, які репрезентують літературу жахів, є локус певний обмежений простір, у якому розгортаються події твору. Простір, де відбуваються події, відіграє визначальну роль не тільки у розвитку сюжету, але й у створенні відповідної атмосфери, що становить важливу ознаку творів жанру горор. Локус, наділений символічним значенням, часто відіграє у сюжетній структурі твору роль «точки трансформації» персонажа, активатора процесу ініціації. За Юнгом, місцем трансформацій найчастіше є умовна печера. Наприклад, у творі О. Уайлда «Кентервільський привид» саме у момент потрапляння у готичний будинок художнє тло починає змінюватися за допомогою надприродного, яке набуває активних проявів лише за умови присутності дівчинки, ще одна характерна риса літератури жахів, яка своїм корінням сягає середньовічних уявлень про постать дитини як проміжної ланки між реальним та ірреальним світами. Також можемо пригадати роман М. Кідрука «Не озирайся і мовчи» лише Марк та його подруга, скориставшись ліфтом та ритуалом, пов'язаним із ним, можуть переміщатись у метафізичний простір.

Локуси літератури жахів можна ідентифікувати як герметичні або ж відкриті. *Герметичний локус*. Найчастіше протагоніст потрапляє сюди, переходячи умовний поріг, що стає пунктом неповернення. Типовими прикладами герметичного локусу є готичний замок, печера, моторошний дім, квартира, місто, підвал, горище, церква, готель, покинутий будинок тощо. Сюжетна модель фатального проникнення персонажа в інфернальний замкнений простір, надзвичайно продуктивна в сучасному горорі, бере свій початок від романтичних художніх матриць. *Відкритий простір*. У творах з таким топосом персонажі найчастіше постійно подорожують. Автор не

обмежує героїв у пересуванні. У традиції романтизму такими «відкритими» місцями є цвинтар, покинуте місто, старі парки, пустирі, села та ін. О. Харчук у книзі «Мертві» переносить події твору саме на цвинтар, звертаючись до традицій романтизму та створюючи абсолютно нове функціональне поле для химерної казки.

Територія міста стає проекцією місця існування типового, тривіального індивіда з набором типових потреб. Заміська територія, за якою закріплено архаїчні проєкції, ототожнюється з опозицією простору, де можливе розгортання інфернальних, містичних подій.

Отже, міське тло в жанрі горор створює проєкцію екзистенції людського буття. Заміське тло (природний ландшафт) повертає читачів до «дикого» ландшафту, який сприймається лиховісно, створюючи умови для когнітивного напруження.

Заміський будинок стає проекцією фортеці, у якій людина є вразливою. Місце, яке має уособлювати захист, у літературі жахів починає уособлюватися вторгненням в особистий простір. Будинок у цьому випадку виконує не лише утилітарну функцію, безпосередньо пов'язану з проживанням людини в ньому, але й наділений міфосимволічними властивостями.

Для українського інваріанта жанру горор характерним є домінування аграрних хронотопів над міськими (як місце концентрації поля дії міфологічного простору). Міський простір зациклюється, як карнавальний, міфічний час. Часто автори не описують конкретне місто, а обирають умовне «місто». Прикладами «міського» горору можуть слугувати твори М. Гримич «Фріда» [56], М. Кідрук «Зазерни у мої сни» [100], А. Гулкевич «Служитель», С. Завара «Ката-морганя», А. Закордонєць «Гримуля» [8], Л. Дереш «Культ» [76] та інші.

Аграрний хронотоп сприймається як континуум інферально-міфологічного простору. Опис такого простору найчастіше сконцентрований на темі поїздки або подорожі героя до невідомого села. Прикладами

«аграрного» горору можуть слугувати твори А. Кокотюха «Аномальна зона» [108], М. Бринних «Хліб з хрящами», Г. Пагутяк «Урізька готика» [172], «Захід сонця в Урожі», «Слуга з Добромиля», Д. Піскорський «Лінія шквалу» [128], «Хвойний мис» [227], Є. Лір «Книга вигаданих істот» [127], О. Завара «Песиголовець» [86] та інш.

У жанрі горор відтворення реальності відходить від опосередкованого реалізму з елементами фантастики до гіперреальності. Основною проблемою для читача стає пошук істинної та хибної реальності, описаної в тексті. Надалі це стане причиною появи фабуляції – фрагментації й нелінійності оповіді.

У тексті репрезентанта жанру горор створюється гіперреальність, яка містить конструювання власної історії художнього світу, географію, новини, повір'я й закони функціонування містичних і фантастичних елементів.

У сучасному горорі автори створюють свій квазіфольклор, що допомагає підтримати горизонт очікуваного в художньому просторі твору. Квазіфольклор жанру горор постає на основі провідних структурних елементів літератури жахів, утворених у процесі генетико-типологічного розвитку цього жанру літератури.

Ураховуючи історичні трансформації й модифікації жанру горор, умовно виокремимо його характерні ознаки: виразний національний складник; атмосфера жаху, створена за допомогою системи стилістичних прийомів «художнього страху»; жанровий еkleктизм. Горор характеризується еkleктичним поєднанням елементів химерної прози, готичного роману, фантастики, фентезі. У розрізі генетико-типологічної еволюції літератури жаху й жанрових відгалужень модифікаційного характеру відзначаємо й появу в жанровому міксі горор елементів детективу, трилера, темного фентезі тощо; спереплетіння різноманітних стильових шарів (ліричних, барокових, романтичних, гротескових, патетичних, іронічних, постмодерних тощо).

## РОЗДІЛ 3

### СИСТЕМА ПЕРСОНАЖІВ У ТВОРАХ ЖАНРУ ГОРОР: ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА

#### 3.1. Образи-персонажі в жанровій парадигмі горору

Дослідження системи персонажів у жанровій матриці є однією з важливих складників для розуміння системи функціонування жанру.

Функції персонажа в жанрі горор підпорядковані жанровій пам'яті, змодельованій протягом генетико-типологічного формування творів літератури жахів. У першому розділі дослідження, у підрозділі «2.1. Жанрово-стильова парадигма горору», ми визначили, що роль персонажа в цьому жанрі є визначальною з багатьох чинників.

Головне місце в системі персонажів у жанрі горор посідає бінарна опозиція герой/антигерой, що в структурі літератури жахів може бути представлена як протагоніст/антагоніст. Як вважає Джозеф Кемпбелл, такий архетип героя від початку тісно пов'язаний з архетипом антигероя (часто ці іпостасі поєднуються в одній особі). Учений зазначає, що найдавнішим, точніше архаїчним, культурним героям притаманні такі функції:

- видобуток потрібних людям культурних і природних об'єктів;
- захист космосу від демонічних чудовиськ, що втілюють хаос [98].

Взаємодія цих типів персонажів у канві твору є його жанровою основою й елементом розвитку сюжету. Образ персонажа є носієм рецептивного характеру, діяльним елементом у процесі формування «художнього страху», який формує тип жанру з кластера література жахів.

У другому розділі ми наголосили, що рецептивний характер функціонування персонажів у жанрі горор реалізується за допомогою кодів (ольфакторний, соматичний, вербальний, акустичний), які частково або



повністю розкриваються через дієгезис або мімезис персонажа. Розглянемо цю характеристику трохи детальніше.

Ольфакторний код несе в собі функції передачі ароматів у художньому тексті та частково реалізується через персонажа. Цей тип коду може бути реалізований завдяки внутрішньому монологу персонажа або прямому опису сприйняття персонажем і проведеної паралелі із занепокоєнням та рецепцією страху:

*«Ніздрі щипав ядучий запах відходів, що роками нашарувались на пустирі»* [116, с. 5] («Однокласники» М. Колесников).

*«Це був не перший бездомний, якого препарував десятикласник Рома Орлов. Тому особливо баритися не став – різко встромив гостре лезо в четверо, трохи вище пупка... Запахло свіжими нутрощами»* [116, с. 29] («Темний бік» Стебловський Д.).

*«Кайзервальд зустрів архіваріуса Раєцького терпким ароматом хвої, напівгнилої торішньої трави та ледь відчутним запахом мокрого попелу»* [116, с. 47] («Влада вогню» Галицька А.).

*«Величезна чорна пляма пліснями самовдоволено розповзається сірими стінами і по стелі. Її гідкий запах змішується із запахом жіночих сигарет»* [116, с. 117] («Обитель мух» Великород Р.).

Соматичний код несе функції опису перебігу хвороби в персонажа, тому він безпосередньо від нього залежить. Це можуть бути описані прояви внутрішньопсихічних хвороб, що характеризуються певним типом поведінки, наприклад, у романі Роберта Блоха «Психо», опис фізіологічної вади персонажа, який найчастіше використовується з метою створення відчуття огиди та занепокоєння в читача.

*«Скільки жаху було в очах хулігана, який булькав і захлинався кров'ю, намагаючись промовити бодай слово!»* [116, с. 12] («Однокласники» М. Колесников).

*«Юрій Іванович не спав усю ніч. Іноді він починав бросатись і підвивати, але здебільшого просто лежав долілиць, трясучись від холоду.»*

*Натужний кашель луною відбився від підвальних стін. Старий не знав, день зараз чи ніч – навколо було темно» [116, с. 21] («Темний бік» Стебловський Д.).*

*«Немов щур, він зарився в купу прілої соломи, почав нагортати і на тулуб, поки, нарешті, не оточив себе подобою солом'яного кургану» [116, с. 23] («Темний бік» Стебловський Д.).*

*«Незважаючи на ядерну суміш ароматів місцями немитого тіла, сечі і лайна, бездомний відчув сморід, що клубочився в глибині підвалу» [116, с. 27] («Темний бік» Стебловський Д.).*

Вербальний код виконує функцію створення ефекту відрази від зовнішності антагоніста/протагоніста в реципієнта. Як ми зазначали, це одна зі складників у творенні «зловісного» в структурі тексту. Такий тип кодів безпосередньо залежить від персонажа твору, адже окрім підкреслення фізіологічних особливостей, він поглиблює опис психологічних розладів.

*«Яскравий представник найнижчих верств соціуму, опущена подоба людини, яку колись величали Петром Павловичем, а студенти за очі називали просто «Палач», виділяла жахливий запах. Смердів настільки сильно, що у Роми сльозилися очі» [116, с. 27] («Темний бік» Стебловський Д.).*

*«Гола і худа істота, вимазана густою чорною рідиною, вгризалася в живіт цуценяти, немов у шмат соковитого кавуна... Пальцями роздирала шкіру, витирала закривавлені пасма шерсті об власне тіло... З трупики вивалися довга стрічка кишки. Юрій Іванович присмоктався до неї губами, поглинаючи, ніби спагеті» [116, с. 28] («Темний бік» Стебловський Д.).*

*«Пронизливий осінній вітерець прозорою рукою підняв хмарку давнього попелу і поніс в бік Рацієвського. Попелінки, мов рій мух, покружляли над головою чоловіка й тихо осіли на його розкішну темну кучму, мантель на чоботи. На очах заляклого від жаху Стеця архіваріус враз посивів та став схожим на димну примару» [116, с. 48] («Влада вогню» Галицька А.).*

Акустичні коди реалізовані у використанні таких прийомів, як внутрішній голос, думки, рефлекторні звукові реакції на навколишній

простір тощо. У цьому випадку відтворений звук може сприйматися персонажем як реальний об'єкт, і як суб'єктивне сприйняття простору художнього світу твору.

*«Єдине дерево – багаторічний дуб, який ріс серед пагорбів мотлоху, обсіли ворони. Вони насторожено похитувались на гілках і раз-по-раз каркали, невдоволені присутністю чужинців»* [116, с. 5] («Однокласники» М. Колесников)

*«З солодкої дрімоти його вирвав різкий неприємний звук. Наче хтось ударив по струнах розладнаної арфи»* [116, с. 23] («Темний бік» Стебловський Д.).

*«Гарчала, вищала, крутила головою, намагаючись вирвати нутроці»* [116, с. 28] («Темний бік» Стебловський Д.).

*«Пролунав чавкіт, назовні виплеснулися криваві бризки»* [116, с. 30] («Темний бік» Стебловський Д.).

*«З-під білої тканини тягнулися численні трубки від крапельниць та системи життєзабезпечення. «Ш-ш-ш, пи-ш-ш, ш-ш-ш, пи-ш-ш...» – рівномірна надимався і здимався мішок апарату штучної вентиляції легень»* [116, с. 65] («Доктор Томас Ворвік» Васильєва Ю.).

Рецептивний характер функціонування персонажів у жанрі горор втілено за допомогою опису «шляху героя», про який ми вже згадували в другому розділі. Найголовнішим у цьому шляху є обігравання мотиву ініціації протагоніста/антагоніста в структурі сюжету.

Взаємодія між протагоністом та антагоністом розвивається в межах бінарних опозицій «нормальне – аномальне», «моє – не моє», «реальне – ірреальне/інфернальне», що в перспективі «шляху персонажа» динамізує його психологізацію. Розвиток психологізації може демонструвати прогресивний розвиток, від зневіри – до стійкої віри в потойбіччя, потяг до нього (наприклад, у творі Г. Лавкрафта «Гіпнос»). Розвиток психологізації може також демонструвати регресивний напрямок від віри – до страху перед вірою (наприклад, у романі Дж. Хілла «Роги»).

Паралельно з мотивом ініціації функціонує залучення фантастичного як жахливого. Такий тип функціонування досвіду персонажа можна охарактеризувати на прикладі функції зустрічі протагоніста з інфернальним у творі жанру горор. Подібний тип зустрічей має конотаційно негативний характер, описаний як негативно-емоційний досвід, із залученням таких емоцій, як переляк, стійкий страх, відраза, занепокоєння, що межує з невротизацією подій.

Основна мета шляху – це трансляція досвіду зустрічі з нереальним/іраціональним/надприродним/інфернальним, таким, що виходить за межі розуміння «нормальності», типовості. Ціна такої зустрічі – смерть жертви, але подібний тип розв'язки сюжету твору напряду залежить від типу твору.

Персонаж горор-твору має експліцитний тип функціонування. Одиницями моделювання його образу можуть бути міміка, жести, деталізований опис зовнішніх рис.

Експліцитність персонажа функціонує у творі на мовленнєвому рівні, завдяки чому утворюється оболонка правдоподібності художнього світу твору. Цей чинник відіграє одну з вирішальних ролей для утворення ефекту реальності й підсилення рецепції твору. За допомогою детального опису проєкції реакції персонажів на зовнішні подразники перед читачем розгортається повний спектр емоцій, що переповнюють оповідність твору. Це створює можливість читачеві детально уявити реакції та припасувати їх до себе, «приміряти», розіграти, співпереживати. Для жанрів літератури жахів питання утворення рецепції читачам є доволі важливим, адже за визначенням С. Філоненко, ця група жанрів є приналежною до адреналінових, а отже, головною метою твору є викликати певну емоційну реакцію читача, певний тип страху [220].

Подібна організація опису персонажа твору реалізується не тільки на лексичному, а й на синтаксичному рівні, що створює підтекстовий рівень. Для жанру горор характерною є емоційна підтекстовість, яка втілюється

за допомогою опису емоцій персонажа, застосовуючи лексику сенсорного характеру, що характеризує чуттєве сприйняття. Усе це дозволяє реципієнту уявити персонажа та співвіднести вербалізовані відомості з тим чи іншим емоційним станом.

За словами В. Скота, система персонажів літератури жахів є клішованою, герої наділені лише типовими, але не індивідуальними рисами [301, с. 353]. Отже, подальший розгляд і опис системи персонажів жанру горор має важливе значення для чіткої побудови функціональної структури жанру, що дозволить у перспективі розрізнити його серед інших жанрів у кластері літератури жахів.

### 3.2. Герой, антигерой, трикстер

Головними персонажами літератури жахів є антагоністи та протагоністи, які виконують сюжетотвірну функцію. Це найзагальніша, але далеко не єдина класифікація персонажів. Одним з найбільш промовистих видів композиційного зв'язку є групування персонажів. Кожна група персонажів має свою специфічну атрибутику, виконує своєрідну функцію та має властиві їй характери/архетипи. Такий набір стандартизованих елементів створює «горизонт очікування» для сприйняття читачем, а також диференціює жанри всередині кластеру літератури жахів.

Дослідниця О. Вовк у статті «Жах як основний жанротвірний елемент в американських романах літератури жахів» [42] окреслює персонажів за допомогою лаконічного визначення «нетривіальний образ героя». Ця дефініція передбачає ототожнення читача з персонажем, однак не враховує стереотипні характери й зовнішність самих персонажів. Як зауважує О. Вовк, під це визначення підпадають такі типи персонажів:

- персонажі, які відчують жах (їхньою особливістю є яскраво переданий емоційний стан);
- персонажі, які лякають.

При цьому характеристика героя/персонажа може бути подана автором і прямо, і непрямо. Персонажі з прямою характеристикою мають чіткий опис зовнішності, особливу увагу приділено опису фізичних вад, потворності й неприродної анатомії.

Непряма характеристика здійснюється за допомогою безпосереднього змалювання вчинків і поведінки героя, його портрету автор при цьому зазвичай не приділяє уваги. Почуття жаху в цьому випадку викликає детальний опис сцен убивства, насильства, девіантної поведінки тощо.

Персонажі номінального світу у зв'язку з особливостями перебігу сюжету можуть бути класифіковані як:

- персонажі верхнього світу (світ живих, небесний світ);
- персонажі нижнього світу (темного, інфернального);
- персонажі паралельного світу, духи природних світів (боги інших світів, міфологічні створіння).

Відповідно до цих спостережень ми виокремлюємо головні функціональні персонажі жанру готика. У цьому розділі ми маємо за мету окреслити функціональне значення персонажа в структурі матриці жанру літератури жахів, а саме: у жанрі готика, а також визначити схему моделювання цих персонажів, урахувавши їхні сталі функції, які закріпилися в жанровій пам'яті. Одним із центральних типів персонажів та обов'язкових для готика є протагоніст. Відзначимо, що, на відміну від решти літературних жанрів, протагоніст у літературі жахів має протилежні характеристики, які можуть бути схожими на характеристики антагоніста.

У класичному розумінні протагоніст – це персонаж з активною життєвою позицією, який несе людям світло та добро й зазвичай перемагає негативних персонажів, які «заважають людям жити», або це добрі, інтелігентні люди, незрозумілі оточенню, що йдуть у свій нереальний світ, де все влаштовано значно справедливіше, аніж у реальному житті.

У жанрі готика протагоніст – це найчастіше аутсайдер, неприйнятним суспільством, незрозумілий, не такий, як усі. У готика протагоніст може мати

низку згубних звичок, психологічних розладів, каліцтв тощо. Усі ці особливості повинні створити образ соціальної суперечності, який може мати елементи впізнаваності для співпереживання й жалю. Ці риси слугують для створення образу, що виходить за межі соціальної норми, бо всі події в жанрі горор перебувають за межею унормованих суспільних систем, що й дає можливість для розвитку такого типу подій.

Протагоністи найчастіше опиняються в центрі сюжету не з власної ініціативи, а стають заручниками ситуації. Загроза життю дає їм можливість діяти, відходячи від чинних соціальних норм. За Стівеном Кінгом, спеціально сконструйовані у творі умови, повинні сприяти динамізації сюжету й трансформації персонажів – протагоністів. Такі умови, за С. Кінгом, дозволяють читачеві виправдати дії протагоніста, що суперечать усім соціальним нормам, дозволяють письменнику створювати все більшу варіативність таких умов, орієнтуючись на масовий читацький попит.

Техніка моделювання концепту протагоніста горор-твору передбачає два головні прийоми:

- прийом доповнення, пов'язаний з формуванням певного середовища: сонм героя (шлях героя), який символізує його як аутсайдера, доповнює й посилює значення протагоніста;
- прийом контрасту, спрямований на формування бінарності й можливий лише за наявності антагоніста;

Обидва ці методи в симбіозі сприяють утіленню природи протагоніста в канві сюжету горор-тексту.

Прийом контрасту, що забезпечує дуальну природу протагоніста, безпосередньо впливає на стиль поведінки персонажа і стиль оповіді/розповіді. Цю дуальність можна представити номінативно:

- жертва;
- борець.

Подібна дуальність передбачає різний набір реакцій протагоніста під час зустрічі з антагоністом у творі, впливає на природу опису сильних емоцій

і переживань персонажа, видозмінюючи, таким чином, поле сприйняття для реципієнта, умовно моделюючи тип переживання цієї емоції.

Питання полягає не в інтенсивності розвитку нарації емоцій цього типу персонажа, а в їх якості реалізації й описування. Процес оповіді при описі емоційного спектра персонажів моделюється автором у відповідних темпах (уривчастий, повільний, швидкий). Темп втілюється в описі мовленнєвого акту з метою утворення мовленнєвої конструкції, яка передає миттєвість, раптовість, переляк, страх, на лексичному рівні посиляючись не прямо (тобто називаючи цю емоцію), а у форматі описування компонентів, які його складають. Такі компоненти автор передає через тип конструкції монологу персонажа та діалогів між персонажами. В описанні моменту переляку автори зазвичай копіюють модель оповіді людини в стані афекту.

Візьмемо, наприклад, ключову емоцію для літератури жахів – страх. У разі, коли в тексті долучений тип протагоніста «Жертва», ця емоція буде у своєму описі концентрувати використання лексем, таких як: завмирання, холодний піт, тремтіння, рясний жах і подібні. Це вказує на рецесивність цього персонажа в розвитку сюжету, залишаючи його на задньому плані від антагоніста, який тут займатиме передній план через опис вчинків.

Протагоніст виступатиме медіатором рецептивного тиску на реципієнта, створюючи модель переживання емоції страху. Антагоніст сприятиме підкріпленню її розвитку. Найчастіше за такої позиції чергування ролей антагоністів постають як важіль розвитку конфлікту тексту, у плані опису дій і вчинків. При цьому психологія антагоніста буде описана досить коротко й базово, з метою створення уявлення про загрозу для протагоніста. Отже, основну увагу в описі антагоніста буде приділено прийому «доповнення», наприклад, зовнішньої характеристики антагоніста, його атрибутів, яка нестиме функцію психологічного тиску для розвитку страху й переляку в протагоніста.

У разі, коли в тексті залучений тип протагоніста «Борець», емоція страху набуває діаметрально протилежної характеристики тій, яку ми маємо



в протагоніста-жертви. Тут страх у персонажа виникатиме не від наявності антагоніста в сюжеті, а від марності власної боротьби з ним, тобто від власного безсилля й визнання всесильності антагоніста. При цьому в описі антагоніста матимемо комплекс характеристик його психології, дій, способу взаємодії його сили та служіння його власній природі.

Така «здатність свідомості обернутися на себе», прагнення суб'єкта утвердити себе в «зримому» мотивує й визначає потребу протагоніста не просто спостерігати, а й шукати пояснення тому, що відбувається, тобто надавати візуальному образу сенс. У такому випадку атрибуція й описи зовнішності будуть виконувати функцію створення ефекту візуалізації.

Страх як провідна емоція формується завдяки співпереживанню протагоністу, який опинився в складній ситуації. Ідентифікація з персонажем дозволяє наблизити змодельовану у творі ситуацію до реципієнта.

Трансформаційний вплив екстраординарних умов на персонажа полягає в тому, що останній поступово здійснює перехід від персонажа-жертви до персонажа-борця. Можливі й більш радикальні трансформації з персонажа-протагоніста в антагоніста. Процес трансформацій найчастіше є основним динамізатором розвитку сюжету твору, підтверджуючи мутаційний характер персонажів літератури жахів.

Протагоністи є «інтуїтами» (той тип персонажа, що підсвідомо відчуває простір), що робить їх непересічними та сприятливими для містичних подій і надприродних явищ. Така їхня риса є даниною романтичній традиції, з якої й починається відлік розвитку літератури жахів. Група персонажів характеризується докладно виписаною емоційною сферою (яскравим змалюванням і зовнішньої поведінки, і внутрішніх переживань).

Особливу увагу традиційно приділено тембру голосу й відтворенню емоційних реакцій (вербальних, вигуківих), що підсилюють загальний ефект нагнітання похмурої атмосфери.

У характері протагоніста переважно двоїсте сприйняття художнього світу горор-тексту. Подвійне сприйняття художнього світу горору

в протагоніста реалізується за допомогою опозиції «вірю – не вірю», адже одним із основоположних конфліктів для протагоніста є зустріч з потойбічним. Однак найчастіше на початку оповіді протагоніст, переважно жертва, позбавлений віри в такі сили.

Середовище створює можливість зустрічі з антагоністом. У випадку з протагоністом-борцем усе навпаки: цей тип персонажа здійснює перехід з реального світу до потойбіччя, має двоїстий характер, розвиток якого непередбачуваний.

У ціннісно-нормативній системі протагоніста відобразатимуться риси соціального аутсайдера чи певного маргінального типу, позбавленого індивідуальної еволюції, оскільки він виходить за межі реальності й соціальних норм.

Найчастіше автор горор-твору на прикладі протагоніста демонструє читачеві ціннісно-нормативний регрес під впливом емоції страху. Сам тип поведінки протагоніста найчастіше буде представлено як такий, що суперечить соціальним нормам на тлі головного завдання персонажа, а саме: збереження власного життя.

Апеляція до внутрішнього сприйняття таким персонажем, як протагоніст, у жанрі горор відтворюється на тлі мотиву несправедливості або випадкової взаємодії з антагоністом через незнання. Така схема дає можливість читачеві зробити проєкцію на свій соціальний досвід чи знання в певній галузі або ж ціннісні орієнтири.

Найважливішим засобом зображення протагоніста художнього тексту є створення портретної характеристики. Як «стійкий комплекс зовнішності людини», портрет містить опис тілесних, природних, вікових характеристик (рис обличчя, кольору волосся тощо), усього того, що сформовано соціальним середовищем, культурною традицією, а також характерних для персонажа рухів тіла і поз, жестів і міміки, виразу очей та обличчя.

У цьому деякі з портретних деталей, називаючи зовнішні реакції, свідчать про риси внутрішнього світу. Художня деталь є мінімальним

естетично значущим компонентом художнього тексту, індукується у свідомості, становить цілісний художній образ і, залежно від семантики мовних одиниць, які її реалізують, констатує або імплікує.

Незначні елементи опису, реалізовані на контрастах, впливають на рецепцію читача. Різні мовні одиниці, за допомогою яких описують емоційні реакції персонажів, можуть контрастувати з уявленнями читача про адекватні реакції в певній ситуації. Читачеві реакція героя може видатися неприродною або неадекватною. Такі реакції можуть виникати на базі особистого досвіду або, навпаки, його браку.

Імплікувати описи емоцій можуть тоді, коли читач абсолютно вільно накладає емоційну реакцію героя на свої та знаходить спільні риси, що сприятиме більшій рецепції твору.

Для опису портретних даних протагоніста використовуються візуальні образи, які корелюють з його аутсайдерською природою та функцією в тексті. Найчастіше це персонаж з типовою зовнішністю, або ж позбавлений яскравих рис. В іншому випадку маска протагоніста приховує його складну психологію. Найбільш докладно описано в зовнішності персонажа-протагоніста обличчя. Значні риси зовнішності закріплені за такими портретними характеристиками: брови, очі, губи й волосся. Саме ці характеристики набувають експресії, підкреслюючи емоційне життя персонажа.

При цьому автори часто нехтують колористикою, роблячи акцент на мімічних змінах, що передають емоції. Так, якщо в тексті описане емоційне зіткнення жертви з убивцею, автор може підкреслити наявність переляку в жертви заувагою «розширилися очі». Умовно передача фізіологічної реакції становить емоційну схему, зрозумілу для читача.

Опис антагоніста, навпаки, досить часто містить колористичну конкретику, що передбачає наявність підтексту, додаткових смислів, найчастіше символічних. Згадка автором неприродної чорноти очей антагоніста додає його постаті ірраціональності, що несе пряму загрозу

життю. Найчастіше такі характеристики набувають зооморфного характеру, беручи за еталон риси хижих, агресивних тварин, наприклад, вовка, ведмедя або кажана. Через це такі персонажі часто мають зоологічні прототипи, що характерно для образів вампіра або перевертня.

Отже, опис зовнішніх прикмет найчастіше обмежується певною схематичністю, що дає можливість умовно «приміряти» цей персонаж на себе під час прочитання твору. Протагоністи – це персонажі-маски, які можуть трансформуватися й навіть переходити у власну протилежність.

Головний конфлікт у ціннісно-нормативній системі протагоніста реалізується через протистояння полярних сил і протилежних позицій персонажів (протагоніст – антагоніст). Зазвичай протагоністу відводиться роль жертви. Часто страждання постає однією зі змістових домінант жанру горор, виникаючи в різних варіантах:

- опис страждань людини від втрати близьких;
- ментальне страждання (невіра в рятівну силу);
- фізичні страждання.

Прямою характеристикою протагоніста в горор-тексті зазвичай постають його вчинки. Сюжетна функція такого персонажа часто зводиться до виконання якогось завдання, місії. Основна мета протагоніста має дуальну природу, як ми вже зазначили вище, – це бажання вижити або ж здобути перемогу над ворожими силами, які й уособлює антагоніст. Характерними для жанру горор є максимальне загострення суперечностей, атмосфера нервової напруги в ситуації загрози життю, коли раціоналістичне сприйняття подій поступається місцем невротичному сприйняттю, афектним станам. При цьому персонаж виявлятиме у своїх діях порушену логіку сприйняття або гіперемоційне, спотворене сприйняття, через що припускається низки фатальних помилок.

Усе розмаїття персонажів-протагоністів може бути зведене до такої класифікації:

**1.1. Персонаж-жертва.** Це аутсайдер, який вирізняється відірваністю від соціуму, поглинутий власними страхами. Персонаж-жертва сформувався завдяки романтичній традиції. У готичному романі канонічними персонажами є хворобливий принц, лицар, заручник містичних обставин, слабка дівчина, яку переслідує привид або інfernальне створіння, і персонажі, що спокутують власні гріхи. Фізично такі персонажі є слабкими та емоційно вразливими. Найчастіше це персони, наділені певним набором сформованих принципів, яких вони змушені будуть позбутися, опинившись у ситуації боротьби за власне виживання. Зв'язок з романтичною традицією простежується

і в тому, що персонажі-жертви постають як аутсайдери, протиставлені своєму оточенню.

У творі «Склеп» Г. Лавкрафта головний герой репрезентує себе так: *«Мене звать Джервас Дадлі, і ще з раннього дитинства я був мрійником і фантазером. Моє матеріальне становище було набагато вищим за життєві потреби, а сам я був геть далекий від звичних для мого оточення занять і розваг і завжди мешкав у вимірах за межами видимого світу»* [348, с. 11]. На цьому прикладі ми бачимо, як вдало Г. Лавкрафт використовує доволі архетипний для літератури жахів образ головного героя. Персонажа наділено рисами романтичного героя, але, урахувуючи час написання твору, спостерігаємо за процесом еволюційної трансформації його образу. Хворобливий принц перетворюється на мрійливого багатія, обтяженого вагою власних статків.

Групі персонажів-жертв найбільше підходить психологічний портрет людини-невротика, фантазії якої тісно переплетені з об'єктивною реальністю, змодельованою у творі. Повертаючись до попереднього прикладу, простежуємо, як описаний автором надприродний досвід головного героя насправді відповідає не з реальним світом, а лише з уявою персонажа.

*«Мій батько, який часто навідував мене, каже, що я ніколи не заходив у ті замкнені ланцюгами двері, і божиться, що він оглянув іржавий замок і що його вже років п'ять ніхто не чіпав» [348, с. 21].*

На відміну від персонажів-борців, персонажі-жертви не прагнуть іти проти обставин, що склалися, навпаки, вони постають у ролі заручника обставин. «У мене не було жодних доказів проти цих тверджень, бо ключ від замка зник з моєї шиї під час боротьби тієї жахливої ночі», – говорить протагоніст-жертва Джарвіс Дадлі [348, с. 21].

Найчастіше трансформації персонажа-жертви в персонажа-борця передуює пасивність, а часом і невіра в існування надприродних сил.

У творі Г. Лавкрафта «Дагон» головний герой оповіді залишається безіменним, позбавленим портретних характеристик. Усю увагу автора перенесено на опис інфернального досвіду оповідача.

*«Я пишу це у стані крайнього душевного сум'яття, бо цієї ночі збираюся відійти у небуття...Нарешті, відчувши себе вільним у відкритому морі, я виявив, що не маю поняття про те, де перебуваю...Тоді зненацька я побачив його...Гігантське, поліфемоподібне і гидомирне, воно, як потвора з нічних жахів...велетенські лускаті руки...Мабуть, тоді я збожеволів» [348, с. 28].*

Автор моделює у творі ситуацію граничного емоційного й фізичного напруження, удаючись до мотиву полювання й утечі від переслідувачів. Водночас очевидною є сюжетна модель ініціації, яка містить трансформовані константи, характерні для архаїчних ініціацій (просторовий образ кварталу бідняків, що відповідає символічній печері, де відбувається трансформація персонажа).

У творі М.Гримич «Фріда» [56] головна героїня оповіді залишається безіменною, позбавленою чітких портретних характеристик, що підсилює образність мотиву двійництва.

**1.2. Персонаж-борець.** Це аутсайдер, відкинутий суспільством. До цього типу персонажів належать ченці, інквізитори, демоноборці,

мисливці на вампірів, відьмаки тощо. Ця група персонажів менш вразлива психологічно й більш обдарована фізичною витримкою та здатністю до спротиву, боротьби за виживання. На відміну від персонажів-жертв, борці самі викликають певну екстраординарну ситуацію. Саме через це найчастіше «умовний чернець» підписує угоду з дияволом або шукає шляхи боротьби з нечистим.

Ця група персонажів є даниною середньовічному образу лицаря, борця за справедливість, водночас вона містить алюзії на діяльність інквізиції, мотиви Божого суду. Подібно до жертв, борці є інтуїтами, схильними до містичних подій.

У творі М.Кідрука «Не озирайся і мовчи» головний герой виконує роль протагоніста-борця, який прагне зберегти власне життя й відновити справедливість щодо інших носіїв надприродних здібностей.

**1.3. Інфернальне створіння-жертва.** Найчастіше це персонажі, які за своєю природою є породженням мстивої зла, продуктом експериментів тощо. Ця група персонажів не належать собі, не відповідають за власну долю. Та хоч за зовнішнім описом вони співвідносні з інфернальними персонажами, психологічно постають інваріантами персонажів-жертв. Така група позбавлена власних сформованих принципів, найчастіше ці постаті змальовані як персони, які стоять на умовному роздоріжжі між добром і злом, але одночасно позбавлені можливості вибору або диференціації. Їх також можна віднести до групи «майже людина» або «недолюдина», яка за будь-яку ціну прагне знайти своє місце в ієрархії життя.

Подібні образи формують велику галерею «інших», порушуючи низку важливих проблем, пов'язаних з адаптацією до соціуму індивідів, які через різні причини відрізняються від більшості, релігійної, національної, культурної толерантності.

Монстр з роману Ю.Смолича «Господарство доктора Гальванеску» є типовим представником інфернального персонажа, який постає в ролі жертви. Тілесно монстр не є цілісною істотою, оскільки зібраний зі шматків

різних людей, позбавлений власного імені, на чому неодноразово наголошує авторка. Єдине, що описує автор як стійку рису характеру цього персонажа, – це його жага до самовизначення, прагнення знайти відповідь на питання: «Навіщо мене було створено?».

Наголосимо, що стиль наративу в жанрі горор безпосередньо залежить від підтипу протагоніста/оповідача:

- той, хто вижив;
- свідок;
- оповідач.

У кожному з цих підтипів будуть використані деякі особливості опису умовно «повної картини» того, що відбувається. Як зазначає С. Кінг, читач, так само як і головний герой/оповідач, володіє обмеженою інформацією, яку йому надає автор з метою моделювання рецептивного поля. Абсолютно повну картину знає лише автор, а читач наближається до неї в міру розгортання сюжету. Такий прийом сприяє утриманню головної інтриги історії та, відповідно, читацькому інтересу. При цьому, відштовхуючись від міркування С. Кінга, відзначаємо, що в жанрі горор «поле зору» читача обмежене знанням головного персонажа, але й розширене шляхом різних поглядів на змодельовані в тексті ситуації.

Інший випадок стає основою творення художнього світу у фільмах жанру горор. Так, у короткометражці А. Гічкока «Вечеря» глядач раніше за персонажів дізнається, що під столом заховано бомбу з таймером, у той час, як герої картини, нічого не підозрюючи, вечеряють. У цьому випадку характерний для жанру горор саспенс виникає як напруга між знанням і незнанням. У міру розвитку мистецтва кіно цей кінематографічний прийом проникає і в літературу. Характер наративу, ґрунтований на компетентності провідного персонажа, як і психологічний ефект саспенсу, зумовлений знанням/незнанням, дозволяє сформулювати таку класифікацію персонажів:

1. Той, хто вижив, має обмежену кількість знань про те, що відбувається. Коло знань реципієнта вибудовується на випередження, він



намагається передбачити подальший розвиток сюжету. Водночас читацьке сприйняття синхронізоване зі сприйняттям протагоніста, адже реципієнт бачить ситуацію його очима.

2. Свідок має обмежені знання про те, що відбувається. Компетентність реципієнта формується шляхом умовного розслідування, яке здійснюється разом зі свідком, шляхом заповнення прогалин його історії. Тут поле зору читача обмежене рухом погляду протагоніста.

3. Оповідач володіє ширшою «картиною подій», ніж читач. Він постає регулятором кількості інформації, що надається в ході розвитку сюжету.

Зазначимо, що в горор-творах джерела світла, чи то ліхтарі, свічки, лампи, мають функціональне значення – вони окреслюють межі поля зору: «Біля темного готелю стояла невелика купка людей, двоє чи троє тримали ліхтарі, отже, можна було розрізнити обличчя». Примітним є те, що освітлення слугує експлікацією погляду, метафорою бажання протагоніста «бачити».

Отже, взаємодія освітлення й темряви створює особливі умови сприйняття, визначаючи ракурс бачення/ «поля видимого», саме освітлення співвідносить об'єкти один з одним. Протагоніст може роздивитися лише ті предмети, на які падає світло, отже, його увагу звужено до тієї деталі, що виділяється з темряви. Інакше кажучи, структурування перцептивного поля за допомогою джерел світла оголює іманентну концентрацію протагоніста на видимому.

Умовно протагоніст стає приводом до існування простору, у якому він взаємодіє з антагоністом. Конструювання простору відбувається через зіставлення й трансформацію симулякрів та ілюзій в єдино непорушну для особистості протагоніста реальність, тим самим моделюючи її у свідомості читача. Простір, що конструюється на основі суб'єктивного поля зору протагоніста, таким чином, постає важливим сюжетним елементом, що окреслює видиме та спостерігається в просторі середовища, формує саму ситуацію в сприйнятті читачем наративу.

Отже, можна говорити про взаємозалежність середовища, його простору й героя тексту: кожен у цій опозиції (протагоніст/антагоніст – простір) стверджується в наративі через другий елемент пари. Успадковуючи наративну схему «середовище – дія – середовище», протагоніст у межах тексту змушений постійно реагувати на певні зовнішні умови, переходячи до нової ситуації, нової варіації середовища, пристосовуючись або підлаштовуючись, аналізуючи нову інформацію і – по спіралі – потрапляючи до нової дії у відповідь на нові якості середовища.

Таким чином, середовище через протагоніста, завданням якого є з'ясування й усвідомлене або неусвідомлене подолання нового варіанту середовища, ставить під сумнів власні правила й принципи сприйняття простору, що розгортається. Характеристики середовища, у якому розгортаються події, можуть розкриватися в низці образних інваріантів, актуалізуючи символічні значення, пов'язані з «пам'яттю жанру» й глибшими пластами культурної пам'яті.

Протагоністу може бути доступна лише абстрактна картина, обмежена алегоричною картою, «кодом середовища». Вивчаючи твори Г. Лавкрафта, важливо зауважити, що протагоніст стикається з тим, що виходить за межі його розуміння, його досвіду сприйняття простору, за межі соціального сприйняття. Нездатність протагоніста сприйняти художній простір і створює в читача особливий тип «когнітивного страху» перед невідомим і незрозумілим, заснований на ідентифікації читача з персонажем. Середовище, у якому перебуває протагоніст, завжди передбачає додаткову трансформацію: її межі не окреслені, вона потенційно не завершена, а тому, з позиції функціонування жанру горор, ми можемо визначити об'єктивну природу середовища як «ворожу».

Горор, як продукт масової культури, завжди в тій чи іншій формі відображає суспільні й культурні норми реального життя народу, який її створював.

У центрі уваги сучасної масової літератури перебувають антигерої – злочинці, вампіри, перевертні й соціопати. Навколо цих маргінальних персонажів будується більшість популярних сюжетів літератури жахів. Виділимо два образи, до яких найчастіше звертається популярна культура, – антагоніст і трикстер. Ми використовували метод системного аналізу для вивчення феномена антагоніста й трикстера в жанрі горор. Методологічно значущими були ідеї К. Юнга.

Загалом соціальний світ відбивається у свідомості людини як упорядкований, укладається в межі звичного сприйняття та інтерпретації, заснованої на панівних у суспільстві нормах, цінностях, уявленнях про реальне та ірреальне, раціональне та ірраціональне. Цей світ відбивається й переломлюється у сфері свідомості особистості у формі різних концептів, поглядів, ціннісних установок, знань, світогляду загалом.

Саме в образі антагоніста максимально повно втілено уявлення про ворожу людину, «чужу» світу, орієнтуючись на яку, вибудовується основна ментальна опозиція фольклорної свідомості «свій/чужий». Таким чином, антагоніст у канві жанру горор демонструє вихід за межі соціальних норм, порушуючи їх. Основна мета антагоніста полягає в упорядкуванні хаотичної системи уявлень людини про те, що не є «нормою». Це порушення соціальних норм буде виражене в бінарній опозиції в діях антагоніста та протагоніста.

Дії протагоніста нестимуть залишкове розуміння норми, зумовлене потребою вижити та страхом смерті. Антагоніст повною мірою виходитиме за межі розуміння норми, поєднуючи в собі всі найгірші якості. Наявність таких якостей дає можливість читачеві фізично й ментально сформувати досить стійкий образ сутності іншої, ворожої, злої, поганої природи.

Антагоніст викликає в суспільстві такі почуття, як заздрість, злість, нерозуміння, а також деяку домішку захоплення. Персонаж-антагоніст є центральним персонажем горор-твору, так само як і протагоніст, який уособлює страх і загрозу (монстри, вампіри, перевертні, привиди тощо).

Антагоністи постають персоніфікованим злом. Поява антагоністів у літературі жахів засвідчує її зв'язок з фольклорною традицією, що виявляє етнічну своєрідність демонологічних образів, а також середньовічною традицією, позначеною християнськими мотивами. Вона засвідчує продовження традиції *Danse Macabre* як носія естетизації образу смерті, що стало очікуваною реакцією на велику кількість епідемій.

На нашу думку, образи антагоністів можна розділити на дві великі групи: «земні вороги» та «символічні вороги».

У кожній з цих груп можна виділити кілька типів антагоністів, згідно з певним набором характеристик.

#### 1. «Земні вороги»:

- кровні вороги героя, кривдники чи вбивці родичів протагоністів;
- вороги, проти яких героя змушує виступити лицарський обов'язок (захист дівчат і жінок, надання допомоги другові чи васалу тощо);
- вороги віри, які не бажають визнавати християнську віру;
- вороги держави, які посягають на владу свого сюзерена.

2. «Символічні вороги», до яких належать негативні персонажі, що мають зв'язок, за своїм походженням і функцією в романі, з потойбічним світом.

За фігурами деяких з цих персонажів також стоїть символічний, алегоричний зміст: антагоніст є представником «зла з великої літери», тобто диявола власною персоною.

Під впливом християнської символіки антагоністів у ранніх творах літератури жахів представлено як породження диявола, утілення гордині та зла. Класифікація антагоністів:

- б) злі духи, привиди, які мешкають на цвинтарі або в темних лісах;
- в) персонажі, які символізують диявола, утілюють абсолютне світове зло.

Образ антагоніста (у подібних горор-текстах) реалізується за допомогою таких мотивів:

- чаклунський сон;
- порожній підземний будинок, що нагадує могилу;
- заборона спілкування з людьми.

Наявність подібних мотивів якнайповніше відображає особливості художнього світу в жанрі горор. Адже сам жанр тяжіє до створення гіперреалістичної картини світу, що дозволить читачеві повною мірою сприймати його та проєктувати на реальність. Наявність у тексті низки порушень такої гіперреальності створює емоційний підтекст, що сприяє розвитку загальної тривоги в читача, найчастіше підкріпленої наявністю в тексті саспенсу.

За визначенням С. Кінга, для жанру горор і літератури жахів загалом досить важливим є аспект наявності персонажа в певному просторі. Схожа концепція полягає в основі досліджень Дж. Кемпбелла про міфологему шляху героя. Основа цих тверджень у тому, що в художньому просторі твору автор моделює хронотоп, який обґрунтовує логічність наявності в художньому світі антагоніста (поведінка та дії якого суперечать усім соціально прийнятним нормам), але при цьому залишаючи для читача поле дії для опору сприйняттю його наявності (тобто таких, які викликають у читача сумніви щодо його природи та дій).

Змодельована в тексті гіперреальність створює ефект правдоподібності описаних подій, проте водночас містить образи, концепти й мотиви, які її порушують, тим самим посилюючи рецепцію страху під час читання. Отже, межа між звичайним і незвичайним стає більш контрастною, певною мірою гротескною, дозволяючи автору буквально маніпулювати емоціями читача.

В основі художнього тексту перебуває художній образ – конкретна й водночас узагальнена картина буття, що відображає тією чи іншою мірою світосприйняття автора жанру горору. Ця картина, створена ним за допомогою вербальних засобів і художньо-композиційних прийомів, має естетичну цінність. У зв'язку з тим, що жанр горору є особливим видом

тексту, ми стверджуємо, що в його основі – система художніх образів. Відмінність полягає лише в засобах її створення.

Основними змістовими компонентами аналізу образу персонажа є інтродукція, портретна й мовна характеристики персонажа та авторське ставлення.

Інтродукція – це введення автором персонажа у твір. Термін «інтродукція» був запозичений літературознавцями з музики, де він тлумачиться як короткий вступ, що передує основній частині музичного твору (у сонаті, симфонії, опері). У нашій праці ми використовуємо параметр «інтродукція персонажа», який визначається як введення автором персонажа у твір, створення його первинного й узагальненого образу, з якого в читача формуються перші ставлення до нього. При цьому аналізуються художньо-композиційні та словесно-мовленнєві засоби.

У структурі жанру горор можна виокремити три типи нелінійного тексту:

- монокодовий (гомогенний (тобто однорідний) лінійний або нелінійний текст, що містить коди лише однієї семіотичної системи, насамперед знакової системи мови (у її письмовій формі));
- дикокодовий (нелінійне утворення, що містить коди двох знакових систем (креолізований текст));
- полікодовий.

Закладена в полікодовий текст інформація (вербальна, звукова, іконічна), сприймаючись людиною, перетворюється на універсально-предметний код мислення. Універсальність цього коду пов'язана з тим, що його має кожен носій мови, але він різний у кожного індивіда внаслідок різного життєвого досвіду. Введений автором предметний код в описанні якогось аромату, буде викликати в кожного читача індивідуальні проєкції сприйняття, але на ці проєкції будуть накладатися описані форми сприйняття цих кодів персонажем твору.

Спробуємо класифікувати антагоністів жанру горор за джерелом їхнього походження:

- ***Монстри, породжені традиційним фольклором:***
  - духи та привиди;
  - злі відьми, чаклунки й чаклуни, чорні маги;
  - жахливі істоти, які ожили, мерці, зомбі.
- ***Монстри, породжені релігійною свідомістю:***
  - диявольські сили, демони;
  - смерть як суть;
  - прихильники темних культів та деструктивних сект.
- ***Монстри з постфольклору та міських легенд:***
  - маніяки;
  - гіпертрофовані комахи та рептилії;
  - мутанти.
- ***Монстри, породжені антисциєнтизмом:***
  - створені вченими монстри;
  - інопланетні істоти;
  - божевільні вчені.

Найбільше значення в дослідженні персонажа-антагоніста в жанрі горор має його портретна характеристика, закріплена за ним атрибуція, яка, слідуючи жанровій пам'яті, нарощує нові значення, формуючи для читача поле «ефекту очікуваного». Також важливим є його природа, яка на пряму регулюватиме його функціональну сферу реалізації в тексті.

Для опису портретних даних антагоніста використовують візуальні образи, які ідеально корелюють з його природою та функцією в тексті. При цьому зовнішня атрибуція завжди буде яскраво виражена, адже антагоніст у тексті горор – це проєкція/уособлення емоцій страху в читача. Психологія антагоніста отримуватиме детальний аналіз тільки в тому випадку, якщо цей тип персонажа займає центральне місце в горор-тексті, наприклад, подібне

ми спостерігаємо в М. Шеллі в романі «Франкенштейн, або новий Прометей», а також у романі Г. Пагутяк «Урізька готика».

Для опису зовнішніх характеристик важливим чинником буде наявність колористики в цих характеристиках, адже вони нестимуть у собі підтекстову смислову характеристику, найчастіше символічну. Так, згадка автором неприродної чорноти очей антагоніста додає його природі ірраціоналізму або вказує на інакшість, несе пряму загрозу життю. Найчастіше такі характеристики передбачають уподібнення до тварин (беручи за еталон риси хижих, агресивних тварин, наприклад, вовка або кажана, через що часто такі персонажі мають зоологічні прототипи. Подібне спостерігаємо в образах вампірів або перевертнів), або ж набуття космічного характеру (незвіданий, неможливо огидний).

Мовні одиниці атрибуції антагоніста можуть об'єднуватися в поля за такими основними принципами:

1. За спільністю значення (семантичний принцип);
2. За спільністю виконуваних ними функцій (функціональний принцип);
3. За комбінацією двох ознак (функціонально-семантичний принцип).

Найбільш стійкі лексичні одиниці атрибуції для антагоніста матимуть ознаки візуальної загрози, гостроти, тобто елементи атрибуції, призначені для активної дії або взаємодії на фізичному рівні з протагоністом, в основі яких покладено семіотичні структури, будуть нести візуальні заклики до смертельної небезпеки або травматизму й найчастіше викликатимуть у читача відторгнення або негативну оцінку або функціонуватимуть як чинник апеляції до емоційного досвіду (наприклад, болюча ін'єкція в шкіру).

Найстійкішою і характерною для образу вампіра одиницею атрибуції є ікла. За своєю формою та структурою вони відсилають читача до його фактичного досвіду або знань про хижих, небезпечних тварин: вовк, який розриває свою жертву іклами.



Найчастіше автор навмисно вводить у текст свідомі паралелі з іклами вампіра, щоб посилити їхній вплив на читача. За своєю функцією ікла вампіра проєктують у свідомості читача паралелі з хворобливим досвідом, ін'єкцією або укусом великої тварини (якщо такий досвід був). Навіть за відсутності такого досвіду це не робить його невпізнаваним смисловим сигналом атрибуції, оскільки такий досвід пов'язаний з прагненням зберегти своє життя. Отже, у цій атрибуції вибудовується значеннєвий підтекст, який говорить про «небезпеку» і тим самим створює кліше цього образу.

Це те, що є наявним виключно в основі функціонування такого типу атрибуції. Загалом розуміння функції атрибуції можна розбити на такі підкласи:

- «Біологічні» (внутрішня природа, що перегукується з інстинктом самозбереження в читача, вони є базовими).
- «Культурологічні» (ті, що лежать в середині функції атрибуції, підкріплені культурологічним, часто релігійним досвідом. На прикладі тих же ікл вампіра порушується тема релігійного страху перед божественним фатумом у вигляді вічних мук від безвиході наявної безмежності (приреченість буття, умовно, у заручниках темної природи без доступу до світла). На цьому рівні, за образом вампіра закріпився горор-квазіфольклор: перший вампір Юда продав Ісуса за 30 срібних, тому вампіри остерігаються срібла, і повісився на осині, тому вампіра можна вбити осиновим кілком або відсіченням голови);
- «Соціальні» (лежать на поверхні прочитання атрибуції, наприклад, патерн страху перед тим, що мертве).

Симбіоз цих підкласів створює впізнаваність атрибуції та її подальшу ідентифікацію з конкретним набором емоцій та почуттів.

У портретному образі антагоніста присутні й інші типи атрибуції, пов'язані не з фізичним проявом взаємодії з протагоністом горор-тексту, а з психологічним, тобто такими, що створюють атмосферу нагнітання

саспенсу в структурі тексту, нагнітання інтенсивності прояву емоційного фону в протагоніста.

До такої атрибуції, наприклад, можна віднести одяг антагоніста, його ходу, тип дихання або специфічний запах, а також температуру тіла, якщо ці атрибуційні елементи здаватимуться необхідними автору тексту.

Повернемося до образу вампіра. Крім уже описаної атрибуції, відома наявність тяжіння до чорного одягу (це є відсиланням до пізньої іконографії та фресок релігійної тематики, де колір відіграє символічний характер і несе певний набір інформації для творця. Чорний колір у цьому середовищі часто мав значення гріховності, темної природи, інакшості, асоціювався найрідше з чистотою. Навіть зображені ченці або понтифіки найчастіше, домінантно, зображені в червоному одязі як символ боротьби).

Читачеві відома температурна природа образу персонажа: його мертва холодність шкіри, що відсилає читача до паралелей зі сприйняттям бінарності «мертве/неживе – холодне».

У ціннісно-нормативній системі антагоніста відобразатимуться задатки анормальності як основи властивостей його особистості. Найчастіше ціннісні орієнтири антагоніста описані мізерніше, ніж у протагоніста, і орієнтовані на базове/схематичне сприйняття небезпеки, тобто на рівні інстинктів. Ключовими тут будуть такі лексеми, як: «жорстокість», «аморальність», «анормальність», «дикість», «агресія»; при цьому залишаючись у каркасному варіанті, тобто без пояснення мотивів, «голі цінності». Набір дій антагоніста можна співвіднести з поняттям «терористична діяльність», спрямована на протагоніста тексту, позбавлена будь-яких орієнтирів на соціальне право.

Головний конфлікт у ціннісно-нормативній системі протагоніста буде реалізовано через протистояння полярних сил і протилежних позицій персонажів (протагоніст – антагоніст). Складні взаємини цих персонажів можна віднести до категорії реалізації антагоністом чинника страждання в протагоніста.

Більш суперечливим в ієрархії головних персонажів горор-твору є образ персонажа-трикстера. До цього образу, що сягає корінням народної ігрової культури, звертається жанр горору. У масовій культурі трикстера часто сприймають як негативного персонажа. Подібний тип персонажа складний і глибокий. Він пов'язує два світи: реальний, звичайний, у якому більшу частину часу живе протагоніст, і потойбічний світ/ірреальність/інфернальний простір, у який потрапляє протагоніст, де розгортаються основні дії горор-сюжету.

У цій природі персонаж-трикстер має потужний інтуїтивний початок, що спрямовує дії протагоніста або антагоніста. У горор-тексті цей персонаж виступає як символ, який попереджає про небезпеку або підштовхує до змін, що й відрізняє функцію трикстера від функції персонажа-медіатора.

Медіатор – це лише передвісник чи помічник, який не має у своїй природі негативних, шахрайських якостей. Він, як і трикстер, належить одночасно двом просторовим площинам реального/ірреального, але не належить до жодної з них, перебуваючи в проміжному циклі.

Трикстер же, навпаки, є втіленням шахрайського провідника, того, хто «вабить» в те, що в горорі означає «потойбічне», «вороже». Це передвісник нового етапу в житті протагоніста тексту. Для трикстера немає кордону між потойбічним і зримим, матеріальними світами. Поява трикстера передбачає можливу загрозу існуючому світопорядку в житті протагоніста й може привнести до нього певний хаос у вигляді знаків змін, трансформації та перевтілень.

Медіація, що здійснюється трикстером у горор-тексті, полягає в тому, що він стає активатором між полюсами надважливих для культури опозицій «реальний – потойбічний». Свідомість трикстера як суб'єкта, який перебуває в прикордонно-проміжному стані, парадоксально зближує його з інферальною основою художнього простору. Тобто образ трикстера не просто амбівалентний, він – саме втілення амбівалентності.

Примітна й сама зовнішність персонажа-трикстера, наділена досить яскравими, характерними рисами, що запам'ятовуються реципієнтові, стає примітною ознакою. Проте, підкреслена, гіпертрофована тілесність трикстера досить явно вказує на його тісний зв'язок з фізичним світом і реальним, що, ще раз підкреслює амбівалентність персонажа-трикстера.

Умовно кажучи, для читача наявність/поява в канві сюжету персонажа-трикстера стає чимось на кшталт «маячка», що знаменує загальну зміну простору/хронотопу, у якому перебуває й функціонує головний герой. За відсутності цього типу персонажа горор-автори вдаються до елемента «порталу» чи «мосту», який перекидає героя в цей ірреальний простір.

Трикстер відрізняється лукавством, хитромудрістю, підступністю, жорстокістю, здатністю до трансформацій або перевтілення. Він завжди одночасно творець і руйнівник, ошуканець і жертва обману. Він не має свідомих бажань, його поведінка визначається інстинктами та імпульсами. Він не знає, що таке добро і зло, хоч і несе відповідальність і за те, і за інше.

Одночасно у світовій культурі образ персонажа-трикстера вирізнявся як комічний дублер культурного героя, трикстер (від англ. «*trick*» – трюк, «*trickster*» – «трюкач, ошуканець, хитрун, пустун»), який є тінню Героя – це пародія на Героя. Трикстер не пов'язаний з нормами раціональної культурної поведінки.

Відомий австрійський психоаналітик К. Юнг розглядає трикстера як варіант архетипу «тіні» людини – відповідно до своєї теорії архетипів він сприймає образ трикстера як погляд «я», кинутий у далеке минуле колективної свідомості, як відображення недиференційованої людської свідомості, що ще не втратила зв'язок з тваринним світом [244].

Характерною рисою «тіні», за К. Юнгом, є архетипова риса порушення соціальних установок – своїми безрозсудними діями трикстер-тінь здатний руйнувати обмеження, що в міфології сприймається позитивно, як сила розуму, що руйнує ілюзії.

У. Хайнс (*Hynes W*) у міждисциплінарній роботі «Міфологічна фігура трикстера: контури, контексти та критика» (1993) виділяє 6 характеристик трикстера:

1. Суперечливість та прикордонність.
2. Трюкацтво, схильність до обману.
3. Здатність до трансформації та зміни зовнішності.
4. «Перевертання ситуації».
5. Виконання ролі «божественного посланця і наслідувача богів».
6. Виконання функції «священного та розпусного» [326].

Підсумовуючи ці дослідження, можна виокремити характерні риси, притаманні образу персонажа-трикстера, що надасть можливість у подальших дослідженнях зробити цей процес більш системним.

Отже, до характерних рис персонажа-трикстера ми віднесемо:

- архетиповість і універсальність;
- несвідомість/неповне відділення від світу тварини/тілесність;
- суперечливість;
- порушення різного роду кордонів, включаючи межі статі.

При цьому герої містять риси міфологічного шахрая. Говорячи про трикстера, обов'язково згадаємо про його здатність до перетворення/перевтілення, тобто властивість приймати будь-який вигляд: до діаметрально протилежного собі, антропоморфного або тваринного, що, за К. Юнгом, є показником його універсальності.

Схильністю до трансформації (внутрішньої та зовнішньої). В інших випадках це обмежується просто лицемірством і брехливістю. Ми вважаємо, що амбівалентність трикстера і здатність приймати будь-який вигляд є основою його медіаторної ролі. Така дуальна природа персонажа дозволяє нам дійти висновку, що трикстер у горор-текстах є перехідним типом персонажа, який може функціонувати як протагоніст або антагоніст у тексті, тому що з однаковою легкістю творить добро і зло.

Відзначимо таку важливу ознаку, як трансляція будь-яких ідей. Трикстер є такою формою архетипу, яка здатна вносити нові філософські, ідейні та інші найрізноманітніші думки. Образ залишкової думки про «смерть», «демонічний початок», «обман», які будуть сприяти протагоністу. У романі «Фріда» М. Гримич [56] думки головної героїні ототожнюються з двійником-трикстером, які буквально захоплюють їх у простір спогадів дитинства й реалізуються у фізичний маршрут «магічного будинку минулого», захоплюючи в підземеллі (підвал) в «потойбіччє».

У структурі горор-сюжету трикстер набуває більш широкого комплексу характеристик, які можна визначити як: амбівалентність, лімінальність, трансформація, шахрайство та трансгресія, художній жест, функція медіатора та зв'язок трикстера з сакральним контекстом.

Сучасна секулярна культура в масовій літературі прагне спрощення, а іноді й практично повної редукції маркерів переходу, і вони поступово витісняються з практичної схеми жанру, але генетико-типологічна пам'ять жанру вносить свої функціонально необхідні схеми. У відповідь на цю жанрову пам'ять горору в сучасній літературі жахів відтворюються патерни героя і трикстера, пов'язані з цариною лімінального.

Усі згадані персонажі є персоніфікацією незавершеної стадії переходу: від життя до смерті або від людини до тварини. При цьому лімінальним може бути не лише окремий персонаж, а й цілий простір, особливий світ, що знаходиться між світами, має риси і світу живих, і світу мертвих, існує за своїми особливими законами. Домінантною функцією персонажа-трикстера в жанрі горор є функція медіатора.

Трикстер не є головною фігурою в системі персонажів, він швидше виконує роль помічника для протагоніста та антагоніста, описаний найчастіше в амплуа друга-порадника, пророка, ворожки, свідка страшних подій тощо, який схиляє протагоніста до переходу в інший вимір.

### 3.3. Персонажі-медіатори та художній простір жанру горор

Система персонажів у жанрі горор містить уже згадані типи (протагоніст, антагоніст, трикстер). Точніше, ця тріада охоплює «простірний» дуалізм структури художнього простору в горор-творі, поділяючи його на світ реальний та ірреальний. Як ми вже описали раніше, кожен з поданих типів персонажів має власне поле функціонування.

Протагоніст є компонентом бінарної опозиції, бо саме він, з огляду на закономірності сюжетного розвитку, трансформує художній світ, проходячи шлях від мікросвіту реальності до інфернального простору, що й становить основний зміст сюжетної дії.

Антагоніст за своєю природою функціонує в інфернальному просторі, де він використовує максимальний арсенал впливу на героя горор-твору. Наявність антагоніста в межах реального простору найчастіше обґрунтована потребою «унеможливлення» протагоніста до моменту його переходу в інфернальне «потойбічне». Трикстер виконує функцію «мимовільного медіатора» на шляху протагоніста.

У системі персонажів жанру горор функціонують й інші типи, які організовують часову та просторову структуру творів. Одним з таких типів персонажів є потойбічні медіатори.

Історія розвитку літератури жахів і, зокрема, жанру горор нагромадила дуже багато творів, зміст яких полягає в дуальності художнього світу, одним з проявів якої є опозиція «трикстер – медіатор». Ця типологічна особливість формувалася протягом усієї історії становлення жанру горор.

У втіленні взаємодії персонажів «протагоніст – медіатор/трикстер – антагоніст» у масовій літературі через призму сюжетів літератури жахів відбувається ретрансляція соціальних конфліктів, напружень, страхів та криз адаптації в образах чужинців, монстрів, зомбі, вампірів тощо. Ця взаємодія також передбачає можливість свого роду зворотного вилучення з цих

постатей, інкрустованих переліком перебільшених рис і міток, тих ознак, які залишаються поза увагою читача.

Короткі, схематичні характеристики взаємодії «медіатор – протагоніст», «медіатор – антагоніст» у художній літературі можуть слугувати тут адекватним прикладом загальної матриці функціонування системи персонажів у жанрі горор. Це відбувається тому, що вони включені в контекст більшого наративу і є елементом опису контексту взаємодії, супутніх умов і сигналів, які прояснюють для нас значення цієї взаємодії для цілісної композиції тексту.

Медіація – це те, що поєднує роз'єднані «місця» топографії письменника й забезпечує постійну кореляцію між сюжетними подіями та риторичними стежками.

Персонаж-медіуми – це периферійні персонажі творів, які уособлюють тонку межу між двома світами. Персонаж-медіуми (медіуми) за своєю природою мають характеристики проміжних персонажів, уродженців одного зі світів, але такими, що не належать жодному з них. Їхня функція – переносити головних героїв в інший світ або підштовхувати їх до прийняття рішення.

Великого значення в тексті набуває семантика смерті, експлікована в низці образів та яку можна розглядати і у фізичній, і в метафізичній площині. Одним з образів, пов'язаних з цією темою, є персонаж-медіатор. Щодо інфернальної семантики, то він побічно з нею пов'язаний, бо характерною рисою цього типу персонажів є їхня проміжна природа.

У художньому просторі горор-розповідей саме медіатори мають особливий дар бачити примар і потрапляти під їхній вплив. Завдяки цьому вони є ключовою ланкою в комунікації зі світом мертвих. З образом персонажа-медіатора також може бути пов'язаний мотив одурманювання, божевілля й мотив тління (смерті).

Медіатори знаходяться ближче до кордону життя і смерті, що відображено і в їхній зовнішності: вони бліді, виснажені, іноді навіть



уподібнюються до міражу. Така зовнішність вказує на їхню наближеність до потойбічного світу.

На відміну від персонажів-трикстерів, які належать спочатку світу інфернального простору, медіатори мають подвійну природу. Вони перебувають в одному зі світів, але не належать жодному з них. Для опису цього виду простору часто використовують деталі, що формуються словосполученнями з прикметниками або прислівниками, які передають значення спокою, інертності, інакосвіття, паралельності.

У цьому випадку медіатори виконують функцію антропоморфного порталу. Таким чином, ми можемо розмірковувати про їхню протилежну природу в структурі жанру горор. Окрім цього, необхідно вирізнити окремий тип медіаторів у художньому просторі твору – антропоморфні медіатори. Протагоніст при зустрічі з таким типом медіатора художнього простору має справу не стільки з процесом перетворення, тобто власне процесами трансформації (наприклад, людини на тварину чи рослину), скільки з предметами, властивістю яких є перенесення з одного простору в інший.

Антропоморфного медіатора можна назвати «предметними медіаторами», такими можуть бути, наприклад, міст, ліфт. За Л. Войтовичем, у казковому просторі медіація здійснюється між світом живих і світом мертвих за допомогою посередників: коня, птаха, човна. Наявність персонажів-медіаторів у горор-творі виявляє процес об'єктивації закономірностей навколишнього художнього світу, які «керують» героями та подіями. Ця група персонажів складається з кількох підгруп:

- антропоморфні (ворожки, ляльки-автомати, козаки-характерники);
- привиди, носії надприродних сил, найчастіше пов'язані з екстрасенсорикою;
- зооморфні (кінь, птах, кіт, які виконують функцію провідника в потойбіччя).

Характеристики медіатора можуть мати протагоністи. У художньому просторі горор-твору в персонажів наявна суперечлива природа, пов'язана

з їхньою нестабільністю, зумовлена співіснуванням реального й ірраціонального світів у цьому жанрі.

Така структурна особливість жанру горор сприяє появі елементу «перехідності персонажа», який буквально позначає його трансформації, що паралельно розвиваються з сюжетом. Трансформація має внутрішній (зміна психології персонажа, регрес протагоніста, про який ми вже писали вище) і зовнішній характер (зміна природи персонажа), зокрема трансформація протагоніста в антагоніста.

Перехідні персонажі є найбільш нестійкою групою персонажів, які перебувають на етапі вибору власної ролі у творі. Найчастіше вони є заручниками обставин або переживають болісний процес самоідентифікації, уперше проявляючи власну волю (слуги, які виконують доручення антагоніста; інфернальні створіння або аутсайтери, відкинуті суспільством).

Отже, системні характеристики образу персонажа-медіатора можуть виявлятися як дар медіума, який найчастіше проявляється в дітей та підлітків, у молодих дівчат (рідше – юнаків). У більшості випадків це пов'язано з моральною чистотою медіума, відсутністю досвіду й освіти, які вкоренилися у міфологічному, фольклорному та казковому сприйнятті автора, що належить до конкретного етнотипу.

Образ персонажів-медіаторів у жанрі жахів часто буквалізується: відбувається розрив між візуальним та аудіальним, голос персонажа-медіатора в цьому випадку не доповнює візуальну репрезентацію оповідання персонажа, а стає дійовою особою їхньої внутрішньої номінації, становлячи собою «внутрішній монолог», причому єдиною дією залишається мова, розповідь, сюжетно й тематично слабо пов'язані з візуальним наративом, створюючи цим ефект стороннього голосу.

Персонаж-медіатор може слугувати породженням галюцинацій, афективного стану протагоніста, марення, що проявляється як акустичні галюцинації, наприклад, крики, шепіт тощо. За допомогою цього зіставлення зміщується і рецептивний акцент: протагоніст опиняється в становищі дедалі

більше затуманеного думками, заплутаного, такого, що втратив логіку дій, змушеного із зусиллям співвідносити побачене й почуте.

Такий підтип персонажа-медіатора може поглибити мотив уявного діалогу, створеного за допомогою типу мовлення персонажа, її дискретністю, уривчастістю, які, разом з тим, створюють ефект присутності потойбічної загрози. Ефект голосів у відтворенні промови медіатора створюється шляхом зіткнення цієї промови з діями самого героя, зі світом дій і вчинків у ході розвитку сюжету.

Сама природа образу персонажа-медіатора в горор-культурі так і не набула стабільних ознакових рис, залишаючись на периферії основних оповідальних елементів, відіграючи допоміжну роль. Однак, незважаючи на це, саме в персонажах-медіаторах найповніше проявляються жанрові кліше, що зумовлює схематичність цих характерів.

Реальний і потойбічний світи в горор-тексті міфологічно об'єднані, не роз'єднані один з одним, а функціонують у різних площинах. Їхня нерозривність проявляється на чотирьох рівнях: просторовому, образно-мистецькому, семантичному, композиційному.

У концептуальному просторі немає чіткої межі, що розділяє світи, вона проведена дуже умовно, розмивається присутністю безлічі образів-медіаторів, посередників між світами та епізодичними сценами, пов'язаними з описом деяких «прикордонних» станів.

На образно-змістовному рівні взаємодія світів, реального й фантастичного, здійснюється через медіаторів, посередників, умовна риса світів позначається «порогом», до якого протагоніст тексту потрапляє завдяки хитроцям трикстера, або зустрічі з персонажем-медіатором, взаємодії з елементом-медіатором. Дескриптивні ланцюжки, що утворюють фрагменти композиційно-мовленнєвої форми «опису переходу» в жанрі горор, часто містять мовні одиниці опозиційної смислової спрямованості. Деталі, що формуються такими одиницями, мають імплікаційний характер,

вказуючи на контраст між безпекою реального світу й небезпеками інфернального простору, про які повідомляє медіатор.

Міфологічна метаморфоза й перетворення найяскравіше реалізуються на образно-художньому рівні персонажів-медіаторів/провідників. У романі «Ніколи» Нілла Геймана героїня на ім'я Двері, що вже на семантичному рівні вказує на метаморфозний характер функції провідника в оповіданні, має «здібності відкривати будь-які двері», перетворюючи їх на маркери порталів, і переходу між художніми просторами, реальним та ірреальним, з'єднуючи їх.

Отже, природа персонажа-медіатора залишається дуже розмитою й загадковою. Автор не дає чітких указівок, якому зі світів вона належить, наділяючи цю героїню лише якостями антропоморфного маркера мосту.

Словесна картина зовнішнього/межового/інфернального простору та об'єктів, що його утворюють, стосовно персонажа-протагоніста відображена в пейзажних замальовках. Деталі цієї замальовки можуть ставати засобом проникнення до внутрішнього світу персонажа, порівнюючи його трансформації з регресивним емоційним фоном його дій, призводячи до дій, що суперечать соціальним нормам.

Характерно, що ці пейзажні замальовки в структурі художнього горор-простору вперше проглядаються протагоністом тексту при зустрічі з персонажем-медіатором або елементом, що відіграє роль просторового медіатора. У поодиноких випадках обидва ці системні елементи жанру горор трапляються в просторі одного тексту.

Так, у романі М. Кідрука «Не озирайся і мовчи» [101] головний герой, протагоніст-жертва Марк, користується елементом-медіатором, який є маркером порталу, ліфтом, але для повноцінного переходу цього персонажа до інфернального простору автор вводить сюди також персонажа-медіатора, якого Марк зустрічає на 5-му поверсі [101]. Цей персонаж не має чіткого опису, автор залишає поза увагою його тілесність, обходячись лише ольфакторною деталлю, вказуючи на дивний запах гниття та зниження

загальної температури в кабіні ліфта. Подібний ефект підкреслено тишею під час появи персонажа-медіатора, якого автор зіставляє з природою самого інфернального простору, що характеризується інертністю та спокоєм.

У зображенні Марка автор використовує арсенал лексем, що описують емоційне зіставлення переляку хлопчика. Деталі, які використовуються для опису тиші внутрішнього простору в маркері порталу (ліфті), підсилюють невпевнений характер героя, який знаходиться в процесі роздумів, а самотність героя, що чітко зіставляється з лексемами «загробний світ», «загробна самотність», підсилює образ відчуття Марком гнітючої тиші. При цьому читачі простежують картину заміщення бінарної опозиції «живе – мертва», утворену завдяки прикладу мікроритуалу тексту в процесі проникнення протагоніста-жертви в інфернальний простір впливу, який також є «мертвим», як і образ персонажа-медіатора.

У другій частині роману «Доки світло не згасне назавжди» М. Кідрук завершує картину взаємодії персонажа протагоніста-жертви/медіатора-антагоніста, створюючи повноту сюжетної організації роману. Ми спостерігаємо, що Марк у ході подальшого розвитку подій, які відбуваються після фіналу першої книги й залишаються «за бортом» читацького сприйняття, трансформується в антагоніста [99].

У другій частині Марк втратив властивості персонажа-протагоніста, трансформуючись ближче до образу персонажа-трикстера, який повністю належить інфернальному простору, залишаючи за образом протагоніста лише візуальну оболонку.

Функцію медіатора тут уже виконує хвороба дівчинки. Живі та мертві учасники майже міняються ролями: перші допомагають другим усвідомити, що вони вже мертві, і почати рухатися до «вищих духовних сфер». Трансформації піддається і простір роману, «вакуум» інфернального простору розширюється до розмірів урбаністичного пейзажу.

Деталі, що описують міський пейзаж, характеризуються функціональною імпліцитною спрямованістю, створюють глибинну

сміслову перспективу. Так, у мікроконтексті, що наводиться далі, задушливе повітря міста порівнюється із затхлим запахом нежитлової кімнати, у якій протагоніст роману ховається від антагоніста.

Відштовхуючись від прикладу, бачимо, що описи функції персонажа-медіатора в композиції горор зазвичай представлені в невеликих фрагментах тексту, але навіть нечисленні деталі пейзажу (сільська чи міська місцевість), несуть велике смислове навантаження:

- вони часто маркують початок іншого простору, появу антагоніста або зміну перебігу подій, що асоціюється з небезпекою, смертю, загибеллю протагоніста;
- як і зустріч протагоніста з медіатором, фрагментарні описи простору змушують читача здогадуватися про перехід, що відбувся, в інший вимір художнього простору твору й означають початок нового сюжетного етапу;
- деталі характеризуються імплікуючою функціональною спрямованістю, вказують на внутрішню напругу героїв та відчуття небезпеки.

### **3.4. Трансформації міфологічних образів/персонажів у жанрі горор**

Актуальність дослідження трансформації міфологічних образів у жанрі горор зумовлена підвищеним інтересом до літератури жахів, її закономірностями, мотивною та композиційною структурою. Стилїстична ж манера горору багато в чому орієнтована на експериментування у сфері форм модифікацій системи персонажів. Сама наявність процесів трансформації та модифікації всередині жанру вказує на динаміку розвитку жанру масової літератури. Трансформаційним процесам у літературі жахів піддаються ряд міфологічних образів, набуваючи нових атрибуцій, функціональних значень у структурі жанру, а також слугуючи елементом стійкого квазіфольклору всередині жанру, роблячи його впізнаваним.

Гротескні образи, засновані на мотиві перетворення, поширені у світовій літературі. Метафоричне використання образів, запозичених з фольклору та міфології, є невід'ємною рисою створення гротескного художнього простору горор-тексту. Міфологічні/фольклорні демонологічні образи в жанрі горор трансформуються за допомогою гротеску, що стає іманентним складником жанру.

На наш погляд, секрет успіху горор-новацій полягає у створенні ефективної технології адаптації класичних міфосимволічних образів у контексті сучасної масової культури. Саме на прикладі зародження й подальшої еволюції цього жанру спостережливий дослідник здатний виявити та концептуалізувати всю «технологічну лінійку» трансформації класичних художніх образів у жанрові кліше, закріпивши їх в архетипах масової літератури.

Ми ж у дослідженні звернемося до трьох популярних міфологічних образів, які найчастіше бувають залучені в горор-творі та літературі жахів загалом, а саме: образ-двійник, перевертень/лікантроп, вампір, адже саме ці три типи персонажів об'єднує спільна властивість трансформаційних метаморфоз.

У сучасних словниках термін «перетворення» сприймається як метаморфоза, перевтілення людини на тварину або рослину й навпаки, тобто мається на увазі процес зміни власного вигляду та сутності/природи.

Сюжети, які базуються на метаморфозах (людських перетвореннях/надлюдських перетвореннях), поширені і у світовому, і в українському фольклорі. Сама ідея метаморфози виникає ще на ранньому – міфологічному – етапі розвитку людської свідомості.

Процес метаморфози входить до сегмента «фантастичного», який є досить характерним для літератури жахів, що дещо трансформує цей процес і робить його ближчим до «містичного», або «гротескного». У нашому випадку інтерес становлять образи, схильні до перетворення, які отримують у своїй структурі властивості бінарних опозицій при збереженні цілісності

персонажа. У результаті новий персонаж, зазнаючи зміни подібного роду, є гротескним за своєю природою.

Трансформації у творах горору відбуваються згідно з традиційними уявленнями різних культур. Образи персонажів-вампірів найчастіше трансформуються в кажанів або вовків, перевертні охоплюють широкий сегмент трансформацій, спираючись на народницькі культурні уявлення. Образ персонажа-двійника містить у своїй природі задатки природи трансформації.

Досліджуючи мотив двійництва у жанрі горор, зазначимо, що домінантним буде наявність специфічного типу образу двійника – допельгангера. Поняття «двійник» широко використовують у літературознавстві, але єдиного розуміння його немає. Зазвичай розглядається в системі персонажів твору, де «персонажі, об'єднані на підставі зовнішньої та/або внутрішньої подібності, в основі «союзу» яких лежить сутнісна подоба чи душевна спорідненість».

Присутність у художньому світі твору персонажів-двійників відповідає можливості головного героя бачити насправді відбиток своєї свідомості. Названа властивість героя впливає на побудову сюжету, проте характер цього впливу відрізняється залежно від жанру.

Значно поширений у мистецтві та літературі мотив двійництва сягає своїм корінням архаїки «близьких міфів» і стародавнього комплексу «деміург/трикстер». Він реалізується і в комплексі персонажів-двійників: антагоністів і численних близнюкових пар, і на рівні дуальних опозицій, виявлених у сюжетних перипетіях та в системі моральних категорій.

Дж. Кемпбел пояснює причини подібного роздвоєння на серйозного культурного героя та його демонічно-комічний негативний варіант так: «подібне роздвоєння відповідає в релігійному плані етичному дуалізму, а в поетичному – диференціації героїчного та комічного» [98].

Протистояння оригіналу та копії в більшості двіницьких текстах – це вираження не лише боротьби за самість героїв-оригіналів, а й за честь, тому



що сама можливість підміни персони «тінню» – скористаємося юнгівськими термінами – сприймається як безчестя. Усі подвійні тексти так чи інакше зображують протистояння. У цьому сенсі найбільше запам'ятовуються сцени протиборства двійників: кривавої дуелі Едгара По у творі «Двійник». У «Двійнику» – часто в сюжеті горор-тексту одночасно множаться типи двійників і розростається боротьба суперечностей у душі окремої людини.

У класичній праці Отто Ранка (*Rank, O*) «Двійник» («*Der Doppelgänger: Eine psychoanalytische Studie*», 1914, 1925), що містить глибокий і всебічний аналіз двійництва як психічного й культурного феномена, описані О. Ранком атрибути двійника цілком очікувано обмежені психічними проявами та не зачіпають поетику подвійних творів [381].

Дібрані нами «психічні» й «поетичні» атрибути об'єднано в три групи:

«Психічні атрибути двійництва»

Усі властивості цієї групи:

- жах;
- безумство;
- агресія;
- нарцисизм;
- тривожність;
- злорадство;
- сприяння/протидія;
- знущальне наслідування оригіналу;
- огида при зустрічі з двійником.

Отже, при зображенні одного з цих проявів психіки, що зіткнулася з появою двійника, автор майже завжди зображує три інші емоції. Імовірно, що унікальні поєднання психічних атрибутів двійника визначаються відмінностями авторських поетик.

«Фізичні атрибути подвоєння»

Усі властивості цієї групи:

- реальність/нереальність;

- реальна подібність двійників;
- уявна подібність двійників;
- особливість голосу двійника;
- супутні об'єкти-знаки двійництва;
- «біографічні атрибути топосу двійництва»;
- «властивості поетики готичної таємниці, пов'язаної з двійництвом».

Соматичні атрибути подвоєння

Усі властивості цієї групи:

- сон;
- надприродне;
- таємниця;
- таємничий дім;
- сигнал про загибель.

Поняття «двійник» трактується в літературознавстві надзвичайно широко. Це особливо очевидно в тих випадках, коли у творі відсутні «класичні» двійники (зовні нерозрізні люди), і водночас зустрічаються герої, пов'язані істотною внутрішньою подібністю.

Типи двійників:

- **Зовнішній двійник**, властивості:
  - Єдність двох персонажів підкреслено в зовнішньому описі. Цей тип двійника є явним читачеві, маючи тілесну оболонку й більше схожий на близнюка персонажа, ім'я, а також інші психологічні характеристики. Слугує уявленню ширшого плану вибору шляху героя, наприклад, роман-епопея «Темна вежа» Роланд-Джейк-Мордер.
- **Внутрішній двійник**, властивості:
  - Роздвоєність персонажа (я – інше я), але цього разу внутрішнього психологічного плану, наявність подвійних думок. Слугує уявленню ширшого плану узагальненості внутрішньої психології персонажа, суперечності. Іноді герой схильний до крайньої форми

внутрішнього роздвоєння – двійник психологічного плану персоніфікується у фізису одного героя, наприклад, у романі «Дивна історія доктора Джекіла та містера Хайда».

- Особливість: може трансформуватися в допельгангера, виникає як проєкція (роздвоєння) героя.
- Для двійника як alter ego запозичили німецьке слово Doppelgänger, що виникло в літературі німецького романтизму (яка, власне, і породила образ містичного двійника).
- **Неживий двійник**, властивості:
  - Використовується як протиставлення «людському» індивідуальному. Форма: маріонетка, автомат, лялька, портрет тощо, наприклад, роман «Замок Отранто» портрет головного антагоніста.
  - **Оніричний двійник**, властивості:
    - Двійник зі світу сну, а також як форма мотиву реінкарнації.

Як відомо, образ перевертня наявний у міфологіях народів, які проживають практично на всіх континентах і в будь-яких географічних та природно-кліматичних умовах. Образ перевертня у слов'янській культурі пов'язаний зі світом померлих і з нечистою силою. Символізм вовка має яскраво виражений двоїстий характер. Оборотництво іноді осмислюється як протиставлення істинного хибному.

У жанрі горору образ перевертня вкорінився більш стійко, ніж інші, маючи в собі невід'ємні характеристики жанру. Сама природа перевертня для горору представлена в бінарній опозиції «своє – чуже», «мертве – живе», «безпечне – небезпечне», «реальне – ірреальне».

Класичні міфології, зазвичай, звертаються до образу перевертня у випадках виникнення певних культурних і соціальних суперечностей, які загрожують обернутися для людини внутрішніми конфліктами.

Жанр горору в процесі генетико-типологічної еволюції поляризує цей образ, запроваджуючи їх у полі реалізації «художнього страху». Таким

чином, персоналія персонажа перевертня в межах жанру горор сприймається читачем як проєкція архетипного страху перед хижими образами, проєктуючи вже сформовані в жанровій пам'яті концепти зараженої чи проклятої людської крові.

Відповідно до концепції Н. Керролла [267, с. 140], обов'язковим компонентом горору є наявність «монстра» або монструозної істоти. У сучасному просторі образ персонажа-вампіра став популярним не тільки в літературі, а й у медіа, він здобув характерні трансформації, пов'язані з внутрішньою природою та зовнішніми характеристиками.

Зазначимо, що трансформації супроводжуватимуть цей образ упродовж усього часу формування художньої культури та, зокрема, літератури жахів, яка досить плідно культивувала паралель сприйняття «вампіра» з жахами. Література жахів на противагу всьому етапу генетико-типологічного формування експлуатувала вже досить відомий міфологічний образ «живого мертвеця», створюючи подвійну підтекстову підкладку сприйняття характеру закодованої в ній рецепції.

Розглянемо питання етимології образу вампіра у світовій міфології. Міф про вампірів є культурною універсалією і пов'язаний зі страхом смерті та забобонами, що оточують її.

Легенда про вампірів має однаково широке географічне й культурне поширення, що можна побачити за багатьма назвами, які в різних культурах асоціювалися з істотами, що визначалися як вампіри. В українській мові це терміни «упир» і «вурдалак», «кровопивця». В албанському – «штрига». Тільки в грецькій мові присутні «гелло», «бійка», «дракаєна», «ламія», «вриколак», «брикілак», «барбалак» та «бурдалак» [267, с. 220]. Це може бути пов'язано з давніми духовними обрядами поглинання крові тварини або ворога як проєкція стародавнього способу поглинути суть цієї тварини/людини.

Саме слово «вампір» не зустрічається в англійській мові до середини XVIII ст. Дослідники відзначають, що, попри те, що слово «вампір» не

входило в англійський лексикон до 1734 року, воно трапляється в різних текстах, тому що істота, яка називається вампіром, є персонажем середньовічного фольклору, що добре зарекомендував себе в Європі.

Річард Дорсон (*Dorson R.*) обговорює загальні риси вампірів у фольклорі у книзі «Британські фольклористи. Історія», де зокрема пише: «Поява європейського фольклорного вампіра відбивала переважно особливості, за допомогою яких передбачалося відрізнити вампіра від звичайного трупа, коли було виявлено могилу підозрюваного вампіра. Вампір має «здорову» зовнішність і рум'яну шкіру, він часто пухкий, його нігті та волосся вирости, і, перш за все, він не розкладається або зовсім не блідий» [290].

Дохристиянські аналоги вампірів зазвичай набувають форм надприродних істот, наприклад, демонів чи привидів. На початок XII ст. вампіри набули більш відомої форми людини, яка повертається до світу живих після смерті. На перший погляд здається, що ці два типи вампірів різняться; однак, вони мають певні подібності: висмоктування крові жертв та інтерес до похоронного антуражу.

Остаточне закріплення статусу вампірів у культурі відбулося під впливом християнської церкви. Церква створила систему, яка фактично зміцнювала ці міфи у свідомості людей, забезпечуючи захист від них. Крім того, культивуючи міф про вампірів, вона, замість того, щоб заперечувати його, трансформувала фольклорні догми обрядів жертвопринесення богам, які напряму пов'язані з кров'ю. Церква, у її відчайдушній потребі в розширенні свого впливу, ввела уявлення про таїнства крові.

У ранніх тлумаченнях Церква сприймала кров як скверну, «теологічно виправдовуючи її зв'язок із кровопролиттям і гріхом». Отже, проекція образу «питущої крові» стала уособленням гріховності, зла та потойбічної демонічної природи.

Образ історичного вампіра багато в чому також створений з подачі церкви, яка закликала християнських правителів Європи до боротьби

з ісламськими турками. Згодом письменники поширили образ історичного вампіра, батьківщина якого знаходиться далеко за межами Англії, Америки та Європи, що посилює особливий тип екзотизації цього образу. До сьогодні вампір є улюбленим персонажем масової культури.

Отже, у середньовічному фольклорі вампір – це мертвець, який ожив, або фантом нещодавно померлої людини, яка зберігає свій колишній, живий вигляд, коли він виходить з могили на ніч, щоб пити кров людей. Фізичні характеристики вампірів описуються як відсутність розкладання або суворого задублення, блідість обличчя, гострі ікла, що виступають. Ці істоти повинні смоктати кров людей або ссавців для харчування. Їх жертви самі перетворюються на вампірів після укусів. На світанку вампір повинен повернутися у свою могилу чи труну.

Для нашого дослідження є важливим аспект історичного дискурсу у вивченні питання розвитку й закріплення образів у канві жанрової матриці горор-творів.

Для сучасної готики та готичних теорій властиве прагнення ескалації понять. Дж. Морган у монографії «Біологія жаху» [363], спираючись на два знакові моменти (комплексний спосіб пам'яті як колективну історію й автономну біологічну динаміку людського організму), доводить, що макаберна література, «втілена в пам'ять», проростає своїми значеннями крізь тіло й мозок. Тому горорові тексти, література або кінематограф адресовані споживачам – органічним одиницям в облозі клітки, дому, міста або іншого вираження людської біологічної матриці.

Отже, простеживши концепцію еволюційного закріплення образу вампіра та створення його архетипу, ми можемо стверджувати про виняткове інтермедіальне значення цього процесу в розвитку літератури жахів та жанру горору.

Сучасне сприйняття вампірського міфу не може ігнорувати досвід ХХ століття та роман «Дракула» Брема Стокера, який використовує готичний міф про вампіра, загостривши мотиви, які раніше були представлені лише

фрагментарно. Крім того, «Дракула» є одним зі знакових творів свого часу, про що ми вже писали в першому розділі цього дослідження.

Існує дискусійна думка, що Джордж Гордон Байрон вперше представив вампірську тему в західній літературі в епічній поемі «Гяур» (1813), але Джон Полідорі написав перший літературний твір, повністю присвячений ідеї вампіризму в найбільш класичному її трактуванні, – роман «Вампір». Ця розповідь була написана для «змагання в історіях про привидів», того самого змагання, яке спонукало Мері Шеллі написати її роман «Франкенштейн, або Сучасний Прометей», ще одну оригінальну історію про монстра. Полідорі був особистим лікарем лорда Байрона, і вампір з оповідання, лорд Рутвен, був здебільшого списаний з нього, отже, Полідорі вперше наділив персонажа рисами, що оформилися у ХХ столітті, – романтичним вампіром, вампіром-аристократом, володарем і спокусником.

Подібне трактування, безумовно, стало відображенням романтичних настроїв і течії романтизму в культурі ХІХ століття. Іншими прикладами ранніх історій про вампірів є незакінчена поема «Криштабель» та вампірська історія з лесбійськими мотивами Шерідана Ле Фаню «Кармілла», написана в 1871 році.

Проте перший помітний художній літературний твір про вампірів було опубліковано лише 1897 року. Роман «Дракула» Брема Стокера представив читачеві найбільш повноцінний та місткий художній образ вампіра на той час. Стокер першим змінив ідею вампіризму, зобразивши це явище як хворобу (інфікувальна демонічна одержимість) з елементами еротизації, крові й смерті. Сам образ, створений Стокером, мав підґрунтя в поширенні туберкульозу та сифілісу у вікторіанській Англії.

Ця ідея поєдналася з пригніченою сексуальністю вікторіанського суспільства: укус вампіра можна порівняти з гротескним аналогом емоційного поцілунку або злягання; осиковий кілок, введений Стокером у роман як основне знаряддя вбивства вампірів, можна розглядати як фалічну

символіку. Літературні твори Стокера кардинально змінили художній образ вампіра та вплинули на наступні художні твори, що зачіпають цю тему.

Актуалізація нових смислів ідеї вампіризму припадає на 80 – 90-ті роки ХХ століття. У таких літературних творах, як «Голод» Вітлі Стрібера (1981), екранізований у 1983 році Тоні Скоттом, і «Вампірські хроніки» Енн Райс (1973), екранізовані в 1994 році Нілом Джорданом, ідея вампіра як іконографічного образу абсолютного ворога змінюється зовсім іншою, полярною ідеєю: автори роблять спробу виправдання вампіризму в очах людей.

У «Голоді» вампіризм сприймається як певна форма генетичного матеріалу, схожого на небезпечний вірус, яким людина заражається при безпосередньому контакті з носієм. Ураховуючи, що саме в ці роки було відкрито вірус СНІДу та ВІЛ-захворювань, таке трактування не видається дивним. У «Інтерв'ю з вампіром» вампіризм постає перед глядачем уже у вигляді психологічного захворювання: вампіризм тут – форма людського (саме людського) розпачу як результат боротьби людини із соціумом, мотивованого, на думку скандинавських психоаналітиків Яси та Сміта (*Yassa, M., Smith*), неможливістю вибору та внутрішнім бажанням не втратити об'єкт бажання [425].

Отже, ідея вампіризму втрачає первісне значення й набуває абсолютно нових трактувань: у художній культурі останніх десятиліть ХХ століття відбувається гуманізація вампіризму, зближення образів людини та вампіра. Поступово стираються ті межі семантичних і формальних відмінностей образів вампіра, якими наділила їх старослов'янська культура, а також фольклорна традиція європейських, передусім румунського, народів. Вампір не сприймається більше як містична темна сутність (румунський фольклор) або як метафора абсолютного ворога (німецький кіноекспресіонізм). На рубежі ХХ і ХХІ століть, в епоху масової розважальної культури, вампіризм стає популярним об'єктом використання в продуктах цієї культури.



Образ вампіра уособлює найжиттєвіші інстинкти людей, пов'язані зі страхом смерті та бажанням вічного життя, болем і задоволенням, ненавистю та любов'ю. Однак найбільше цей образ сприяє породженню численних забобонів.

Але в природі образу персонажа-вампіра ховається куди складніший екзистенційний страх перед самотньою вічністю поза реальним життям. Умовно, наявність образу персонажа-вампіра у віковій еволюції міфології свідчить про особливий потяг людства до пошуку відповіді на питання «що лежить за межами життя».

Можливо, одна з найцікавіших характеристик міфу про вампірів – невтомна наполегливість, з якою масова культура трансформує його в сучасну форму пошуку відповіді на екзистенційні питання, які є актуальними та для поточного часу. Сучасне телебачення, кіно та книги, зображуючи вампірів, впливають на панівну культуру, вважаючи, що вампіри – не що інше, як істоти з суперлюдськими якостями, які просто створені для того, щоб бути ідеальним другом, коханою чи духовною довіреною особою та які не знайшли розуміння.

Джозеф Кемпбел передбачає, що з розвитком людства й цивілізації архетипи та символічні образи в міфології розвиваються, щоб задовольнити потреби суспільства в глибшому розумінні довкілля [98, с. 255].

Головним перекладачем матеріалів про вампіризм є преподобний Монтегю Саммерс (1880 – 1948), який у своїх працях описує природу вампіра, схожу на природу привида, позначаючи їх дуальну сутність буття побічно мертвим. Також М. Саммерс зазначає, що образ вампіра у фольклорі знаходить можливості в інших міфічних створіннях, що вказує на збірний характер формування народних забобонів, пов'язаних з цим персонажем. Однією з таких здібностей є трансформація, яка характерна для природи лікантропа-перевертня, ніж мертвого зі свідомістю.

Дорсон зазначає, що вампіри, як вважають, перетворюються на найрізноманітніших тварин: вовків, щурів, метеликів та павуків. Крім

того, вампіри не мають душі, тому не можуть відкинути тінь чи відображення в дзеркалі. У деяких традиціях вампіри не можуть увійти в будинок, якщо їх не запросили, але, як тільки їх запросять, вони можуть прийти й поводитися на свій розсуд. Крім того, Дорсон згадує, що римокатолицька церковна традиція стверджує, що вампіри не можуть увійти до церкви чи якогось святого місця, тому що вони є слугами диявола, проте він не посилається на джерело цих тверджень [290].

Фольклорний вампір був сексуально привабливою фігурою. Це мертва людина, яка пила кров живих людей, тобто – монстр, який вбивав людей. Вампіроподібні істоти жіночої статі, такі як ламія, хоч і були потворними у своїй справжній формі, мали змогу приймати зовнішність красивої дівчини, щоб заманювати чоловіків. Фольклорний образ вампіра наділений зовсім іншими рисами. Брем Стокер, автор «Дракули», перетворив вампіра на секс-символ, тобто до елемента насильства додався ще елемент еротизму.

Ще одним кліше є еротичний підтекст пиття крові. Таке художнє трактування має ґрунтовну підставу. Американський психоаналітик Ернест Джоунс у відомій праці «Про нічні кошмари» в розділі про «кошмар кровосмоктання» пов'язує фантазію про вампіризм із сексуальною функцією, беручи за основу повір'я про фольклорних вампірів – про особливий вид демонів, інкубів, які вночі приходять до чоловіків і жінок, примушуючи їх до сексуального насильства, при цьому жертви залишаються в стані сну, але бачать кошмарні сні, під час яких ці істоти смокчуть кров людей.

Е. Джоунс розглядає як несвідомий матеріал цієї фантазії, з одного боку, сні, що супроводжуються еротичними образами й призводять до виділення сімені, символічно еквівалентного крові. Модель вампіризму прив'язується до «орального садизму», що походить з первинної агресії немовляти, яка кусає материнські груди. Вампіри смокчуть пальці, ноги, шию, які в снах та невротичній мові функціонують як фалічні символи. Згідно з відомою логікою, коли нормальна сексуальність пригнічена, на перший план висуваються її перверсивні форми.

### Висновки до розділу 3

Функції персонажа в жанрі горору підпорядковані жанровій пам'яті, яка відображає потужну літературну традицію, зокрема романтизму й готичного роману, на основі якої сформувався горор. Головне місце в системі персонажів горору посідає бінарна опозиція герой/антигерой (протагоніст/антагоніст). Принципи творення образів персонажів великою мірою орієнтовані на програмоване читацьке сприйняття, адже горор можна зарахувати до адреналінових жанрів (за С. Філоненко). Відповідно, горор потребує персонажа, з яким читач міг би себе ототожнити.

У жанрі горор протагоніст – це найчастіше аутсайдер, неприйнятний суспільством. Часто він має згубні звички, психічні розлади, фізичні вади. Усі ці особливості покликані створити образ, що суперечить соціальним нормам, викликає співчуття й жаль, мотивує девіантну поведінку героя. Протагоністи найчастіше опиняються в центрі сюжету не з власної ініціативи, а стають заручниками ситуації. Загроза життю дає їм можливість діяти, відходячи від чинних соціальних норм. За С. Кінгом, спеціально сконструйовані у творі умови повинні сприяти динамізації сюжету й трансформації персонажів-протагоністів. Такі умови дозволяють читачеві зрозуміти й виправдати дії протагоніста, мотивувати його асоціальну поведінку. Разом з тим, варто відзначити тенденцію до певної схематичності образу протагоніста, що дає читачеві можливість приміряти цей персонаж на себе під час прочитання твору. Психологічна зумовленість вчинків протагоніста, а також напружений сюжет, що передбачає випробування, несподівані повороти, загрозу життю, часто змушують образи протагоністів трансформуватися й навіть переходити у власну протилежність. Усе розмаїття персонажів-протагоністів можна згрупувати в таку класифікацію:

- персонаж-жертва;
- персонаж-борець;
- інфернальне створіння-жертва.

Антагоніст зазвичай наділений яскравими портретними характеристиками, які актуалізують підтекст, додаткові смисли, найчастіше символічні. Зазвичай такі характеристики мають зооморфний характер, створюючи асоціації з рисами хижих, агресивних тварин, наприклад, вовка, ведмедя або кажана. Відповідно такі персонажі мають зоологічні прототипи, як, наприклад, вампір або перевертень.

З огляду на зв'язок з потужною фольклорною та літературною традицією, яку зберігає горор, образи персонажів-антагоністів можна класифікувати за джерелом їхнього походження:

- Образи монстрів фольклорного походження:
  - духи та привиди;
  - злі відьми, чаклунки та чаклуни, чорні маги;
  - жахливі істоти, що ожили (мерці, зомбі).
- Образи інфернальних істот, породжені релігійною свідомістю:
  - диявольські сили, демони;
  - смерть як сутність;
  - прихильники темних культів та деструктивних сект.
- Персонажі постфольклору та міських легенд:
  - маніяки;
  - гіпертрофовані комахи та рептилії;
  - мутанти.
- Образи, що втілюють антисцієнтистські тенденції:
  - створені вченими монстри;
  - іншопланетні страховиська;
  - божевільні вчені.

Найбільше значення в дослідженні персонажа-антагоніста в жанрі горор має його портретна характеристика, закріплена за ним атрибуція, яка, слідуючи жанровій пам'яті, нарощує нові значення, формуючи для читача поле «ефекту очікуваного». Також важливим є його природа, яка напряду регулюватиме його функціональну сферу реалізації в тексті.

Для опису зовнішніх характеристик важливим чинником буде наявність колористики в цих характеристиках, адже вони нестимуть у собі підтекстову смислову характеристику, найчастіше символічну.

Мовні одиниці атрибуції антагоніста можуть об'єднуватися в поля за такими основними принципами:

1. За спільністю значення (семантичний принцип);
2. За спільністю виконуваних ними функцій (функціональний принцип);
3. За комбінацією двох ознак (функціонально-семантичний принцип).

Найбільш стійкі лексичні одиниці атрибуції для антагоніста матимуть ознаки візуальної загрози, гостроти, тобто елементи атрибуції, призначені для активної дії або взаємодії на фізичному рівні з протагоністом, в основі яких покладено семіотичні структури, будуть нести візуальні заклики до смертельної небезпеки або травматизму й найчастіше викликатимуть у читача відторгнення або негативну оцінку або функціонуватимуть як чинник апеляції до емоційного досвіду (наприклад, болюча ін'єкція в шкіру).

Отже, в основі системи персонажів жанру горор лежить чітке протиставлення протагоніста й антагоніста. Головна жанротвірна функція, яку виконує образ протагоніста, – створення можливості для читача ідентифікувати себе з персонажем. З цією метою в постаті протагоніста акцентовано дражливі соціальні проблеми, разом з тим підкреслено його типовість. Антагоніст на противагу цьому наділений яскравими характеристиками, передусім портретними. Особливості персонажів жанру горор зумовлено і їхніми сюжетними функціями, і літературною традицією, що забезпечує стабільність художньої структури літератури жахів.

## ВИСНОВКИ

У результаті дослідження виокремлено провідні риси й шляхи становлення літературної традиції горору. Жанр горор в українській літературі має свої національні особливості, які зумовлені народними уявленнями про потойбічний світ, демонічних істот та міфологічними мотивами. Важливим компонентом жанрової матриці горору є міфологізм, який дозволяє створювати квазіфольклорний світ, що викликає у читача відчуття страху та тривоги.

Ранні елементи горору, як стилістичної одиниці, ми спостерігаємо у творах XIX - початку XX століття. У творах цього періоду горор виступає стилістичним прийомом нагнітання емоційної тональності, він пов'язаний зі зверненням до національного фольклору, зокрема демонології. Звернення до фольклору здійснюється за допомогою містичних образів. Шлях становлення української літературної традиції горору характеризується епізодичною активністю та тематичним групуванням. Формування готичного дискурсу в Україні припадає на епоху постмодернізму з поодинокими імпульсами готичного у модернізмі.

Розвиток готичного дискурсу можна поділити на два витoki:

- Діаспорний, який характеризується поєднанням української та світової традиції (О.Кисілевська «З днів розпуки», Антін Крушельницький «У п'яті ночі», Наталена Королева «Сарацина», Леонід Мосендз «Великий лук», Василь Софронів-Левицький «Клікуша», Антін Чекмановський «Поліщукська мати», Дмитро Тягнигоре «Страшний замок», Ярослава Острук «Дім Вільяма Отари», Софія Яблонська «Зачарований рік», Лев Стаховський «Потойбічне», Оксана Драгоманова «Червоні троянди», Юрій Мулик-Луцик «Трагічний сеанс») [215].
- Локальний, який характеризується поліжанровими формами, яким властиве тематичне групування (ранній «Страшна помста», «Вій»

М. Гоголь; у 20-х – 30-х роках ХХ століття «Господарство доктора Гальванеску» [201], та «Прекрасні катастрофи» Юрій Смолич [202], «Гробовище» Володимир Ярошенко [247], «Акація» Юрій Клен [124], «Чорний Ангел» Олекса Слісаренко [200], «На уходах» Андрій Чайковський [231]; у 60 –70 роки ХХ століття «Мор» [238] та «Привид мертвого дому» [239], «Птахи з невидимого острова», «Сповідь» Валерій Шевчук, В. Земляк [91], Є. Гуцало [70], В. Дрозд [80] та інших; сучасні ХХ століття «Крамничка жахить Том 1/2» [116], «Бабай: Перший Кошмар» [88], Є. Пашковський «Безодня» [177], Є. Гуцало «Діти Чорнобиля» [70], В. Дрозд «Листя землі» [80], А. Кокотюха «Аномальна зона» [108], М. Бринних «Хліб з хрящами» [32], Макс Кідрук «Не озирайся і мовчи» [101] і «Доки світло не згасне назавжди» [99], «Зазерни у мої сни» [100], Артур Закордонець «Гримуля» [8], Любко Дереш «Культ» [76], Г. Пагутяк «Уриська готика» [172], Марина Гримич «Фріда» [56], Євген Лір «Книга вигаданих істот» [129], Олександр Завара «Песиголовець» [86], Олександр Харчук «Мертві» [225], горор-альманах «Крамничка жахить» 1 – 2 том [116], горор-збірка «Перший бабай» [88], збірка вибраних творів фензін «Підвал» та інші).

Українському горору притаманне тематичне групування творів великої, середньої та малої форми:

- тема апокаліпсиса (Є. Пашковський «Безодня» [177], Є. Гуцало «Діти Чорнобиля» [70], В. Дрозд «Листя землі», «Розказ про криницю Семирозумову» [80], А. Кокотюха «Аномальна зона» [108], М. Бринних «Хліб з хрящами» [32], М.Кідрук «Не озирайся і мовчи» [101] і «Доки світло не згасне назавжди» [99], С. Завара «Ката-морганя» [87], А. Закордонець «Гримуля» [8], Л. Дереш «Культ» [76]).

- вампірська тематика (Г. Пагутяк «Урізька готика» [172], «Захід сонця в Урожі», «Слуга з Добромиля» [173], А. Гулкевич «Служитель» [66]).
- неореалістичні тенденції (М. Гримич «Фріда» [56], М. Кідрук «Зазерни у мої сни» [100], Д. Піскорський «Лінія шквалу» [128], «Хвойний мис» [227]).
- традиції моторошної фольклорної казки (Є. Лір «Книга вигаданих істот» [129], О. Завара «Песиголовець» [86]).
- Тематичне групуванням властиве творам малих жанрових форм горору, збірки горор-оповідань отримують широкий тематичний діапазон.

У ході дослідження окреслено й узагальнено поетологічні особливості літератури жахів, що характеризується усталеним набором стилістичних прийомів, покликаних створити «art horror». Основними одиницями «art horror» є **Саспенс** (*suspense*) стає інструментом для створення емоційної тональності твору. В основі нього лежать складні психологічні механізми, що спричиняють надприродні явища, описані у творі. Результатом саспенсу є зміна емоційного, психофізичного та фізичного стану персонажа.

**Кліффхенгер** (*cliffhanger* або *cliffhanger ending*) – прийом для створення саспенсу. Він полягає в завершенні оповідального фрагмента ситуацією, яка представляється нерозв'язною за заданих умов. Кліффхенгер, як і саспенс, часто використовується у творах інших жанрів з метою утворення певної атмосфери.

**Макгафін** – об'єкт, важливий для розвитку сюжету твору й для пояснення мотивації дій персонажів, сутність якого, проте, не розкривається. Використання макгафіну широко розповсюджене в кіно, літературі тощо.

Ще однією характерною поетологічною особливістю горору є створення квазіфольклору. У сучасному горорі автори створюють свій квазіфольклор, що допомагає підтримати горизонт очікуваного в художньому просторі твору. Квазіфольклор жанру горор постає на основі



провідних структурних елементів літератури жахів, утворених у процесі генетико-типологічного розвитку цього жанру літератури.

Домінантним складником читацької рецепції є різнотипний страх, який характеризується широким різновидом емоційного загострення:

- космічний жах (страх далекого й вигаданого);
- фізичний жах (страх від опису фізичних страждань);
- трансцендентний жах (страх потойбічного й непізнаного);
- фольклорний жах (страх, пов'язаний з нічним культом,
- жертвоприношенням і шаманізмом; апелює до архетипної пам'яті);
- застиглий жах (страх божественної неминучості);
- фантастичний жах (страх, підсилений описом природи);
- реальний жах (страх перед сучасною магією);
- демонічний жах (повернення до готичних форм, страх привидів, катакомб, проклять тощо);
- зовнішній жах [350].

Провідний рецептивний вплив жанру спирається на «жанровий інструментарій» – комплекс прийомів, кодів, атрибутів, сюжетних ходів, елементів фабули, покликаний забезпечити необхідну рецепцію твору читачем.

Жанр горор неоднозначний у методах впливу на реципієнта. Головною домінантою жанру лишається саме мета налякати, що досягається спектром патернів, фреймів, символів та кодів.

У творі представника літератури жахів можуть бути залучені такі коди:

- ольфакторний (опис огидного запаху);
- соматичний (опис хвороби);
- вербальний (опис фізичного спотворення);
- акустичний (опис моторошних звуків).

Кожен з кодів містить свої рівні впливу в структурі художнього тексту, тобто на кожний код розраховане своє функціональне поле впливу.

Комбінуючи кожен із запропонованих кодів, автор утворює цілісну гіперреалістичну художню картину світу

Ураховуючи історичні трансформації й модифікації жанру горор, умовно виокремимо його характерні ознаки:

- виразний національний складник;
- атмосфера жаху, створена за допомогою системи стилістичних прийомів «художнього страху»;
- жанровий еkleктизм. Горор характеризується еkleктичним поєднанням елементів химерної прози, готичного роману, фантастики, фентезі. У розрізі генетико-типологічної еволюції літератури жаху й жанрових відгалужень модифікаційного характеру відзначаємо й появу в жанровому міксі горор елементів детективу, трилера, темного фентезі тощо;

Головним для авторів жанру горор є утворення надприродного аутсайда, у якому персонаж може щось побачити або не побачити, спираючись на природу інтуїції (сприймання навколишнього світу).

На підставі аналізу текстів виокремлено принципи моделювання художнього світу в літературі горор. Зокрема, художнє моделювання відзначається очудненням дійсності (реальне – ірреальне; реальне – інфернальне; своє – чуже), створеної шляхом новаторського бестіарію, химерних ландшафтів, інфернального хронотопу, особливого готичного просторового континууму (поєднання в межах бінарного простору не лише ознак чужості, а й часових деформацій, які перехрещуються в межах цього простору), амбівалентних героїв.

Для жанру горор в українській літературі характерним є використання аграрного та міського хронотопу. Аграрний хронотоп як континуум інфернально-міфологічного простору. Опис такого простору найчастіше суміщено з темою подорожі або мандрівки героя до невідомого села. Подібний елемент подорожі описано в романах А. Гулькевича «Служитель» [66], М. Гримич «Фріда» [56], О. Завара «Песиголовець» [86]. Урбаністичний

хронотоп накладається на мотиви апокаліптичного спрямування. Прикладами такого хронотопу є романи М. Кідрука «Доки світло не згасне назавжди» [99], Л. Дереш «Культ» [76], С Завара «Ката-моргана (Апокаліпсис уже завтра)» [87], Д. Піскорського «Лінія шквалу» [128]. У всіх цих творах урбаністичний простір становить тло для розгортання апокаліптичних процесів, які авторами продемонстровано в мотивах апокаліпсиса реальності, де ірреальний простір функціонує в проєкції з антагоністом (М. Кідрук «Доки світло не згасне назавжди» [99], Л. Дереш «Культ» [76]), мотиві апокаліпсиса як складник антиутопії (С. Завара «Ката-моргана Апокаліпсис уже завтра» [87], Д. Піскорського «Лінія шквалу» [128]).

Специфіка системи персонажів у творах жанру горор характеризується бінарною опозицією герой/антигерой (протагоніст/антагоніст).

Усе розмаїття персонажів-протагоністів можна згрупувати в таку класифікацію:

- персонаж-жертва;
  - персонаж-борець;
- інфернальне створіння-жертва.

персонажів-антагоністів можна класифікувати за джерелом їхнього походження:

- Образи монстрів фольклорного походження:
  - духи та привиди;
  - злі відьми, чаклунки та чаклуни, чорні маги;
  - жахливі істоти, що ожили (мерці, зомбі).
- Образи інфернальних істот, породжені релігійною свідомістю:
  - диявольські сили, демони;
  - смерть як сутність;
  - прихильники темних культів та деструктивних сект.
- Персонажі постфольклору та міських легенд:
  - маніяки;
  - гіпертрофовані комахи та рептилії;

- мутанти.
- Образи, що втілюють антисциєнтистські тенденції:
  - створені вченими монстри;
  - іншопланетні страховиська;
  - божевільні вчені.

У кожній з цих груп можна виділити кілька типів антагоністів, згідно з певним набором характеристик.

#### 1. «Земні вороги»:

- кровні вороги героя, кривдники чи вбивці родичів протагоністів;
- вороги, проти яких героя змушує виступити лицарський обов'язок (захист дівчат і жінок, надання допомоги другові чи васалу тощо);
- вороги віри, які не бажають визнавати християнську віру;
- вороги держави, які посягають на владу свого сюзерена.

2. «Символічні вороги», до яких належать негативні персонажі, що мають зв'язок, за своїм походженням і функцією в романі, з потойбічним світом.

За фігурами деяких з цих персонажів також стоїть символічний, алегоричний зміст: антагоніст є представником «зла з великої літери», тобто диявола власною персоною.

Під впливом християнської символіки антагоністів у ранніх творах літератури жахів представлено як породження диявола, утілення гордині та зла. Класифікація антагоністів:

- б) злі духи, привиди, які мешкають на цвинтарі або в темних лісах;
- в) персонажі, які символізують диявола, утілюють абсолютне світове зло.

Образ антагоніста (у подібних горор-текстах) реалізується за допомогою таких мотивів:

- чаклунський сон;
- порожній підземний будинок, що нагадує могилу;
- заборона спілкування з людьми.

Персонаж горор-твору має експліцитний тип функціонування. Одиницями моделювання його образу можуть бути міміка, жести, деталізований опис зовнішніх рис.

Експліцитність персонажа функціонує у творі на мовленнєвому рівні, завдяки чому утворюється оболонка правдоподібності художнього світу твору. Цей чинник відіграє одну з вирішальних ролей для утворення ефекту реальності й підсилення рецепції твору. За допомогою детального опису проєкції реакції персонажів на зовнішні подразники перед читачем розгортається повний спектр емоцій, що переповнюють оповідність твору.

Викладені міркування дають підстави для подальшого вивчення специфіки використання атрибутів горору й містики в сучасній українській літературі, адже динаміка їхньої еволюції дає можливість вибудувати чітку картину етнічного сприйняття ментального та художнього виміру творів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авксентьєва Г. Екзистенційні смисли архетипу дому в романах : автореф. дис.канд. філол. наук : спец. 10.01.04.
1. Авксентьєва Г., Павлюк Н. Екзистенційні смисли архетипу дому в романах І. Розбудько, М. Гримич та Н. Шевченко. *Теоретична і дидактична філологія*. 2011. Вип. 10. 311 с.
2. Александрова Г. А. Українське порівняльне літературознавство кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.: теоретико–методологічний дискурс : автореф. дис. ... д-ра. філол. наук : 10.01.05 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2010. 38 с.
3. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30–х років ХХ століття. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000. 340 с.
4. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., доп. Львів : Літопис, 2001. 832 с.
5. Антологія українського жаху / упор. В. Пахаренко. Київ : Асоціація підтримки української популярної літератури, 2000. 800 с.
6. Антологія української готичної прози : у 2–х т. / упорядкув. і передм. Ю. П. Винничука. Харків : Фоліо, 2014. Т. 1. 604 с. ; Т. 2. 1604 с.
7. Ануфрієв О. Своєрідність образно-символічної поетики української народної культури. URL: [www.ird.npu.edu.ua/files/anyfrieiv.pdf](http://www.ird.npu.edu.ua/files/anyfrieiv.pdf) (дата звернення: 25.09.2023).
8. Закордонець Артур. Гримуля : роман. Вінниця : Дім Химер, 2019. 176 с.
9. Артюшенко Ю. На маргінесі книжки Ю. Смолича. Чикаго, 1952.
10. Балушок В. Архаїчні витоки образу Марка Проклятого. *Слово і час*. 1996. № 11–12. С. 73–76 ;

11. Баняс В. В., Баняс Н. Ю. Романтична концепція «двосвіття». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. 2015. Вип. 1(80). С. 28–36.
12. Барабаш Ю. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко. Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. 744 с.
13. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. Москва : Эстетика словесного творчества, 1986. 191 с.
14. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва : Художественная литература, 1975. С. 25.
15. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва : Художественная литература, 1975.
16. Безкровна Н. Літературознавчий метод як механізм дослідження художньої реальності. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Літературознавство*. 2011. Вип. 22. С. 4–7.
17. Безхутрий Ю. М. Оповідання І. Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош» і «Терен у нозі»: між реалізмом і модернізмом. *Філологія : зб. наук. пр.* 2006. № 1. С. 149–161.
18. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми та жанрова еволюція. монографія. Київ : Академвидав, 2004. 368 с.
19. Белавін С. Парадоксальність свідомості як фактор формування образів «Свій – Чужий». URL: [http://archive.nbu.gov.ua/portal/soc\\_gum/vchdpu/psy/2010\\_82\\_1/Belavin.pdf](http://archive.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/vchdpu/psy/2010_82_1/Belavin.pdf) (дата звернення: 12.09.2023).

20. Бікхерд Е. Історія жаху: Дослідження готичного роману. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (дата звернення: 12.09.2023).
21. Білоус О. Архетипи готичного роману (спроба семіотичного аналізу готичної прози). *Американська література на рубежі ХХ–ХХІ століть* : матеріали II Міжнародної конференції з літератури США. Київ : Ін-т міжнар. відносин, 2004. С. 191–197.
22. Білоус О. Ю. Готична традиція в літературі США та її трансформація у творчості Вокера Персі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Київ, 2009. 23 с.
23. Білоус П. Алгоритичний дискурс повісті «Привид мертвого дому» Валерія Шевчука. *Волинь–Житомирщина* : історико-філологічний збірник з регіональних проблем. 2010. № 20. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua:8080/dspace/handle/123456789/31852> (дата звернення: 12.09.2023).
24. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. Київ : Академія, 2011. 336 с.
25. Бовсунівська Т. Двійництво в українському романтизмі. *Всесвіт*. 1997. 5-6. С. 170–177.
26. Бовсунівська Т. Містична каузальність Гоголівських сюжетів. *Українська мова та література*. 1999. Ч. 12 (124). С. 6.
27. Бовсунівська Т. Портретні міфологеми в петербурзьких повістях Миколи Гоголя. *Українська мова та література*. 2004. Ч. 20(372). С. 35–37.
28. Бодріяр Ж. Філософський енциклопедичний словник. Київ : Ін-т філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. 742 с
29. Бойко Н. Поетика готичного роману в художній практиці Олекси Стороженка. *Вісник Черкаського університету*. 2012. № 25(238). С. 40–45.



30. Боклах Д. Ю. Дефініції і взаємозв'язок категорій топосу, локусів, хронотопу міста та їх реалізація у міському тексті художнього твору. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія*. 2016. Вип. 74. С. 249–257.
31. Борисов О. О. Мовні засоби вираження емоційного концепту СТРАХ: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі сучасної англомовної художньої прози) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. : 10.02.04. Донецьк, 2005. 19 с.
32. Бриних М. Хліб з хрящами. Київ : Ярославів вал, 2012. 300 с.
33. Букіна Н. Модифікації готичного в сучасній українській прозі : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2016. 192 с.
34. Бурутін А. Явище містицизму в літературному контексті українського середньовіччя. *Літературознавчі студії* : зб. наук. праць Київського національного університету ім. Т. Шевченка. 2017. Вип. 1 (48). Ч. 1. С. 110–119.
35. Важеніна О. Мовно-стильові особливості химерної прози. *Лінгвістичні студії*. 2001. Вип. 8. С. 180–184.
36. Васишин І. Віртуальний світ українського екзистенціалізму (Ю. Косач і В. Домонтович). *Слово і час*. 2003. № 6. 70–75 с.
37. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ : Ірпінь : Перун, 2002. 1440 с.
38. Вещикова О. Категорія містичного: науковий дискурс і репрезентація в сучасній прозі. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2017. Вип. 76. С. 129–133.
39. Вещикова О. Наративні стратегії містичного у художньому творі (на матеріалі прози В. Шевчука, Г. Пагутяк, В. Даниленка) : дис. ... канд.

- філол. наук : 10.01.06 / Чорноморський національний університет імені Петра Могили. Запоріжжя, 2017. 228 с.
40. Винничук Ю. Потойбічне. Українська готична проза ХХ ст. : Антологія / Львів : Піраміда, 2006. 459 с.
41. Винничук Ю. Танго смерті : роман / Ю. П. Винничук. Харків : Фоліо, 2013. 379 с.
42. Вовк О. В. Жах як основний жанротвірний елемент в американських романах літератури жахів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2016. Вип. 24(1). С. 84–87
43. Войтович В. Антологія українського міфу: Етіологічні, космогонічні, антропологічні, теогонічні, солярні, лунарні, астральні, календарні, історичні міфи : у 3 т. 2006. Т. 1. 912 с.
44. Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.
45. Гавриленко А., Гранецька В. Дотик зачасного жаху. Київ : Електронкіта, 2017. 308 с.
46. Галина Пагутяк. Готика : роман. Київ : Дуліби, 2009. 352 с. (Серія «Склянка крові з льодом»).
47. Галич О. «Містичне» в англійському готичному романі. Особливості функціонування та специфіка дослідження. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2007. Вип. 89 (5). С. 81–84.
48. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник / за наук. ред. О. Галича. Київ : Либідь, 2001. 460 с.
49. Галич У. кроки за спиною. Київ : Смолоскип, 2012. 304 с. (Серія «Лауреати “Смолоскипа”»).

- 50.Гінда О. Понятійне поле теоретичної фольклористики (до постановки проблеми). *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2003. Вип. 31. С. 32–42.
- 51.Гнатюк В. Нарис української міфології. Львів : Інститут народознавства НАНУ, 2000. 261с.
- 52.Гоголь М. Вій. *Бібліотека української літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=14> (дата звернення: 12.09.2023).
- 53.Голод Р., Гросевич І. «Петрії і Довбушуки» Івана Франка в парадигмі української літературної готики. *Філологічні трактати*. 2014. Т. 6, № 1. С. 5–11.
- 54.Горбонос О. Містичний світ як складова простору художньої літератури: історико-культурологічний аспект. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2015. № 1(9). С. 6–10.
- 55.Готичний роман 2007: Готичний роман. *Літературознавча енциклопедія : у 2–х т. / автор-укладач Ю. Ковалів*. Київ : Академія, 2007. Т. 1. 237 с.
- 56.Гримич М. Фріда : роман / М. В. Гримич. Київ : Дуліби, 2006. 192 с.
- 57.Гросевич І. Атрибути готичної поетики в оповіданні Хоми Купрієнка «Недобрий віщун». *Сучасна українська нація : мова, історія, культура (з нагоди 15-річчя кафедри українознавства) : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (16 березня 2016 р. м. Львів)*. 2016. С. 369–371.
- 58.Гросевич І. Готичний роман Івана Франка «Петрії і Довбушуки»: специфіка жанру. *Вісник Прикарпатського університету. Філологія*. 2015. Вип. 42-43. С. 262–267.

- 59.Гросевич І. Готичні константи в оповіданні Хоми Купрієнка «Недобрий віщун». *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. 2015. № 2 (30). С. 511–518.
- 60.Гросевич І. Елементи готики в малій прозі Івана Франка. *Іван Франко: «Я єсть пролог...»* : матеріали Міжнародного наукового конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.) : у 2 т. 2019. Т. 1. С. 555–562.
- 61.Гросевич І. Жанрово–стилістична типологія літературної готики у дискурсивному полі романтизму. *Virtus: Scientific Journal. Canada, Montreal*. 2019. Issue 32. P. 150–155.
- 62.Гросевич І. Літературно–фольклорна готика: образно–сюжетна парадигма. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. 2019. № 2 (54). С. 275–288.
- 63.Гросевич І. Типологія жанрово–стильових особливостей української літературної готики. *Теоретичні й прикладні проблеми сучасної філології*. 2019. Вип. 8. Ч. II. С. 169–177.
- 64.Грушевський М. Костомаров і новітня Україна. *Україна*. 1925, № 3 ; Шабліовський Є. С. Микола Костомаров і Україна. *Жовтень*. 1967, № 4.
- 65.Гудманян А., Іванова А. Генеза та жанрові особливості літератури жахів з позицій сучасної науки про переклад. *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах*. 2017. № 36. С. 12–17.
- 66.Гулкевич А. Служитель. 2018. 312 с.
- 67.Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 264 с.
- 68.Гундорова Т. Про Явлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів : Літопис, 1997. 299 с.
- 69.Гурдуз А. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській «прозі про землю» кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. : монографія. Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. Петра Могили. 2008. 218 с.

70. Гуцало Є. Діти Чорнобиля. Київ : Соняшник, 1995. 104 с.
71. Даниленко В. У пошуках демонічної жінки (архетип Аніми в пізніх повістях В. Шевчука). *Слово і час*. 2000. № 2. С. 21–24.
72. Денисова Т. Історія американської літератури ХХ століття. Київ : Києво-Могилянська академія, 2012. 487 с.
73. Денисюк І. Літературна готика і франкова проза. *Українське літературознавство*. 2006. Вип. 68. С. 33–42.
74. Денисюк Х. Готичний роман: специфіка жанру. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах* : зб. наук. праць. Київ : ІВЦ Держкомстату України, 2005. Вип. 11. С. 286–293.
75. Денисюк Х. Два англійські романи готико-френетичної поетики (порівняльний аспект). *Слово і час*. 2007. № 1. С. 75–86.
76. Дереш Л. Культ. Київ : Фоліо, 2009. С. 224.
77. Добродум О. Світове дерево як культурний символ єдності в різноманітті. *Мислене древо*. 2023. URL: <http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Culturology/uvuk/WorldTree.html> (дата звернення: 12.09.2023).
78. Поняття «Допельгенгер». URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 12.09.2023).
79. Дорошенко Д. Огляд української історіографії. Київ, 1996. С.290 .
80. Дрозд В. Листя землі : у 2 кн. Київ : Києво-Могилянська академія, 2009. Кн. 1. С. 703.
81. Дяченко М., Дяченко С. Ритуал / пер. з рос. Л. Люлика. Київ : А–БА–БА–ГА–ЛА–МА–ГА, 2006. С.280.

- 82.Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство і культурні уподобання / пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. Київ : Основи, 2001. С.592.
- 83.Єфименко Т. Жанрова традиція готичного роману в гендерній перспективі. *Науковий вісник Херсонського державного університету*. Серія: Лінгвістика. 2011. Вип. XIV. С. 99–102.
- 84.Жванія Л. Танатологія у творчості Т. Шевченка та Лесі Українки. *Шевченкознавчі студії*. 2011. Вип. 13. С. 39–49. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Shs\\_2011\\_13\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Shs_2011_13_9) (дата звернення: 25.09.2023).
- 85.З народної танатології: карпатознавчі розсліди : монографія. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2007. С.352.
- 86.Завара О. Песиголовець: роман / передмова Вікторія Гранецька. Київ : Вид-во Жупанського, 2017. С.248.
- 87.Завара С. Ката-моргана. Київ, 2013. 224 с.
- 88.Товстонога Є. Бабай: Перший Кошмар : збірка оповідань. Київ : Бабай, 2019.С. 336.
- 89.Зборовська Н., Ільницька М. Про романи Євгена Пашковського. *Фенімістичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків*. Львів, 1999. С. 144–159.
- 90.Зборовська Н. Психолоаналіз і літературознавство : посібник. Київ : Академвидав, 2003. С.392.
- 91.Земляк В. Твори : в 4-х т. Київ : Дніпро, 1983-1984.
- 92.Зубрицька М. Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника. *Незнайома: Антологія «жіночої» прози та есеїстики II половини ХХ–початку ХХІ століття*. Львів : Піраміда, 2005. С. 206–216.

93. Зуєнко М. Категорія «Міфопоетика» в сучасному літературознавстві. *Філологічні науки. Серія: Літературознавство*. 2014. № 18. С. 3–9.
94. Ільченко О. Місто з химерами. Київ : Комора, 2019. С.264.
95. Качуровський І. Готична література та її жанри. Київ, 2005. Кн. 1: Література європейського Середньовіччя. С. 382.
96. Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна поезія. *Хрестоматія української релігійної літератури*. Мюнхен-Лондон, 1988. Кн. 1: Поезія. С. 9–25.
97. Квітка-Основ'яненко Г. Мертвецький Великдень. 1932. С.25.
98. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич / пер. з англ. О. М. Мокровольського. Київ : Альтернативи, 1999. С. 392.
99. Кідрук М. Доки світло не згасне назавжди. Київ : Клуб Сімейного Дозвілля, 2019. С. 560.
100. Кідрук М. Зазерни у мої сни. Київ : Клуб Сімейного Дозвілля, 2016. С. 528.
101. Кідрук М. Не озирайся і мовчи. Київ : Клуб Сімейного Дозвілля, 2017. С.512.
102. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка : монографія. Київ : Академвидав, 2013. С. 256.
103. Кобзар О. Міфопоетика як предмет і метод літературознавчого дослідження. *Наукові записки Національного університету «Острозька Академія». Серія «Філологічна»*. 2010. Вип. 15. С. 131–139.
104. Кобзар О. Міфопоетичний аналіз художнього твору. *Філологічні науки : зб. наук. пр. Полтав. нац. пед. ун-ту ім. В. Г. Короленка*. 2013. № 15. С. 16–23.

105. Кобилко Н. Міфологема «дорога» в українському літературному дискурсі (на матеріалі творів химерної прози) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Бердян. держ. пед. ун-т. Бердянськ, 2017. С.186.
106. Кобилянська О. Земля : повість. Ужгород : Карпати, 1975. С.150.
107. Козлов Р. Хронотопіка змістових рівнів драматичного твору. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія: Літературознавство*. 2011. Вип. 4(2). С. 73–79.
108. Кокотюха А. Аномальна зона : роман. Київ : Нора-друк, 2009.С. 246.
109. Комаринець Т. Ідейно-естетичні основи українського романтизму. Проблема національного й інтернаціонального. Київ : Вища школа, 1983.С. 222.
110. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
111. Корній Д. Чарівні істоти українського міфу. Духи природи. Харків : Vivat, 2017. 319 с.
112. Костомаров М. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства / упор.: І. П. Бетко, А. М. Полотай. Київ : Либідь, 1994. 384 с.
113. Костомаров М. Твори : у 2 т. / упор., передм. та приміт. В. Л. Смілянської. Т. 2 : Повісті. Київ : Дніпро, 1990. 780 с.
114. Коцюбинський М. Твори : у 7 т. Київ : Наукова думка. Т. 3: Оповідання. Повісті. 1974. 432 с.
115. Коцюбинський М. Тіні забутих предків. *Бібліотека української літератури*. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/books/printitzip.php?tid=1058> (дата звернення: 22.09.2023).



116. Крамничка жахить : альманах / куратор збірки В. Москівець. Вінниця : Нілан-ЛТД, 2016. 172 с.
117. Краснобаєва О. Фантастичне у “Вечорах на хуторі біля Диканьки” М. Гоголя. *Матеріали 40-ї наукової конференції професорсько-викладацького складу і студентів Волинського держуніверситету ім. Лесі Українки*. Луцьк : Вежа, 1995. Ч. I. С. 102.
118. Крохмальний Р. Фольклорний фітонім як символ трансферності та когерентності художнього образу. *Міфологія і фольклор*. 2008. № 1. С. 68–75.
119. Кудрявцев М. Містичний реалізм М. В. Гоголя: до проблеми філософсько-теологічної символіки. *Зарубіжна література в школах України*. 2008. № 7-8. С. 10–14.
120. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поезики. Київ : Зодіак-ЕКО, 1995. 304 с.
121. Куннас Т. Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві : пер. з фінськ. Львів : Вид-во Анетти Антоненко. Київ : Ніка-Центр, 2015. 288 с.
122. Кулакевич Л. М. Особливості реінтерпретації мотиву привидів у повісті Гео Шкурупія «Страшна мить». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2019. 43 (1). С. 468.
123. Кулакевич Л. М. Жанрові стратегії української авантюрно-пригодницької прози першої третини XX століття». [наук. ред.: Городнюк Н.А.]. Дніпро. 2020. С. 378.
124. Клен Ю. «Акація». Твори.- Торонто, 1960.- Т. 3. - С. 11-32
125. Лавкрафт Г. Надприродний жах у літературі. URL: [http://lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverhestestvennyj\\_uzhas\\_v\\_literature.txt](http://lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverhestestvennyj_uzhas_v_literature.txt) (дата звернення: 12.09.2023).

124. Леся Українка. Лісова пісня. Київ, 1914. URL: <https://www.1-ukrainka.name/uk/Dramas/LisovaPisnja.html> (дата звернення: 11.09.2023).
126. Лисюк Н. Міфологічний хронотоп : матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов'янська і світова». Київ : Вид-во Українського фітосоціологічного центру, 2006. 198 с.
127. Лімборський І. Західноєвропейський готичний роман і українська література. *Всесвіт*. 1998. № 5-6. С. 157–162.
128. Лінія шквалу : повість / Діма Піскорський. Кривий Ріг : Р. А. Козлов 2020. 145 с.
129. Лір Є. Книга вигаданих істот. Київ, 2019. 160 с.
130. Лір Є. Під Жовтим Знаком / післямова перекладача до видання Роберта Чемберса. *Король у жовтому*. Київ : Жупанського, 2018. С. 233–243.
131. Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка ; упор. та наук. ред. Д. Уліцької. Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. 543 с.
132. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / Автор-укладач Ю. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 1. 237 с.
133. Літературознавча енциклопедія. 2007. Т. 1. 608 с.
134. Літературознавчий словник-довідник. 2-ге вид., випр., допов. Київ : Академія, 2007. 751 с.
135. ЛітФорум. Література Світова Масова vs елітарна. URL: <http://www.litforum.net.ua/archive/index.php/t-68.html>
136. Логвин Г. Чарівливий романтизм : матеріали до уроку за твором М. Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки» з використанням опорних схем. *Зарубіжна література*. 2005. № 6. С. 25–28.
137. Лозко Г. Берегиня: Богиня чи Русалка. *Сварог*. 1997. Вип. 6.

138. Лозко Г. Іменослов. Імена слов'янські, історичні та міфологічні. Київ, 1998.
139. Лозко Г. Українське народознавство. 0 2-ге вид., доповнене та перероблене. Київ : Артєк, 2004. 472с.
140. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1970.
141. Луцак С. Міфологічна домінанта жанрової структури роману «Петрії і Довбушуки» Івана Франка. *Рецептивні моделі творчості Івана Франка* : зб. наук. праць на пошану проф. Романа Гром'яка з нагоди його 70-ліття / ред. проф. М. П.Ткачук. Тернопіль, 2007. С. 97–110.
142. Майдаченко П. Проза Валерія Шевчука: поетика умовності. *Радянське літературознавство*. 1988. № 2. С. 13–22.
143. Малишівська І. Українська екзистенціальна проза у європейському контексті. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство* : міжвуз. зб. наук. статей. 2009. Вип. XXI. 551–559 с.
144. Масенко Л. Химерна проза як традиційна мовностильова течія української літератури. *Мовознавство*. 1991. № 1. 26–33 с.
145. Масова та елітарна література – протистояння чи співпраця? *Український Форум*. URL: <http://www.ukrcenter.com/Форум/33252> (дата звернення: 11.09.2023).
146. Матвієнко О. Традиції готики в англійській літературі XIX ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Львів, 2000. 21 с.
147. Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. Соло триває... Нові голоси : Лекція на пошану Соломії Павличко. Львів : Літопис, 2004. 142 с.

148. Мафтин Н. Містичне як вияв готичної літературної традиції в західноукраїнській малій прозі міжвоєнного двадцятиліття. *Питання літературознавства*. 2011. Вип. 84. С. 193–202.
149. Мацапура В. И. Н. В. Гоголь: художественный мир сквозь призму поэтики. Полтава : Полтав. літератор, 2009. 304 с.
150. Мацапура Л. Повесть Н. В. Гоголя «Страшная месть» и роман М. Г. Льюиса «Монах» : типологический аспект. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство*. 2012. Вип. 3(1). С. 107–114. URL: [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nzl\\_2012\\_3\(1\)\\_16.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nzl_2012_3(1)_16.pdf) (дата звернення: 23.09.2023).
151. Мацапура Л. Формирование жанрового канона в готических романах М. Г. Льюиса «Монах» и Ч. Р. Метьюрина «Мельмот скиталец». *Філологічні науки*. 2013. № 14. С. 32–39.
152. Медицька М. Мирослава. Літературознавчі статті, спогади, матеріали. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2012. 352 с.
153. Меншій А. Семантика концепту «страх» у творчості М. Коцюбинського та Г. Косинки. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2012. № 1. С. 29–33. URL: <http://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/download/16/16> (дата звернення: 12.09.2023).
154. Метьюрин Ч. Р. Мельмот блукач. Ч. Р. Метьюрин – URL: [https://www.goodreads.com/book/show/207313.Melmoth\\_the\\_Wanderer](https://www.goodreads.com/book/show/207313.Melmoth_the_Wanderer)
155. Микола Гоголь. Мертві душі / за ред. В. Підмогильного ; передне слово: Л. Каменев, Д. Заславський. Харків : ЛіМ. 1934. 312 с.
156. Могилянський М. «Тіні забутих предків». *Україна. Наука і культура*. 1966. Вип. 25. С. 346–349.

157. Монахова Т. Типи семантичних деривацій концептів Дім і Дорога в ідіолекті Валерія Шевчука. *Волинь – Житомирищина*. 2010. № 20. С. 271–280. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vg\\_2010\\_20\\_33](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vg_2010_20_33) (дата звернення: 22.09.2023).
158. Мусієнко Н. Тенденції масовості і елітарності у контексті просвітництва і романтизму. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2010. Вип. 6. С. 132–152. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spkho\\_2010\\_6\\_18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spkho_2010_6_18) (дата звернення: 22.09.2023).
159. Нахлік С. К. Нова література в Західній Україні. *Історія української літератури 19 століття*. Кн.1. Київ, 1995.
160. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Київ, 1992. 87 с.
161. Новий тлумачний словник української мови / за ред.: В. Яременко, О. Сліпушко. Київ, 2005. Т. 2. 928 с.
162. Важеніна О. *Лінгвістичні студії* : зб. наук. праць / укл. А. Загнітко та ін. Донецьк : ДонНУ, 2001. Вип. 8. С. 180–184 с.
163. Могилянський М. «Тіні забутих предків». *Україна. Наука і культура* / ред. кол. О. Сергієнко (гол. ред.) та ін. Київ, 1966. Вип. 25. 1991. С. 346–349 ;
164. Овсюк О. Всеохопність масової культури. *Всесвіт*. 2008. № 11-12. С. 163–168.
165. Оксень Н. «Франкенштейн» Мері Шеллі: Взаємодія готичного і романтичного в романі. *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*. 2011. Вип.60. С. 212–217.
166. Оселедько К. Конфлікт демонічності та християнської етики у творчості Г. Пагутяк. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2012. Вип. 26. URL:

- <http://jrnl.nau.edu.ua/index.php/go/article/viewFile/%207959/9206.pdf> (дата звернення: 11.08.2023).
167. Основні архетипи в аналітичній психології Юнга. URL: <http://platinov-s.com/index.php?name=psu&op=view&id=19> (дата звернення: 11.08.2023).
168. Павленко Ю. Дохристиянські вірування давнього населення України. Київ, 1992. 424 с.
169. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1997. 360 с.
170. Павлунік С. «Закоханий чорт» Олекси Стороженка та «Закоханий диявол» Жака Казота: спроба компаративного аналізу. *Слово і Час*. 2006. № 9. С. 27–34.
171. Пагутяк Г. В. Уріж та його духи. Львів : Піраміда, 2012. 120 с.
172. Пагутяк Г. В. Урізька готика : роман. Київ : Дуліби, 2009. 352 с.
173. Пагутяк Г. В. Слуга з Добромиля. *Бібліотека української літератури*. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=14582> (дата звернення: 11.08.2023).
174. Пастух Х. Творчість Олекси Стороженка в аспекті готичної поетики. *Українське літературознавство*. 2011. № 73. С. 164–169.
175. Пастух Х. А. Еволюція готичної поетики і роман «Буреверхи» Емілії Бронте : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Львів, 2009. 19 с.
176. Пахаренко В. Нарис української поетики (До нових підходів у вивченні літератури). *Українська мова і література*. 1997. № 29-32. С. 32–73.
177. Пашковський Є. Безодня : романи. Львів : Піраміда, 2005. 268 с.
178. Підмогильний В. Місто. / упоряд. текстів та передм. Г. М. Кудрі. Харків : Веста : Ранок, 2003. 256 с.

179. Пікун Л. Ігрова трансформація романтичного героя в романі М. Шеллі «Франкенштейн». URL: <http://studentam.net.ua/content/view/8875/53/> (дата звернення: 11.08.2023).
180. Пінчук Ю. А. Микола Іванович Костомаров. Київ, 1992. 119 с.
181. Піскунов В. Творчість Юрія Смолича. Київ, 1962. 308 с.
182. Позняк Н. Архетипи міста і лісу в міфопоетиці М. Ключова та Б. І. Антонича. *Ритуально-міфологічний підхід к інтерпретації тексту* : зб. наук. пр. / ред.: Л. О. Кисельової, П. Ю. Поберезкіної. Київ : Ін-т змісту і методів навчання, 1998. С. 176–186.
183. Поліщук Я. Література як геокультурний проект : монографія. Київ : Академвидав, 2008. 304 с.
184. Понікаровська Н. Образ чорта в українському фольклорі. URL: [http://www.rusnauka.com/41\\_PWSN\\_2014/Philologia/7\\_184312.doc.htm](http://www.rusnauka.com/41_PWSN_2014/Philologia/7_184312.doc.htm) (дата звернення: 24.08.2023).
185. Поріцька О. Українська народна демонологія у загальнослов'янському контексті (19– поч. 20 ст.) : автореф. дис. ... канд. істор. наук. Київ, 1998. 24 с.
186. Потапенко О. І. Словник символів. *Народознавство*. URL: <http://ukrlife.org/main/evshan/symbol.htm> (дата звернення: 24.08.2023).
187. Приймачук О. Риси готики у творах Чарльза Діккенса і Миколи Гоголя. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Літературознавство*. 2011. Вип. 31. С. 362–376.
188. Приходченко О. Концептуалізація опозиції ЖИТТЯ – СМЕРТЬ в готичній картині світу (на матеріалі англійськомовних романів про вампірів) : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 – «Германські мови» / Запорізький національний університет. Запоріжжя, 2017. 267 с.

189. Процик І. Поняття архетипу в науковій літературі: генетико–теоретичний аспект. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2009. № 2. С. 57–67.
190. Раті А. Жанрові особливості англomовної літератури жахів та їх відтворення українською мовою : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.16 – «Перекладознавство» / Нац. авіац. ун-т. Київ, 2016. 223 с.
191. Решету́ха С. «Марко Проклятий» – роман-експеримент (міфологічний аспект). *Слово і Час*. 2006. № 9. С. 34–39.
192. Рихло П. Масова література (тривіальна література). *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 315–317.
193. Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. Київ : Наукова думка, 1983. Т. 1: Поезії. 1907–1929. Проза. 1911–1925. 535 с.
194. Ріпецький Н. 1430 сторінок брехні. *Вісник Організації оборони чотирьох свобод України*. 1968, № 2.
195. Сапун М. В. Концепт та архетип у картині світу письменника. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2011. Вип. 37. С. 273–277.
196. Свєрбілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Черкаси, 2009. 598 с.
197. Свидницький А. Відьми, чарівниці й опирі. Мислене древо. URL: <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Lit/S/SvydnyckyA/OtherWorks/VidmyCharivnyciЮpyri/2.html> (дата звернення: 12.08.2023).
198. Сенік. Л. Роман опору. Український роман 20–х років: проблема національної ідентичності. Львів, 2002.



199. Сивокінь Г. М. Одвічний діалог. (Українська література і її читач від давнини до сьогодні). Київ : Дніпро, 1984. 255 с.
200. Слісаренко. Чорний ангел. Київ: Видавничий дім «Кондор», 2021. С.220.
201. Смолич Ю. К. Господарство доктора Гальванеску. Постріл на сходах. Детектив 20-х років. Київ : Темпора. 2017. С. 75–200.
202. Смолич Ю. К. Прекрасні катастрофи. Київ : Молодь, 1957. 448 с.
203. Смолянчук Н. В. Особливості модифікацій роману ХХ століття та початку ХХІ століття. *Східнослов'янська філологія. Літературознавство*. 2009. Вип. 15. URL: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/Sfil/Lit/2009\\_15/st\\_27.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Sfil/Lit/2009_15/st_27.pdf) (дата звернення: 11.08.2023).
204. Соловій Г. Р. Читач в українському літературно–критичному дискурсі першої половини ХХ століття : автореф. дис.... канд. філол. наук : 10.01.06 / НАН України. Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2003. 20 с.
205. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. Харків : Акта, 2005. 316 с.
206. Стяжкина О. Сміхова культура України другої половини ХХ століття: освоєння жіночого образу. *Етнічна історія народів Європи* : зб. наук. праць. Київ, 2001. Вип. 10. С. 21–30.
207. Тернер С. Символіка кольорів. URL: <http://www.personal-plus.net/383/6902.html> (дата звернення: 11.08.2023).
208. Тимошенкова Т. М. Ноггор story вчера и сегодня. *Вчені записки Харківського гуманітарного університету "Народна українська академія"* : зб. наук. пр. / Харківський гуманітарний університет "Народна українська академія". Харків, 2008. Т. 14. С. 459–468.

209. Тиховська О. Персоніфікація архетипу тіні у міфологічному світогляді українців. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2015. Вип. 20. С. 130–135.
210. Тиховська О. Уявлення про відьму у світогляді українців. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2014. Вип. 19. С. 176–179.
211. Тодоров Ц. Введение в фантастическую літературу. Москва : Дом интеллектуальной книги, 1997.
212. Транквіліон-Ставровецький К. Перло многоцінне. Чернігів. Друкарня Кирила Транквіліона Ставровецького, 1646. С. 172.
213. Туренко О. Страх: спроба філософського осмислення феномена. Київ : Парапан, 2006. 216 с.
214. Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1976. Т. 7. 567с.
215. Українська готична проза ХІХ століття. Нічний привид / упор. Ю. Винничук. Львів : Піраміда, 2007. 412 с.
216. Українські міфи, демонологія, легенди / упоряд. М. К. Дмитренко. Київ : Музична Україна, 1992. 144 с.
217. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. Київ : Либідь 1992. 322 с.
218. Федотенко О. Інтерпретація українського химерного роману другої половини ХХ століття в літературознавчому дискурсі: жанрово-стильовий аспект. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. № 4(263). Ч. II. С. 20–30 с.
219. Фетісова О. Міфопоетика образів надприродних істот у романі Галини Пагутяк «Слуга з Добромиля» та трилогії Філіпа Пуллмана «Темні

- Матерії». *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. № 4(263). Ч. 2. С. 190–196.
220. Філоненко С. О. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : монографія. М-во освіти і науки, молоді та спорту України ; Тернопіл. нац. пед. ун-т ім. Володимира Гнатюка. Донецьк : ЛАНДОН–XXI, 2011. 430 с.
221. Філологічні семінари. Література і паралітература: де межа? / ред. М. К. Наєнко та ін. Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2011. 140 с.
222. Франчук М. Демонологія у романі Валерія Шевчука «Дім на горі» як жанротворчий засіб. *Волинь–Житомирищина*. 2010. № 20. С. 184–193.
- URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua:8080/dspace/handle/123456789/31871> (дата звернення: 12.08.2023).
223. Фройд З. Вступ до психоаналізу. Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками / пер. з нім. П. Тарашука. Київ : Основи, 1998. 714 с.
224. Харченко К. Літературу – в маси! *Книжковий огляд*. 2004. № 11–12. С. 64–67.
225. Харчук О. Мертві. Київ, 2019. С.208
226. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період : навч. посібник. Київ : Академія, 2008. С.248 .
227. Хвойний мис : повість / Діма Піскорський. Кривий Ріг : Р. А. Козлов, 2020. С.145.
228. Хопта С. Архетипно–нарративні концепти творчості Галини Пагутяк крізь призму екзистенційних модусів буття: філософського–літературознавчий підхід. *Studia Methodologica* : альманах. Тернопіль : ТНПУ, 2008. Вип. 24: Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. С. 255–260.

229. Чапленко В. «З народом чи проти народу?». *Український самостійник*. 1961, № 3.
230. Чапленко В. Як Ю. Смолич реабілітує «забутий період». *Вільна Україна*. 1969, № 59/60.
231. Чайковський А. На уходах / упор. серії Ю. Винничук. Львів :Піраміда, 2008. С. 5–275.
232. Чижевський Д. Історія української літератури. Київ : Академія, 2003. 567 с.
233. Чіпак У. Ерос versus Танатос: шляхи взаємопереходів. URL: [http://www.philolog.univ.kiev.ua/library/zagal/Literaturoznavchi\\_studii\\_2011\\_33/577\\_582.pdf](http://www.philolog.univ.kiev.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2011_33/577_582.pdf) (дата звернення: 11.08.2023).
234. Чотири монологи про книжку Тамари Гундорової «Кітч і література»: О. Пронкевич, Р. Харчук, А. Матусяк, В. Неборак. *ЛітАкцент*. 2009. Вип. 2 Київ : Темпора, 2009. С. 44–57.
235. Чубинський В. Олекса Петрович Стороженко. *Вибрані твори* / О. Стороженко. Київ : Час, 1927. С. 5–16.
236. Шавокшина Н. Народа сміхова культура в умовах рецепції постмодернізму: карнавальний постмодерн як прояв національного «Комплексу матері». *Наукові праці*. 2008. Т. 80. 124 с.
237. Шаховський С. М. Юрій Смолич: Нарис про романіста. Київ, 1970. 176 с.
238. Шевчук В. Мор. Київ: Пульсари, 2005. 600 с.
239. Шевчук В. Привид мертвого дому: роман-квінтент. Київ: Пульсари, 2005. 600 с.

240. Шейко В. М. Культурологія. навч. посіб. URL: [http://mobile.pidruchniki.ws/1685030343870/kulturologiya/postmodernistski\\_u\\_yavlennya\\_pro\\_kulturu](http://mobile.pidruchniki.ws/1685030343870/kulturologiya/postmodernistski_u_yavlennya_pro_kulturu) (дата звернення: 12.08.2023).
241. Шерстюк Н. О. Хронотоп як літературознавча категорія: генеза, еволюція, дискурс. *Філологічні науки*. 2018. Вип. 28. С. 56–61.
242. Шкурупій Гео. Страшна мить. Проза. Київ : Література і мистецтво, 1931. Т. 1: Новелі нашого часу. С. 72–89.
243. Шкурупій Гео. Штаб смерті. Київ: Вид. т-во "Час", 1926. С. 72.
244. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів : Астролябія, 2012. 588 с.
245. Юнг К.-Г. Психологія та поезія. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 93–107.
246. Юрчук О. О. Необарокові тенденції в українській літературі ХХ ст: дисертація канд. філологічних наук : 10.01.01 / Житомирський державний університет ім. І. Франка, 2007. 174 с.
247. Ярошенко В. Гробовище: повість. Державне видавництво України, 1928. 136 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=10345>
248. A Lycanthropy Reader: Werewolves in Western Culture / Otten Ch.F. (ed). Syracuse, 1986.
249. Aldiss Brian Wilson. The Oxford Companion of English Literature / Ed. By Margaret Drabble. N.Y., Tokyo, Melburn : Oxf. Univ. Press, 1985. 1184 p.
250. Andrew D. Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife. Oxford : Oxford University Press, 2011. 384 p.
251. Andrew D. Andre Bazin. United States : Oxford University Press Inc, 2013.

252. Andrew D. What Cinema Is! Bazin's Quest and its Charge. Malden : Wiley–Blackwell, 2010. 192 p.
253. Badley L. Film, Horror, and the Body Fantastic. Westport : Greenwood Publishing Group, 1995. 208 p.
254. Badley L. Writing Horror and the Body : The Fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice. Westport & London : Greenwood Press, 1996. 200 p.
255. Bambrough R. Appearance, Identity and Ontology. London : Published by Aristotelian Society, 1974.
256. Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T. 1: Ontologie et Langage. Paris : Les Éditions du Cerf, 1958.
257. Belford B. Bram Stoker : a biography of the author of «Dracula». London ; New York : Alfred A. Knopf, 1996. 381 p.
258. Ben-Shaul N. Film: The Key Concepts. Oxford, 2007. 192 p.
259. Beville M. Gothic–postmodernism. Voicing the terror of Postmodernity. Amsterdam – New York : Rodopi, 2009. 217 p.
260. Birkhead E. The Tale of Terror. A study of the Gothic romance. New York : Russell and Russell, 1963. 241 p.
261. Blood Read : The Vampir as Metaphor in Contemporary Culture / edited by Joan Gordon and Veronica Hollinger. Philadelphia : Penn, 1997. 264 p.
262. Botting F. Gothic. London – New York : Routledge, 1996. 128 p.
263. Bram S. Dracula. Norton, 1986. 488 c.
264. Brunner H., Moritz R. Berlin : Erich Schmidt Verlag, 1997. 372 s.
265. Burke E. : A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. London : printed for R. And J. Dodsley in Pall Mall, MDCCLXIV. 1968. 328 c.

266. Canuel M. Acts, Rules, and The Last Man. *Nineteenth-Century Literature*. 1998. Vol. 53, № 2 (Sep.). P. 147–170.
267. Carroll N. *Philosophy of Horror, Or, Paradoxes of the Heart*. New York : Routledge. 1990. 272 p.
268. Carroll N. The Ontology of Mass Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1997. Vol. 55. No. 16. P. 187–199.
269. Carroll N. The Power of Movies. *Daedalus*. 1985. Vol. 114. No. 4. P. 79–103.
270. Castle M. *On Writing Horror: A Handbook by the Horror Writers Association*. Cincinnati : Writer's Digest Books, 2007. 272 p
271. Cavallaro D. *The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. London : Continuum, 2002. 240 p.
272. Cavell S. *The world viewed*. New York, 1971.
273. Chambers R.W. *The King in Yellow*. Pushkin Press, 2018. 160 p.
274. Clasen M. Evil Monsters in Horror Fiction: An Evolutionary Perspective on Form and Function. *A History of Evil in Popular Culture: What Hannibal Lecter, Stephen King and Vampires Reveal About America*. 2014. Vol. 2. P. 39–47.
275. Clasen M. Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories. *Review of General Psychology*. 2012. Vol.16. No. 2. P. 222–229.
276. Clasen M. The Anatomy of the Zombie: A Bio-Psychological Look at the Undead other. *Otherness: Essays and Studies*. Aarhus : Aarhus University. 2010. P. 1–23.
277. Clasen M. The Horror! The Horror! *The Evolutionary Review*. 2010. Vol.1.1. P. 112–119.

278. Cloverj C. J. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton : PrincetonUniversityPress, 1992. 108 p.
279. Clute J. *Pardon this intrusion: fantastika in the world storm*. Becon Publications, 2011. 369 p.
280. Collins R. Seeing is believing: the ideology of naturalism. *Media Culture Society*. 1983. Vol. 5. No. 2. P. 213–220.
281. Connor S. *The English novel in History: 1950–1995*. L& N.Y. : Routledge, 1996. 260 p/
282. Cowan J. Niffenegger’s first book, and it’s about time. *National Post*. December 3, 2003.
283. Cox J. English Gothic theatre. *The Cambridge companion to Gothic Fiction* / edited by Jerrold E. Hogle. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2002. 327 p.
284. Creed B. Kristeva, Femininity, Abjection. *The Horror Reader*. L. : Routledge, 2000. P. 64.
285. Currie G. *Image and mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge University Press, 1995. 332 p.
286. Currie G. McTaggart at the Movies. *Philosophy*. 1992. Vol. 67, Issue 261. P. 343–355.
287. Daniel H., Wisdom J. Gonce III. *The Necronomicon Files: The Truth behind Lovecraft’s Legend*. Boston : WeiserBooks,2003. 541 p.
288. Delamotte E. C. *Peril of the night. A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. New York : Oxford: University Press, 1990. 352 p.
289. Dika V. *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*. Madison : Fairleigh Dickinson University Press, 1990. 153 p.



290. Dorson R. M. *The British Folklorists. A History.* London : Routledge, Kegan Paul, 1968. 518 p.
291. Grant. B. K. *Austin : U of Texas*, 1995. P. 140–158.
292. Poe E. *The Poetic Principle.* 1850. 125 c.
293. Erpenbeck J. *Der blaue Turm.* Halle-Leipzig, 1980.
294. Erpenbeck J. *Formel Phantasie. Gedichte.* Halle, 1972.
295. Schleiermacher F. *Hermeneutics / translated from German A. L. Volsky ; scientific editor N. O. Guchinskaya.* European House, 2004. 242 p.
296. *Fantastika n the world storm. A talk / Centre for the Future presents. Cultural Landscapes; Fiction*
297. Fisch A. A. *Plaguing Politics: AIDS, Deconstruction, and Th e Last Man. The Other Mary Shelley: Beyond Frankenstein / ed. by A. A. Fisch, A. K. Mellor, E. H. Schor.* New York ; Oxford : Oxford University Press, 1993. P. 267–286.
298. Flaxman G. *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema.* Minneapolis : U ofMinnesota, 2000. 406 p.
299. Fokhema D. W. *Literary History, Modernism, and Postmodernism.* Amsterdam, Philadelphia, 1984. 71 p.
300. Frank F. S. *Through the pale door: a guide to and through the American Gothic.* New York : Greenwood, 1990.
301. Freye W. *The Influence of «Gothic» Literature on Sir Walter Scott.* Rostoc, 1902. 60 p.
302. Frey M. *Cultural problems ofclassical filmtheory: Béla Balázs, ‘universal language’ and the birth ofnational cinema. Screen.* 2010. Vol. 51, Issue 4. P. 324–340. <https://doi.org/10.1093/screen/hjq028>

303. Gałęcki T. Stefan Żeromski. Zygmunt Bytkowski. Stanisław Przybyszewski. Wyd. 2. Lwów, 1902. 101 s.
304. Gamer M. Romanticism and The Gothic. Genre, Reception, and Canon Formation. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. 255 p.
305. Gaut B. The paradox of horror. *The British Journal of Aesthetics*. 1993. Vol. 33. No 4. P. 333–346.
306. Gaut B. A Philosophy of Cinematic Art. Cambridge UP, 2010. 338 p.
307. George J. The Horror Film: An Investigation of Traditional Narrative Elements. *Folklore Forum*. 1982. Vo. 15(2). P. 159–179.
308. Gilpin W. Three essay on picturesque beauty, on picturesque travel, and on landscape painting. London : printed for R. Blamire in the Strand, MDCCXCII. 186 p/
309. Glover D. Vampires, mummies, and liberals. Bram Stoker and the politics of popular fiction. Durham : Duke univ. press, 1996. 232 p.
310. Walpole H., Reeve C. Gothic Classics: The Castle of Otranto and The Old English Baron (Haunted Library Horror Classics). Poisoned Pen Press. 2022. 320 p.
311. Gothic Tradition. London, 1996. P. 113.
312. Grishin A. A. Fenomen uzhasa : ethic and philosophical analysis : avtoref. dis. kand. filos. Nauk : 09.00.05. 2015. 21 p.
313. Grosevych I. Elementy gotyku w nowelistyce Wasyla Stefanyka (na podstawie noveli «Basaraby» oraz «Sama–Samiska»). *KELM*. 2016. № 3(15). C. 70–76.
314. Halberstam J. Gothic horror and Tehnology of Monsters. Durham-London : Durham University Press, 1995. 211 p.

315. Hale T. French and German Gothic: the beginnings / The Cambridge companion to Gothic Fiction. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2002. 327 p.
316. Hantke S. Monstrosity without a body: representational strategies in the popular serial killer film. *Post Script*. 2003. Vol. 22(1). P. 32–50.
317. Harley K. The Gothic Body: sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siecle. Cambridge : Cambridge university press, 2004. 203 p.
318. Hartwell D. G. Introduction. *Shadows of fear*. New York : Tor Books, 1994. P. 12–16.
319. Hawkins J. Culture Wars: Some New Trends in Art Horror. *Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema* / ed. Conrich I. New York : I. B. Tauris, 2010. P. 125–138.
320. Heiland D. Gothic & Gender an introduction. Oxford : Blackwell Publishing, 2004. 222 p.
321. Herman M. Un sataniste Polonais. Stanislaw Przybyszewski (de 1868 à 1900). Paris, 1939.
322. Hills M. The Pleasures of Horror. London : Continuum, 2005.
323. Hindle M. Note on the text. *Shelley M. Frankenstein*. London : Penguin books, 2003. P. lx.
324. Hoberman J. «A bright, guilty world»: daylight ghosts and Sunshine Noir. *Artforum International*. 2007. Vol. 45(6). P. 260–67.
325. Hogle J. Gothic fiction. The Cambridge companion to Gothic Fiction Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2002. 327 p.
326. Hynes W. J. , Doty W. J. Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticism. Tuscaloosa, 1993. P. 33–45.
327. Introduction. *Shadows of fear*. New York : Tor Books, 1994. P. 12–16.

328. Jackson R. *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Methuen, 1981.
329. Jameson F. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London : Routledge, 1989. URL: <http://courses.wcupa.edu/fletcher/special/jameson.htm> (last accessed: 22.09.2023).
330. Jarvie I. Bazin's Ontology. *Film Quarterly*. 1960. Vol. 14. No 1. P. 60–61. <https://doi.org/10.2307/1211073>
331. Jarvie I. *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*. Routledge, 1988.
332. Jason C. *Knowing Fear: Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre*. Jefferson : McFarland, 2008. 458 p.
333. Delumeau J. Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident, XIIIe–XVIIIe siècles. Année, 1984. URL: [https://www.persee.fr/doc/medi\\_0751-2708\\_1984\\_num\\_3\\_6\\_963](https://www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1984_num_3_6_963) (last accessed: 22.09.2023).
334. Jenkins K. *Re-thinking History*. London & New York : Routledge, 2003. P. 7–8.
335. Jones T. G. S. *The Gothic as a practice: Gothic Studies, Genre and the Twentieth Century* / Victoria University of Wellington. 2010. 276 p. URL: <http://researcharchive.vuw.ac.nz/bitstream/handle/10063/1357/thesis.pdf?sequence=2> (last accessed: 22.09.2023).
336. Joshi S. T. H. P. *Lovecraft: The Decline of the West*. Wildside Press, 1990. 172 p.
337. Joshi S.T. *The Weird Tale*. N.J. : Wildside Press, 2003. 308 p.
338. Joshi S. T. *Unutterable Horror: A History of Supernatural Fiction*. Hippocampus Press, 2015. 776 p.

339. Komm D. E. *Formulae of fear. Introduction to history and a theory of a horror film*/ D. E. Komm. Saint Petersburg: BHV–Peterburg, 2012. 224 p.
340. Koven M. *Film, Folklore, Urban Legends*. Oxford : Scarecrow Press, 2008. 216 p.
341. Kraszewski J. I. *Listy do redakcji. Gazeta Warszawska*. 1851. № 307.
342. Larkin E. *Mysticism in Literature. New Catholic Encyclopedia*. 2003.
343. Leatherdale C. *The origins of Dracula : the background to Bram Stoker's gothic masterpiece*. London : City/Country, 1987. 242 p.
344. Leland T. *Longsword, Earl of Salisbury: An historical romance*. In two volumes. Dublin : George Faulkner, 1766. URL: <http://name.umdl.umich.edu/004878996.0001.001> (last accessed: 12.08.2023).
345. Ligotti T. *I Have a Special Plan for This World. My Work Is Not Yet Done*. Virgin Books, 2009. 192 p.
346. Ligotti T. *The Conspiracy Against the Human Race: A Contrivance of Horror*. N.Y. : Penguin, 2018. 272 p.
347. Lindahl C., McNamara J., Lindow J. *Medieval Folklore: A Guide to Myths, Legends, Tales, Beliefs and Customs*. Oxford : Oxford University Press, 2002. 470 p.
348. Lovecraft H. P. *Notes on Writing Weird Fiction*. URL: <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx> (last accessed: 12.08.2023).
349. Lovecraft H. P. *The Materialist Today. Collected Essays. Vol. 5: Philosophy. Autobiography & Miscellany*. N.Y.: Hippocampus Press, 2006.
350. Lovecraft H. P. *The Annotated Supernatural Horror in Literature* N.Y. : Hippocampus Press, 2000. – 228 p.

351. Lovecraft H.P. *The Haunter of the Dark* (compilation). London : Wordsworth Editions, 2011. 592 p.
352. Lovecraft H. *At the Mountains of Madness*. HRANITEL', 2007. 1164 p.
353. Ludvik Ń. Kalejdoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmy. *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*. Kraków: universitas, 2000. S. 115–130.
354. Maerson P. *Classical Mythology in Literature, Art and Music*. Lexington, Massachusetts, Toronto, 1971. 528 p.
355. Makowiecki A. Trzy legendy literackie: Przybyszewski – Witkacy – Gałczyński. Warszawa : Państwowy instytut wydawniczy, 1980. 171 s.
356. Mast G. *Film–Cinema–Movie*. HarperCollins Publishers, 1978.
357. Mast G. What Isn't Cinema? *Critical Inquiry*. 2005. Vol. 1. P. 373.
358. Maturin C. *Melmoth the Wanderer*. RUGRAM\_Public Domain, 2018. 682 c.
359. Metzengerstein / *The complete works of Edgar Allan Poe*. N.Y. & L. : The Knickerbockerpress, 1902. P. 221–235.
360. Mile R. *The 1790: the effulgence of Gothic*. *Gothic Fiction / The Cambridge companion to Gothic Fiction* / edited by Jerrold E. Hogle. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2002. 327 p.
361. Montague S. *The supernatural omnibus: Being a collection of stories of apparitions, witchcraft, werewolves, diabolism, necromancy, satanism, divination, sorcery, ...voodoo, possession, occult, doom and destiny*. Hardcover : Causeway Books, 1974. 622 c.
362. Moretti F. *The Dialectic of Fear*. *New Left Review*. 1982. Vol. I. No. 136. P. 67–85.
363. Morgan G. *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*. Illinois : Southern Illinois University Press, 2002. 261 p.

364. Mrazek S. Środki ekspresji pozasłownej w dramatach Staffa, Tetmajera, Przybyszewskiego. – Wrocław – Kraków : Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1980. 145 s.
365. Nash M. Vampyr and the Fantastic. *Screen*. 1976. No. 17. P. 29–67.
366. Neale S. Halloween: Suspense, Aggression, and the Look. *Framework*. 1981. No. 14. P. 25–29.
367. Neumann B. R. The Lonely Muse: a Critical Biography of Mary Wollstonecraft Shelley. Salzburg : Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg. 1979. 283 p.
368. Norman J. Personality types and the enjoyment of horror movies. *Journal of Social and Psychological Sciences*. 2018. Vol. 11. No. 1. URL : <https://www.questia.com/library/p436181/journal-of-social-and-psychological-sciences/i4299522/vol-11-no-1-january> (last accessed: 12.08.2023).
369. Okopień-Sławińska A. Sny i poetyka. *Teksty*. 1973. № 2. S. 7–23.
370. Oxford Advanced Learner's Dictionary / ed. A.P. Cowie. Oxford : Oxford University Press, 1992. 1579 p.
371. Oxford Dictionaries. Language matters. URL: [oxforddictionaries.com/definition/american\\_english/Gothic](https://www.oxforddictionaries.com/definition/american_english/Gothic) (last accessed: 12.08.2023).
372. Paley M. D. Introduction. *The Last Man* / M. Shelley. Oxford ; New York: Oxford University Press, 1998. P. XII–XXIII.
373. Phy A. S. *Mary Shelley*. San Bernardino, 1988. 124 p.
374. Prohászková V. The genre of horror. *American International Journal of Contemporary Research*. 2012. Vol. 2. No. 4. P. 132–142.

375. Prymak T. M. *Mykola Kostomarov: a Biography*. Toronto–Buffalo–London, 1996.
376. Przybyszewski S. *Requiem aeternam*. Wybór pism. Opr. R. Taborski. Wrocław : Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1966. S. 37–84.
377. Punter D., Byron G. *The Gothic*. Blackwell Guides to literature. Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2004. 315 p.
378. Punter D. *A Companion to the Gothic*. Oxford : Blackwell, 2001. 500 p.
379. Punter D. *The Literature of Terror. The Gothic Tradition*. Vol. 1. Routledge, 2014.
380. Radklif A. On the supernatural in poetry. *New Monthly Magazine*. 1826. Vol.16.No.1.P.145–152.URL:  
<http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/gothic/radcliffe1.html> (last accessed: 12.08.2023).
381. Rank O. *Dvoynik*. Saint Petersburg, Skifiya-print, 2017. 196 p.
382. Reibold E. *Die Nacht im Mythos, Kultus, Volksglauben und in der transpersonalen Erfahrung*. Wison Verlag, 1970. 276 s.
383. Rhodes G. Mockumentaries and the Production of Realist Horror. *Post Script: Essays in Film and the Humanities*. 2002. Vol. 21(3). P. 46–60.
384. Riha K. *Pramoderne – Modern – Postmoderne*. Frankfurt am Main, 1995.
385. Rogacki H. *Żywot Przybyszewskiego*. Warszawa : Państwowy instytut wydawniczy, 1987. 396 s.
386. *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig : Reclam Verlag, 1994. 25 p.
387. Rossetti L. M. *Mary Shelley*. Folcroft : Folcroft Press, 1969. 238 p.
388. Ryan M. D. 'Creep–out' versus 'gross–out': horror movies at the Australian box office. *Metro Magazine*. 2014. Sep 22.



389. Schechter H. *The Bosom Serpent: Folklore and Popular Art*. Iowa : University of Iowa Press, 1988. 174 p.
390. Sedgwick E. K. *Toward the Gothic: Terrorism and Homosexual Panic*. New York : Columbia University Press, 1985.
391. Shelley M. *Frankenstein*. London : Penguin books, 2003. 352 p.
392. Shelley M. *The Last Man*. New York, 1998. 484 p.
393. Sidky H. *Witchcraft, Lycanthropy, Drugs, and Disease: An Anthropological Study of the European Witch–Hunts*. NY, 1997.
394. Skal D. J. *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. New York : Plexus, 1994. 312 p.
395. Snodgrass M. E. *Encyclopedia of Gothic literature : The essential guide to the lives and works of gothic writer*. New York : Facts On File, Inc., 2005. 497 p.
396. Spooner C., McEvoy E. *The Routledge Companion to Gothic*. London ; New York: Routledge, 2007. P. 5–115.
397. Spoto D. *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*. New York : Little Brown, 1983.
398. Spurgeon C. *Mysticism in English Literature*. Kessinger : Publishing's Rare Reprints, 1997. 168 p.
399. Stoker B. *Dracula*. Broadview press, 1997. 493 p.
400. Strengell H. *Dissecting Stephen King: From the Gothic to Literary Naturalism*. Univ. Of Wisconsin Press, 2005. 320 p.
401. Sullivan J. *The Penguin Encyclopaedia of Supernatural Literature*. New York : Penguin, 1986. 512 p.
402. Summers M. *The Gothic Quest. A history of the Gothic*. London : Mill Press, 2011. 622 p .

403. The Bestiary. A Book of Beasts / Ed. by T. H. White. NY, 1960.
404. The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel by Montague Summers. Mill Press. 2011. March 4. 568 p.
405. The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories / H. P. Lovecraft ; ed. By S.T. Joshi. London : Penguin books, 2002.
406. Twitchell J. B. Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror, New York, Oxford University Press, 1985.
407. Tymn M. B. Preface to Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide. NY., 1981. 559 p. URL: [https://www.goodreads.com/book/show/12923.The\\_Castle\\_of\\_Otranto](https://www.goodreads.com/book/show/12923.The_Castle_of_Otranto) (last accessed: 12.08.2023).
408. Varma D. The Gothic Flame, Being a History of the Gothic Novel in England: It's Origins; Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences. London : A Barker, 1957. 264 p.
409. Veeder W. Mary Shelley and Frankenstein: The Fate of Androgyny. Chicago : University of Chicago Press, 1986. 277 p.
410. Walpole H. The Castle of Otranto. 1764. 125 c.
411. Watt J. Contesting the Gothic: fiction, genre and cultural conflict, 1764–1832. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 205 p.
412. Webster–Garrett E. L. The Literary Career of Novelist Mary Shelley After 1822: Romance, Realism, and the Politics of Gender. Lewiston, N. Y. : Edwin Mellen Press, 2006. 237 p.
413. Wein T. British identities heroic nationalism and the gothic novel 1764–1824 Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2002. 304 p.
414. Williams A. Art of Darkness. A poetics of Gothic. Chicago : The University of Chicago press, 1995. 310 p.

415. Williams L. *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. *Film Genre Reader 2*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: U of Texas, 1995. P. 140–158.
416. Willis M. *Frankenstein and the Soul Essays*. Oxford University Press, 1995. P. 24–35.
417. Without Borders American Center. Prague, 20 September 2007. URL: <http://www.johnclute.co.uk/word/?p=15> (last accessed: 24.08.2023).
418. Woolf P. Mary Shelley. *Hyenas in Petticoats: Mary Wollstonecraft and Mary Shelley*. Grasmere: The Wordsworth Trust, 1997. P. 33–35.
419. Woolf V. Life and the Novelist. *The Essays of Virginia Woolf: 1925– 1928*. 1986. P. 403–405.
420. Woolf V. Portraits. *A Haunted House: The Complete Shorter Fiction*. London, 2003. P. 236–240.
421. Woolf V. Reading. *The Essays of Virginia Woolf: 1919–1924*. 1988. Vol. 3. P. 141–161.
422. Woolf V. The Cinema. *The Essays of Virginia Woolf*. Vol. 4. L., 1994. P. 348–354.
423. Woolf V. The Movie Novel. *The Essays of Virginia Woolf: 1912–1918*. Vol. 2. London, 1987. P. 290–291.
424. Woolf V. *To the Lighthouse*. Oxford, 2006.
425. Yassa, M., Smith, S. Vampirism, depression and symbolization. An analysis of the film "Interview with the Vampire". *Scandinavian Psychoanalytic Review*. URL: <http://www.pep-web.org> (last accessed: 12.08.2023).
426. Ziolkowski T. Science, Frankenstein, and Myth *Sewanee Review*: URL: <http://www.literaryhistory.com/19thC/SHELLEYM.htm> (last accessed: 12.08.2023).