

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»
Міністерства освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СТЕЦЬКА Ірина Володимирівна

УДК 821.161.2(091)-3

ДИСЕРТАЦІЯ

УКРАЇНСЬКА ГОТИЧНА ПРОЗА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ
СТОЛІТТЯ: ГЕНЕЗА, ЖАНРОВІ МОДЕЛІ, ХУДОЖНЯ СПЕЦИФІКА

10.01.01 «Українська література»

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

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

_____ І. В. Стецька

Науковий керівник – ГОЛОД Роман Богданович, доктор філологічних наук,
професор

Івано-Франківськ – 2020

АНОТАЦІЯ

Стецька І. В. Українська готична проза другої половини ХІХ – початку ХХ століття: генеза, жанрові моделі, художня специфіка. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.01 – українська література. – ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, 2020.

Дисертацію присвячено висвітленню поетикальних аспектів української готичної прози другої половини ХІХ – початку ХХ століття та дослідженню генези готичного жанру на українських теренах.

Загальносвітова естетична парадигма літературної готики проявилася і в українському культурно-мистецькому процесі. Конститутивними її домінантами є триєдина цілісність основних готичних категорій (таємничості – напруженого очікування – страху). Відтак доведення факту існування цього жанру в нашій літературі сприяє спростуванню надуманого міфу про так звану «неповноту» українського літературного процесу.

Своєрідність української готики, яка проявляється у зверненні до власних невичерпних фольклорних надр, національної демонології та подекуди в іронічному сприйнятті останньої, в імпліцитному натуралізмі та редукції категорії жаху, в контамінації фантасмагорії з оніричними елементами суттєво поповнює своєю оригінальністю, самобутністю, колоритом інваріант світової готики. Детермінантою стилістичної неповторності української літературної готики є індивідуальна авторська майстерність окремих українських письменників, зокрема тих, які перебували під впливом готичної поетики, що, своєю чергою, вписувалася у ширше річище романтичної і почасти навіть модерністської естетики. Зокрема, у малій прозі це готичні оповідання О. Авдиківського, М. Александровича, І. Барщевського, Ю. Будяка, К. Ванченка-Писанецького, І. Гавришкевича, Г. Данилевського, Є. Згарського, Н. Кибальчич, Н. Кобринської, М. Костомарова, А. Крушельницького, Ф. Кудринського, Х. Купрієнка,

Б. Лепкого, І. Липи, І. Наумовича, М. Петрушевича, К. Поліщука, В. Росковшенка, Л. Сапогівського, Л. Старицької-Черняхівської, О. Стороженка, М. Чайковського, М. Яцкова; у повістевій белетристиці – П. Куліша («Огняний змії»), Г. Мачтета («Заклятий козак»), О. Стороженка («Марко Проклятий»), А. Чайковського («Козацька помста»); у романі як жанрі великої прози – «Петрії і Довбушуки» І. Франка.

У дисертації на основі теоретико-методологічних досліджень охарактеризовано та проаналізовано константи, притаманні національному варіанту готичного жанру; визначено та простежено еволюцію рис готики в загальноєвропейській та українській літературі; виокремлено із загальноєвропейської готичної традиції ті ознаки, які вписуються в рамки національного історико-літературного процесу; досліджено вплив загальноєвропейської готичної літератури на українську на прикладі відповідних творів другої половини ХІХ – початку ХХ століття.

У першому розділі зосереджено увагу на висвітленні тематично-змістових та жанрово-стильових домінант літературної готики; з'ясовано амбівалентний характер готичного жанру; простежено еволюцію фундаментального образу готики – образу Диявола; досліджено філософське підґрунтя літературної готики в межах концепції теодицеї Лейбніца; виявлено, що знаковим у готичній парадигмі на рівні мотивного комплексу є образ-символ Смерті, оскільки навколо нього актуалізуються-групується інші константи жанру (образ могили, мотиви фатуму та приреченості, родового прокляття, помсти тощо). Охарактеризовано корелятивне співвідношення літературної готики та романтизму як сприятливої ідейно-естетичної платформи для поляризації дуалістичної семантики готичної поетики; розглянуто готичну прозу крізь призму методологічних концепцій для цілісного, об'єктивного та всеохопного дослідження готичного жанру як самобутнього явища в українській літературі.

У другому розділі визначено генезу та художні особливості готики як літературного феномену в загальноєвропейському та українському контекстах; досліджено поетологічний континуум готичного жанру та його функціонування в

межах фольклорно-міфологічної образності та етноспецифічної стилістики тої чи іншої національної літератури, а також розширення його семантичного поля крізь призму романтичного інтересу до «темної сторони» людини та світу, який її оточує; ідентифіковано та прокоментовано ряд особливостей, які моделюють і забезпечують цілісність літературної готики як художньо-стильової системи. Окреслено темпоральні рамки генези власне українського варіанту готичного жанру; зосереджено увагу на огляді комплексу його специфічних ознак, розглянуто трансформацію конститутивних ознак загальноєвропейського інваріанта готичного жанру на українських теренах.

Досліджено, що категорія містичного, беручи свій початок із язичницьких часів, коли активно персоніфікувалася природа, та проявляючись у християнстві в іконічно-конвенційних фреймах, концептуалізувала в собі узагальнену семіотичну модель із інфернальними універсаліями в центрі: різночасовими та різнопросторовими алюзіями, сакральними мотивами, притаманними як християнській іконосфері, так і язичницькому пантеону. Готика ж феномен містичного емблематично пов'язує із категорією таємничого, оскільки таким чином репрезентує універсальну трансцендентну платформу для розвитку жанру.

У третьому розділі проаналізовано втілення й реалізацію констант готичного жанру на матеріалі малої прози другої половини XIX – початку XX століття; досліджено трансформацію та модифікацію характерних ознак загальноєвропейської літературної готики на українському ґрунті; на основі аналізованих текстів української літератури окресленого періоду охарактеризовано актуалізацію готичної парадигми у питоми національному варіанті. Також проаналізовано значущість роману І. Франка «Петрії і Довбушуки» не лише як свідчення «молодечого романтизму» І. Франка, але й як твору, важливого для пізнання «секретів» поетикальної майстерності письменника, що полягає, зокрема, і в естетично виправданому зверненні до поетикального інструментарію літературної готики.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в ній уперше простежено трансформацію рис загальноєвропейської готичної поетики на українському

ґрунті загалом і на матеріалі української прози другої половини ХІХ – початку ХХ століття зокрема, здійснено теоретичне узагальнення атрибутів готичної поезики і їх модифікацій в українській літературі у порівнянні зі світовою. Всебічно проаналізовано тексти української прози другої половини ХІХ – початку ХХ століття, зокрема й роман І. Франка «Петрії і Довбушуки», щодо принципів реалізації їхньої структури, типу, розгалуженого хронотопу, ускладненого психологізму тощо. Виявлено, що саме мала проза другої половини ХІХ – початку ХХ століття була своєрідним експериментальним майданчиком, сприятливою основою для «обкатки» тем, мотивів і образів великої прози готичного жанру в українському літературному процесі.

Встановлено, що валідність готичної парадигми також кристалізується наявністю фантазмагорії та оніричних мотивів. Останні готика в синтезі з антиципацією наділяє додатковим аксіологічним значенням, а саме – символічно-пророчим модусом передбачення майбутнього. Фантазмагорія ж постає метафоричною модифікацією готичного світогляду, що в комплексі з онірикою підсилює готичну таємничість, тим самим загострюючи духовно-емоційний складник готичного твору.

Аналіз української готичної прози другої половини ХІХ – початку ХХ століття дозволив установити фасцинацію конгруентного співіснування бінарних опозицій реальний / ірреальний, поЦЕЙбічний / поТОЙбічний, свій / чужий, що, своєю чергою, зумовлено відносною синхронізацією на сторінках готичних творів язичницького та християнського світоглядів, а подекуди й контамінацією їхніх окремих елементів.

Літературна готика на українських теренах зародилася у надрах національного фольклору, кристалізувала свій поетологічний континуум у період бароко, однак самобутньо розвинулася в епоху романтизму, відшліфувавши власну жанрову парадигму. Національна готика – своєрідна й оригінальна. Завдяки її емблематичній спорідненості з фольклором вона зберігає особливий національний колорит і містить у собі рудименти колективної генетичної пам'яті

нашого народу, а тому й продовжує активно й самобутньо розвиватися в українському літературному процесі.

До виконання роботи залучено новітній досвід літературознавства, культурології, філософії та психоаналізу. Методи у дисертації застосовано у зв'язку із специфікою досліджуваного матеріалу та релевантною доцільністю. Відтак, у роботі використано принцип історизму й методик жанрового аналізу, які дали можливість висвітлити поетику готичної прози. Загальнонаукові методи дедукції та індукції застосовано з метою виокремлення готичних рис, притаманних власне українській літературі, для створення на основі аналізу відповідних творів другої половини XIX – початку XX століття цілісного уявлення про українську готичну прозу. З метою комплексного підходу в дослідженні феномену літературної готики до методологічного інструментарію, яким ми послуговувалися, долучено також компаративістику, типологічний, бібліографічний, міфопоетичний, герменевтичний, філологічний, структуралістський, інтертекстуальний методи, а також елементи формалізму та рецептивної естетики.

Практична цінність роботи зумовлена можливістю залучення основних положень дослідження при підготовці студентів до практичних та семінарських занять з історії та теорії літератури, у спецкурсах про готичну поетику взагалі й трансформацію загальноєвропейської готичної традиції в українській літературі зокрема. Низка положень дисертаційної роботи є актуальними з точки зору осмислення та дослідження літературної готики як соціокультурного феномену.

Ключові слова: літературна готика, таємничість, жах, страх, напружене очікування, фольклоризм, демонологія, імпліцитний натуралізм, українська готична проза.

SUMMARY

Stetska I.V. Ukrainian Gothic prose of the second half of the XIX century – beginning of the XX century: genesis, genre models, artistic specificity. – The qualifying scientific work by rights of the manuscript.

Thesis submitted for the Candidate Degree in Philology. Specialty 10.01.01 – Ukrainian Literature. – SHEI “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”. – Ivano-Frankivsk, 2020.

Thesis deals with the coverage of poetic aspects of Ukrainian Gothic prose of the second half of the XIX century – beginning of the XX century and the research of genesis of the Gothic genre in Ukraine.

The worldwide aesthetic paradigm of Gothic literature has appeared also in Ukrainian culture and artistic processes. Its constitutive dominants are the threefold integrity of the main Gothic categories (mystery – intense expectation – fear). Therefore, proving the existence of this genre in Ukrainian literature helps to refute the fictional myth of the so-called «incompleteness» of the Ukrainian literary process.

The originality of the Ukrainian Gothic, which is manifested in the appeal to its inexhaustible folklore subsoils, national demonology and somewhere in the ironic perception, is in implicit naturalism and reduction of the category of horror, in the contamination of phantasmagory with onyxual elements substantially replenishes with its originality and identity as an invariant of Gothic. The determinant of the stylistic uniqueness of Ukrainian Gothic literature is the individual authoring skills of some Ukrainian writers, in particular those who were influenced by poetics of Gothic, which, in turn, fits into the broader range of romantic and partly even of modernist aesthetics.

In particular, in short stories, the representatives of Gothic stories are O. Avdykovskiy, M. Aleksandrovykh, I. Barshchevskiy, Y. Budiak, K. Vanchenko-Pysanetskiy, I. Havryshkevych, H. Danylevskiy, Y. Zgharskiy, N. Kybalchych, N. Kobrynska, M. Kostomarov, A. Krushelnytskiy, F. Kudrynskiy, Kh. Kupriienko, B. Lepkiy, I. Lypa, I. Naumovych, M. Petrushevych, K. Polishchuk, V. Roskovshenko, L. Sapohivskiy, L. Starytska-Cherniakhivska, O. Storozhenko, M. Chaikovskiy,

M. Yatskiv; in short stories – P. Kulish («The Fire Serpent»), H. Machtet («The Sworn Cossack»), O. Storozhenko («The Cursed Mark»), A. Chaikovskiy («Cossack's Revenge»); in the novel as a genre of long work – «Petrii and Dovbushchuky» by I. Franko.

In the dissertation on the basis of theoretical and methodological researches are characterized and analyzed the constants, which are common for the national variant of Gothic genre; has been identified and traced the evolution of Gothic features in European and Ukrainian literature; is distinguished from the European Gothic tradition those features that fit within the framework of the national historical and literary process; is investigated the influence of European Gothic literature on the Ukrainian on the example of corresponding literature works of the second half of the XIX – beginning of the XX centuries.

In the first chapter is focused on the coverage of the thematic, content and genre, style dominants of Gothic literature as a genre variety; in this chapter has been found out the ambivalent character of the Gothic genre; the evolution of a fundamental image of Gothic genre – the image of the Devil has been detected; a philosophical basis of Gothic literature within the concept of Leibniz's theodicy has been analysed; the image-symbol of Death has been found as a significant element in Gothic paradigm at the level of the motive complex, because it is surrounded by other constants of Gothic genre (an image of the grave, motives of fate and doom, an ancestral curse, a revenge, etc.); also has been traced the correlation between Gothic literature and romanticism as a favorable ideological-aesthetic platform for polarizing the dualistic semantics of poetics of Gothic; in this chapter is examined the Gothic prose through the prism of methodological concepts for a holistic, objective and comprehensive study of the Gothic genre as a distinctive phenomenon in Ukrainian literature.

The second chapter is identified the genesis and artistic features of Gothic as a literary phenomenon in European and Ukrainian contexts; also is examined the poetic continuum of the Gothic genre and its functioning within the limits of folklore and mythological imagery and ethno-specific stylistics of this or that national literature as well as the extension of its semantic field through the prism of romantic interest to the

«dark side» of human being and the world, which surrounds all around and the world; is identified and commented a number of features that modeling and ensure the integrity of Gothic literature as an art-style system.

Temporal frameworks of the genesis of Ukrainian Gothic genre were outlined; special attention was paid to the revision of the complex of Ukrainian Gothic genre features; the transformation of the constitutive features of the European invariant of Gothic genre on Ukrainian basis has been studied.

It has been demonstrated that the category of the mystical, originating from pagan times, when nature actively personified, and manifesting itself in Christian iconic-conventional frames, conceptualizes a general semiotic model with infernal universals in it's center: multispatial allusions at different times, sacral motives, which were provided in Christian iconosphere, as well as pagan pantheon. It has been proved that Gothics emblematically associates with the category of the mysterious, it thus represents a universal transcendent platform for the development of the genre.

In the third chapter is analyzed the embodiment and realization of the constants of Gothic genre based on the material of short stories of the second half of the XIX and early XX centuries; also is examined the transformation and modification of the characteristic features of European Gothic literature based on Ukrainian literature; based on the already analyzed texts of the Ukrainian literature of the outlined period, is researched the actualization of the Gothic paradigm in a specific national version.

The significance novel «Petrii and Dovbushchuky» by I. Franko has been analyzed not only as evidence of the writer's «youthful romanticism», but also as his literary work important for revealing the «secrets» of the author's poetic skills, which consist, in particular, of aesthetically justified appeal to poetic tools of Gothic literature.

The scientific novelty of the thesis is in the following statement – for the first time has been traced the features transformation of European poetics of Gothic based on the Ukrainian literature in general and also based on the material of Ukrainian prose of the second half of the XIX – beginning of the XX centuries. In the thesis has been made the theoretical generalization of the attributes of poetics of Gothic and its modifications in Ukrainian literature is comparison with the World literature. Also, has been analyzed

the texts of Ukrainian prose of the second half of the XIX – beginning of the XX centuries, including the novel «Petrii and Dovbushchuky» by Ivan Franko regarding the principles of realization of its structure, type, extensive chronotope, complicated psychology etc. It is revealed that the short story of the second half of the XIX – beginning of the XX centuries was a kind of experimental platform, a favorable basis for testing of the themes, motifs and images of the genre of Gothic prose in the Ukrainian literary process.

The way the validity of the Gothic paradigm is crystallized by the presence of phantasmagoria and oneiric motives has been shown. Gothic in synthesis with anticipation gives oneiric motives an additional axiological meaning, namely a symbolic-prophetic mode of predicting the future. Phantasmagoria is analysed as a metaphorical modification of Gothic worldview, which enhances the effect of Gothic mystery in combination with onyric one, thereby exacerbates spiritual and emotional components of Gothic writings.

The analysis of Ukrainian Gothic prose of the second half of the XIX - early XX century allowed us to establish the fascination of the congruent coexistence of binary oppositions real / unreal, “now-world” / after-world, own / foreign, which was conditioned by the synchronization of Christian and pagan ideologies in Gothic literature, as well as contamination of their individual elements.

Gothic literature in Ukraine was born in the depths of national folklore, crystallized its poetic continuum in the Baroque period but was originally developed in the era of Romanticism, polishing its own genre paradigm. National Gothic literature is very original. Due to its emblematic affinity with folklore, it retains a special national color and contains the rudiments of the collective genetic memory of our people, and therefore continues to develop actively and distinctively in the Ukrainian literary process.

Our research is based on the newest experience in literary studies, cultural studies, philosophy and psychoanalysis. The methods are applied in relation to the specifics of the material and the relevant expediency. Thus, in the work are used the principle of historicism and the method of genre analysis, which made it possible to

illuminate the poetics of Gothic prose. General scientific methods of deduction and induction have been applied in order to distinguish Gothic features inherent to Ukrainian literature, for creating a holistic view of Ukrainian Gothic prose based on the analysis of relevant literature works of the second half of the XIX – beginning of the XX centuries. With the aim of complex analysis in researching of phenomenon of Gothic literature we used methods of comparative literature: typological, bibliographic, mythopoetic, hermeneutic, philological, structuralist, intertextual, as well as elements of formalism and receptive aesthetics.

The practical value of our thesis is conditioned by the possibility of involving the main provisions of the research in the preparation to practical classes and seminars on the history and the theory of literature, in special courses on poetics of Gothic in general and the transformation of European Gothic tradition in Ukrainian literature in particular. A number of postulates of our thesis are relevant from the point of view of comprehending and researching of Gothic literature as a sociocultural phenomenon.

Keywords: Gothic literature, mystery, horror, fear, intense expectation, folklore, demonology, implicit naturalism, Ukrainian Gothic prose.

Список публікацій за темою дисертації

1. Гросевич І. Готичний роман Івана Франка «Петрії і Довбущуки»: специфіка жанру. *Вісник Прикарпатського університету. Філологія*. 2014-2015. Вип. 42-43. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2015. С. 262-267 (0,25 др. арк.).
2. Гросевич І. Готичність як художньо-стильова особливість малої прози Івана Франка. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2016. № 2 (34). С. 501-509 (0, 5 др. арк.).
3. Grosevych I. Elementy gotyku w nowelistyce Wasyla Stefanyka (na podstawie noveli «Basaraby» oraz «Sama-Samiska»). KELM: knowledge, education,

law, management, nauka, oświata, prawo, zarządzanie. Łódź : Fundacja «Oświata i Nauka Bez Granic PRO FUTURO». 2016. № 3 (15). С. 70-76. (0, 25 др. арк.).

4. Гросевич І. Літературно-фольклорна готика: образно-сюжетна парадигма. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2019. № 2 (54). С. 275-288 (0, 52 др. арк.).

5. Гросевич І. Типологія жанрово-стильових особливостей української літературної готики. *Теоретичні й прикладні проблеми сучасної філології: збірник наукових праць* [за заг. ред. проф. В. А. Глущенко]. Слов'янськ : Вид-во Б. І. Маторіна, 2019. Вип. 8. Частина II. С. 169-177. (0, 25 др. арк.).

6. Гросевич І. Атрибути готичної поетики в оповіданні Хоми Купрієнка «Недобрий віщун». *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції Сучасна українська нація: мова, історія, культура (з нагоди 15-річчя кафедри українознавства)*. Львів. 16 березня 2016. С. 369-371.

7. 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. Т. 1*. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2019. С. 555-562.

ЗМІСТ

ВСТУП	14
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ГОТИКИ	20
1.1. ГОТИЧНА ПРОЗА КРИЗЬ ПРИЗМУ МЕТОДОЛОГІЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ.....	20
1.2. ТЕМАТИЧНО-ЗМІСТОВІ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ЛІТЕРАТУРНОЇ ГОТИКИ.....	40
1.3. КОРЕЛЯТИВНЕ СПІВВІДНОШЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ГОТИКИ ТА РОМАНТИЗМУ....	59
РОЗДІЛ 2. ГОТИКА ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ ФЕНОМЕН: ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ	77
2.1. ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКА ГОТИЧНА ПРОЗА: ВИТОКИ Й ТРАДИЦІЇ.....	77
2.2. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ГОТИКИ.....	98
РОЗДІЛ 3. ГОТИЧНА ПРОЗА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ-ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ	123
3.1. ГОТИЧНІ КОНСТАНТИ МАЛОЇ ПРОЗИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	123
3.1.1. ЕЛЕМЕНТИ ЛІТЕРАТУРНОЇ ГОТИКИ В МАЛІЙ ПРОЗІ І. ФРАНКА ТА В. СТЕФАНИКА.....	123
3.1.2. УКРАЇНСЬКА МАЛА ПРОЗА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ГОТИЧНИЙ ДИСКУРС.....	134
3.2. ГОТИЧНА ПОВІСТЬ В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ «НА ЗЛАМІ ВІКУ».....	204
3.3. ГОТИЧНИЙ РОМАН ІВАНА ФРАНКА «ПЕТРІЇ І ДОВБУЩУКИ»: СПЕЦИФІКА ЖАНРУ.....	223
ВИСНОВКИ	241
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	248
ДОДАТКИ	275

ВСТУП

Актуальність теми та стан її наукової розробки. Проблема літературної готики досі належить до малодосліджених в українському літературознавстві. Бо, хоч звернення до таємничих, незбагнених, а особливо непояснених, тем завжди привертало увагу, магнетично зацікавлювало, хвилювало своєю надзвичайністю та моторошністю читача, все ж емпірична наука зазвичай скептично ставилася до різного роду езотеричних знань. У радянський період до цього скепсису додалося ще й ідеологічне упередження. Адже все, що пов'язувалося в літературі з містикою, автоматично приписувалося до романтизму «нижчого, містичного сорту», а відтак, до так званого реакційного романтизму, визнавалося позбавленим революційного пафосу, проголошувалося ворожим пролетарському мистецтву.

Однак літературна готика існує і до того ж має неабиякий попит у читачів. Вона фасцинує увагу реципієнта наявністю образів та мотивів потойбічного характеру, інтригує градацією психоемоційної напруги, приваблює гостросюжетністю і динамічністю наративних стратегій. Зазначені риси світового інваріанта готичної прози з особливою інтенсивністю проявляються і в українському літературному процесі другої половини XIX – початку XX століття. Причому національний варіант цього жанру зберігає традицію українського романтизму, детермінованого відповідним фольклорним світосприйняттям. Зокрема українська готична проза, зародившись у надрах чарівної казки, розвинулася у фольклорно-етнографічній та містичній течіях романтизму, зазнала незначних жанрових модифікацій під впливом модерністських тенденцій і продовжує існувати на сучасному етапі, модифікуючи та трансформуючи численні загальноєвропейські ознаки на національному ґрунті й водночас у комплексі з фольклором утверджуючи власне українські константи жанру.

Важливо також визначити значущість готичного жанру на проблемно-тематичному та поетикально-стилістичному рівнях у порівнянні з генетично близькими жанрами української літератури.

Акцентуємо на розгляді жанрових моделей готичної прози в історико-літературній системі координат, що дає можливість не лише розглянути об'єкт і

предмет дослідження на певному синхронічному зрізі, а й вивчити його як певний етап у діахронічному ланцюжку, простежити еволюційну динаміку розвитку готики в жанрово-стилістичному дискурсі національного та світового літературних процесів.

Для комплексного аналізу й системного вивчення обрано корпус художніх творів, які формують єдину парадигму національної готики. Значна частина цих творів не тільки не розглядалася раніше літературознавцями у зазначеному дискурсивному полі, а й досі залишається невідомою для широкої читацької аудиторії.

Сам факт існування української літературної готики слугує ще одним доказом надуманості стереотипів про так звану «неповноту» національного літературного процесу. Тож доведення функціонування літературної готики як самоцінного й самодостатнього сегмента українського літературного процесу, а також виявлення ідейно-естетичної значущості національного варіанта літературної готики й зумовлює актуальність нашого дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію узгоджено з науковими дослідженнями кафедри української літератури Факультету філології ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», зокрема з темою «Актуальні проблеми сучасного літературознавства, українська література в європейському контексті, розвиток західноукраїнського літературного процесу кінця XIX – початку XX століття: художні традиції і тенденції». Тема дисертації затверджена вченою радою університету (протокол № 12 від 26 грудня 2014 р.), а також Науковою радою НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 1 від 19 травня 2016 р.).

Мета дослідження – здійснення комплексного аналізу літературної готики як жанрового різновиду, зокрема висвітлення особливостей еволюції готичної поезики і її трансформації в українській літературі другої половини XIX – початку XX століття, а також дослідження генези української літературної готики, її жанрових моделей та художньої специфіки.

Для реалізації мети передбачено розв'язання таких *завдань*:

- вивчити складні глибинні генологічні структури готичної прози;
- визначити та простежити еволюцію готичної поетики в загальноєвропейській літературі;
- виокремити із загальноєвропейської готичної традиції ті ознаки, які характерні для національного історико-літературного процесу;
- виявити, охарактеризувати та проаналізувати поетикальні константи національного варіанта готичного жанру;
- дослідити вплив загальноєвропейської готичної літератури на українську на прикладі відповідних творів другої половини ХІХ – початку ХХ століття.

Об'єктом дослідження є готичні твори українських письменників другої половини ХІХ – початку ХХ століття, а також тексти окресленого періоду з елементами літературної готики.

Предметом дослідження є риси загальноєвропейської готичної поетики, їх модифікація та трансформація в українській літературі другої половини ХІХ – початку ХХ століття; змістове наповнення та формальне вираження літературної готики; форми ретрансляції конститутивних ознак національної готики; процес творчої рецепції готичного жанру у співвіднесенні зі світовим інваріантом, національним варіантом та індивідуально-авторськими особливостями.

Теоретико-методологічна основа дисертації – теоретичні праці таких авторів, як: М. Бахтін, Н. Безкровна, Н. Бернадська, В. Державин, М. Еліаде, Є. Євланова, Н. Завадська, Н. Зборовська, М. Зуєнко, О. Кобзар, Р. Козлов, Р. Крохмальний, С. Матвієнко, М. Моклиця, С. Павличко, П. Рікер, О. Солецький, Д. Чижевський, Н. Фрай, З. Фрейд, К.-Г. Юнг. Дослідження, що стосуються специфіки готичного жанру, містяться в працях українських і зарубіжних науковців, зокрема: Е. Бікхерд, О. Білоус, Н. Букіної, А. Бурутіної, Д. Варми, В. Вацуро, О. Галич, І. Качуровського, Т. Куннаса, Г. Лавкрафта, О. Матвієнко, О. Наумовської, Х. Пастух, О. Приходченко, М. Федоренко, Г. Чумак, Н. Яцків. Риси готичної прози в українській літературі простежуються в розвідках таких літературознавців, як: А. Горнятко-Шумилович, Т. Єфименко, М. Зубрицька,

В. Кметь, Т. Коноваленко, І. Лімборський, Н. Мафтин, Н. Понікаровська, С. Решетуша, І. Терехова. Частково аналіз роману І. Франка подано в наукових студіях Ю. Безхутрого, Н. Венгринович, Р. Голода, Т. Гундорової, І. Денисюка, Л. Зубак, М. Лапій, М. Легкого, Н. Мочернюк, Т. Пастуха. Дослідження ідейно-естетичних домінант романтизму як оперативного простору для розвитку готичного жанру подано в наукових розвідках В. та Н. Банясів, Н. Берковського, О. Білецького, Т. Бовсунівської, М. Брацка, І. Витрикуш, Т. Комаринця, Г. Логвина. Для дослідження образного рівня національного варіанта літературної готики використано студії з фольклору та етнографії О. Афанасьєва, Л. Виноградової, В. Войтовича, О. Воропая, О. Гінди, В. Гнатюка, В. Милорадовича, О. Кононенка, М. Костомарова, А. Пономарьова, А. Свидницького.

Методи дослідження. Для більш ґрунтовного та всебічного вивчення готичної прози, а також з огляду на мету і завдання у роботі застосовано низку методів, які дають можливість висвітлити порушені проблеми. Зокрема, використано принцип історизму й методіку жанрового аналізу, за допомогою яких висвітлено поетику готичної прози. Загальнонаукові методи дедукції та індукції застосовано з метою виокремлення готичних рис, притаманних власне українській літературі, для створення на ґрунті відповідних творів другої половини ХІХ – початку ХХ століття цілісного уявлення про українську готичну прозу.

За допомогою історико-порівняльного методу окреслено окремі етапи в історії готичного роману та виокремлено засадничі жанровизначальні ознаки літературної готики, властиві національній літературі у порівнянні з загальноєвропейською готичною традицією. Використання типологічного методу дало можливість систематизувати релевантні особливості готичної поетики. Бібліографічний метод застосовано з метою створення реєстру готичної автури і відповідних творів.

Серед інших провідних методів літературознавства, інструментарієм яких ми послуговувалися, є також психоаналітичний (дослідження функціонального навантаження оніричних мотивів літературної готики та експлікація танатологічних елементів образно-сюжетного рівня в готичному творі), міфопоетичний

(виокремлення, характеристика та визначення ролі міфологічного образу в готичній системі координат), герменевтичний (використання теорії герменевтичного кола для дослідження системності готичного жанру), філологічний (тлумачення мовних особливостей як ознак готичного жанру), структуралістський (розгляд готичної жанрової системи як цілісної структури, де кожен елемент визначає специфіку цієї структури), інтертекстуальний (через застосування численних алюзій на відповідні фольклорні мотиви), а також методи формалізму та рецептивної естетики.

Наукова новизна дисертації. Уперше простежено трансформацію рис загальноєвропейської готичної поетики на українському літературному ґрунті загалом і на матеріалі української прози другої половини XIX – початку XX століття зокрема, здійснено теоретичне узагальнення атрибутів готичної поетики та їх модифікацій в українській літературі у порівнянні зі світовою. Виконано всебічний аналіз текстів української прози другої половини XIX – початку XX століття. Здійснено порівняльний аналіз світового інваріанта готичної прози з українським національним і численними індивідуально-авторськими варіантами.

Теоретичне і практичне значення роботи. Результати дисертаційної роботи можуть бути використані в процесі вивчення літературної готики як жанрового різновиду, дослідження еволюції її поетики в різні періоди, а також для комплексного аналізу готики як мистецького явища.

Практична цінність дисертації зумовлена можливістю залучення основних положень дослідження для підготовки студентів до практичних та семінарських занять з історії літератури, у спецкурсах про готичну поетику загалом і трансформацію загальноєвропейської готичної традиції в українській літературі зокрема. Матеріали дисертації можуть використовуватися під час викладання курсів з історії української літератури, теорії літератури та фольклористики; у написанні курсових, бакалаврських та магістерських робіт. Низка положень дисертаційної роботи є актуальними з погляду осмислення та дослідження літературної готики як соціокультурного феномену.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійно виконаною працею, в якій ідентифіковано та системно проаналізовано особливості готичної поетики на національному ґрунті та в контексті світового літературного процесу.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації оприлюднено на Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасна українська нація: мова, історія, культура» (з нагоди 15-річчя кафедри українознавства), секція «Образ України у культурі та мистецтві. Дослідження, збереження та популяризація культурно-мистецької спадщини України» (Львів, 16 березня 2016 р.); Міжнародній науково-практичній конференції з нагоди 145-річчя Василя Стефаника (Івано-Франківськ, 13 травня 2016 р.); Міжнародному науковому конгресі «Іван Франко: я єсть пролог...» (до 160-річчя від дня народження), секція «Іван Франко та проблеми теорії літератури» (Львів, 22-24 вересня 2016 р.); Міжнародній науковій конференції «Іван Франко – письменник, учений, громадський діяч», секція «Слово і нація у творчості Івана Франка» (Дрогобич, 26-27 травня 2016 р.); на щорічних наукових конференціях професорсько-викладацького й аспірантського складу ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, 2014-2017 рр.), Науковій конференції «Брами та ключі світу фентезі: як (не)читати і як (не)розуміти?» (Івано-Франківськ, 5 жовтня 2018 р.). Дисертацію обговорено на засіданні кафедри української літератури ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (протокол № 12 від 30 червня 2020 р.).

Публікації. Положення й результати дослідження висвітлено в 11 публікаціях, із них 7 – основних одноосібних (5 – у наукових фахових виданнях України, 2 – в іноземних періодичних виданнях), 4 – додаткові (1 з них – у співавторстві).

Структура й обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (302 позиції) та додатків. Загальний обсяг дослідження – 277 сторінок, з них – 221 сторінка основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ГОТИКИ

1.1. Готична проза крізь призму методологічних концепцій

Готична проза – це складний полісемантичний конструкт, для інтерпретації якого, окрім загальнонаукових методів (описовий, типологічний), було застосовано ще й такі, як герменевтичний, культурно-історичний, міфопоетичний, психоаналітичний, бібліографічний, компаративістський, філологічний, структуралістський, інтертекстуальний, а також формалізм і рецептивна естетика.

Серед загальнонаукових методів у нашому дослідженні ми послуговувалися описовим. Цей метод слугував планомірною інвентаризацією літературознавчих понять, категорій і явищ, поясненням особливостей їх будови та функціонування на даному етапі розвитку літератури, тобто у синхронічному зрізі. Описовий метод передбачає таку послідовність аналізу, як виділення, членування (вторинна сегментація), класифікація й інтерпретація літературознавчих одиниць. Він також використовує прийоми зовнішньої та внутрішньої інтерпретації. Прийоми зовнішньої інтерпретації бувають двох видів: за зв'язком з позалітературними явищами (культурологічні, філософські, психоаналітичні, соціальні тощо); за зв'язком з іншими літературознавчими одиницями (прийоми міжрівневої інтерпретації). Прийоми внутрішньої інтерпретації – це різні способи вивчення літературних явищ на основі їх системних парадигматичних і синтагматичних зв'язків у межах одного рівня.

Основною літературознавчою одиницею, якою ми послуговуємось у нашому дослідженні, є жанрова ознака (риси, домінанта, константа тощо), а конкретно – триєдина категорія готичної поетики (mystery – horror – suspense) як фундаментальний складник готичного континууму. Так, у рамках застосування описового методу ми спершу виокремлюємо в художній літературі ті твори, які можна вважати готичними, далі вичленовуємо властиві їм жанрові ознаки (ті, що дають підстави віднести той чи той твір до літературної готики, скажімо, мотив

блукань чи категорію містичного), аналізуємо їх, а відтак, здійснюючи інтерпретацію в готичному річищі, зараховуємо до комплексу констант готичної парадигми. Розгляд усіх одиниць (мотиви лабіринту, розпаду родини, архетип Дому, Дороги та інші) згаданого вище тематико-мотивного рівня у всіх можливих їх взаємозв'язках у межах цього рівня, власне, і є свідченням функціонування в нашому дослідженні прийому внутрішньої інтерпретації як принципу описового методу.

Прикладом використання прийому зовнішньої інтерпретації за зв'язком з позалітературними явищами може слугувати розгляд таких категорій, як «страх», «теодицея», «містичне» в контексті філософської парадигми чи, скажімо, наявність у художній канві твору певних фольклорних образів (Мавок, Русалок, Відьом), що, своєю чергою, вимагає апелювання до фольклору. Натомість прийом міжрівневої інтерпретації забезпечується, наприклад, роздільним аналізом образного (скажімо, образ-символ Смерті, Чорта, Диявола) та поетикального (прийом «розширення свідомості» в готичному просторі) рівнів, який, однак, здійснюється в рамках єдиного контексту дослідження жанрової специфіки літературних творів кінця ХІХ – початку ХХ століття.

У вивченні літературної готики як жанру затребуваним є типологічний метод, який передбачає висвітлення феноменів на основі їх зіставлень. Він сформувався наприкінці ХVІІІ ст. і був зумовлений потребою з'ясування спільних ознак у творах різних письменників, що належать до однієї стильової тенденції (напрямку) або жанру [16, с. 4]. У «Порівняльному літературознавстві» В. Будного та М. Ільницького зазначається, що типологія – це метод, заснований на упорядкуванні літературних явищ за спільними диференційними, істотними (як правило – структурними та функціональними) ознаками задля вироблення системи типів (тобто зразків, узагальнених моделей, парадигм чи матриць) [29, с. 95]. Типологічна методологія може досліджувати спільність між літературними творами як на змістовому, так і на формальному рівнях, оперувати механізмами як аналітичного, так і синтетичного мислення [159, с. 167].

Найактивніше типологічний метод ми практикуємо в частині вивчення класифікації жанрових ознак літературної готики. Як уже зазначалося, ембріональне зародження готичного жанру відбулося в надрах фольклору, а саме чарівної казки, тому впродовж століть перманентно готичний жанр актуалізував притаманний йому комплекс ознак, тем і мотивів, відтак сформувавшись у повноцінний літературний жанр. Типологічний метод дозволяє систематизувати релевантні особливості готичної поетики, оскільки при типологічному підході досліджується співвідношення загального, особливого та окремого, встановлюються так звані системні диференційні ознаки: спільні (концептуальні для готичного жанру як у західноєвропейській, так і в українській літературах, наприклад, триєдина категорія *mystery – horror – suspense*), особливі (притаманні тій чи тій національній літературі. Встановлено, що для власне українського варіанта літературної готики «характерним є фольклоризм, а точніше – міфологізм, побудова сюжетів на зіткненні людини з представниками народної демонології» [77]); індивідуальні (гротеск, іронія, використання прийомів комічного з метою редукції перманентної категорії жаху як домінантної особливості готичної традиції та ін.).

У хронологічному аспекті важливою є історична типологія, яка вивчає особливості еволюції певного типу творів чи його ознак. У нашому контексті методологічний принцип історичної типології є визначальним при вивченні еволюції готичного жанру як у західноєвропейській, так і в українській літературній традиції, оскільки простежено рух і трансформацію готичної поетики, зокрема й засадничих жанрових констант із західноєвропейської готичної моделі на національний ґрунт, а також з'ясовано спільність і відмінність між цими моделями.

З типологічним підходом пов'язаний компаративізм (порівняльно-історичний метод) – «порівняльне вивчення мистецьких явищ, які належать до культурних надбань різних народів» [150, с. 181]. Літературна компаративістика – це дисципліна, яка виявляє міжлітературні зв'язки на основі зіставлення творів і явищ національних письменств одного чи різних історичних періодів. «Її

головною метою є пізнавальне осягнення своєї, чужої й загальної літературної дійсності як динамічної, внутрішньо диференційованої і змінної в своєму змісті й кордонах «можливої спільноти», пов'язаної багатьма стосунками з іншими царинами письменства й культури (...) Інакше кажучи, літературна компаративістика досліджує участь стилістично, мовно, культурно й етнічно різних літератур – через їхні зв'язки, взаємовпливи й колективні конфігурації...» [149, с. 518].

Французький дослідник Поль ван Тігем зводить предмет і завдання компаративістики до дослідження творів різних літератур у їхніх взаємовідносинах, особливо до дослідження бінарних стосунків виключно між двома елементами, а на практиці – до відносин між двома національними літературами. Інший дослідник Рене Веллек стверджує, що компаративістика має досліджувати «всі літератури з універсальної перспективи, усвідомлюючи єдність будь-якої творчості й письменницького досвіду» [149, с. 521]. Відповідно обидві позиції є ключовими складниками компаративного аналізу, оскільки без пізнання конкретних історичних стосунків між окремими літературами ідея «єдності будь-якої творчості» зависає у порожнечі, а, своєю чергою, дослідження винятково «бінарних відносин» звужує компаративістику до фактографії та позбавляє її синтетичної, узагальнювальної перспективи [149, с. 521].

Відтак застосування компаративного методу дозволяє виокремити засадничі жанровизначальні ознаки літературної готики, притаманні національній літературі, на основі проведення паралелей із західноєвропейською готичною традицією. До того ж, таке зіставлення дозволяє простежити безперервний розвиток готичного жанру в тій чи тій літературній традиції, а також сформулювати модель універсального жанрового кістяка готичної конфігурації, притаманну будь-якій літературі, відповідно акумулювавши релевантний комплекс ознак, тем та мотивів зі всіх літератур.

На наш погляд, компаративістика сприяє універсалізації готичного жанру, оскільки, зіставляючи й порівнюючи становлення готики в різних літературах, цей метод дозволяє виокремити іманентні й диференційні особливості готичного

жанру у західноєвропейському літературному процесі загалом та власне українському зокрема.

П. Білоус у центр компаративістських досліджень ставить такі проблеми, як міграція сюжетів, мотивів та їхніх варіантів у національних літературах; типологія художніх форм (зіставлення художніх явищ різних часів і літератур з метою виявлення спільних ознак і закономірностей розвитку); історична еволюція художніх форм (жанри, стилі, стильові різновиди, типи творчості) у словесному мистецтві різних народів, відтворення загальносвітової (регіональної) динаміки літературного розвитку; культурний контекст окремих літературно-мистецьких явищ [24, с. 48-49].

Компаративістським методом ми послуговувалися, порівнюючи в нашому дослідженні іманентні риси західноєвропейської та української літературної готики, а також встановлюючи окремі генетичні й типологічні зв'язки між ними. До того ж, простежено паралелі між френетичним та сентиментальним варіантами готичного жанру в західноєвропейській літературі та досліджено ретрансляцію лімінальних ознак цих варіантів в англійській, німецькій, французькій, польській, російській та українській літературних традиціях.

Одначе компаративістика є не лише «наукою про взаємовпливи (про дво- і багатосторонні взаємозв'язки), спорідненості, різниці та типологічні відповідності літературних явищ: окремих творів, індивідуальної та колективної письменницької продукції, жанрів, стилів, течій, епох, тем національних літератур»; вона є «частиною культурної компаративістики» і «з цієї точки зору вона є наукою про взаємні впливи (реальні зв'язки), спорідненість і типологічні відповідності літературних і позалітературних явищ, таких як образотворче мистецтво, музика, театр, кіно тощо, а також інших, ніж література, різновидів письменства і звукових текстів. Інакше кажучи, компаративістика в цьому широкому розумінні досліджує взаємозв'язки літератури з іншими різновидами мистецтва та іншими типами дискурсів, такими як розмовна мова, публіцистика, політичне красномовство, релігійне письменство, філософія, міфи, історіографія» [149, с. 519].

У цьому контексті показовим є використання в нашому дисертаційному дослідженні елементів інших наук, зокрема філософії, психології, фольклористики. Так, визначення концепції теодицеї, категорій містичного та жаху / страху як ключових елементів готичної конфігурації дефініціює філософська та психологічна наукова думка, а етимологію давніх вірувань, обрядовості та пов'язаних із ними фольклорних образів найбільше відображає фольклористика.

Такий міждисциплінарний зв'язок не тільки сприяв глибшому розумінню готичного дискурсу, але й інтенсифікував процес його художньої трансформації в літературних текстах.

Обов'язковим при дослідженні літературного твору як єдності змісту й форми є послуговування формальним методом, спрямованим на вивчення передовсім форми досліджуваних явищ. Сформувавшись у західноєвропейському мистецтвознавстві, формалізм невдовзі був застосований у літературознавстві. Ф. Брюнетьер, О. Вальцель, Ф. Дібеліус, Л. Шпітцер цікавилися процесами формотворення в добу Ренесансу (кларизм, ясні лінії, замкнута форма), бароко (мальовничість, глибинна побудова композиції, відкрита форма), шукали «вищу математику форми» у лінгвістиці, встановлювали типологію романних форм (роман пригод, роман характерів), з'ясовували особливості стилю того чи того автора.

Одним із центрів формування принципів згаданого методу стала російська формальна школа, яку представляли В. Шкловський, В. Жирмунський, Б. Томашевський, Ю. Тинянов, Р. Якобсон, В. Пропп, Б. Ейхенбаум. Ці та інші представники формалізму «прагнули подолати дуалізм змісту і форми, інтуїтивізм у науці про літературу, яким вони протиставляли статистичні методи вивчення поетичної мови, композиції, стилю, досліджували прийоми художнього зображення, їх функції у структурі твору» [268]. Так, В. Шкловський досліджував сюжетоскладання, Р. Якобсон – поетичну семантику, стилістику та фонологію, В. Жирмунський – риму, метрику, композицію вірша, Б. Ейхенбаум – поетичний синтаксис та інтонацію.

Празькі формалісти дійшли висновку, що «твір становить єдине ціле, і динамізм його полягає в тому, що всі його елементи функціонують не як мертвий будівельний матеріал, а як сили, які часом діють одна на одну. Саме тому неможливо говорити про мову твору, не беручи до уваги його сюжету, чи аналізувати його структуру, ігноруючи композицію» [33, с. 129].

Микола Ільницький вважає, що «українська версія формалізму (Д. Чижевський, І. Панькевич, В. Сімович, М. Гнатишак, К. Чехович), аніж до ОПОЯЗу, ближча до Празького лінгвістичного гуртка, учасники якого розробили принципи функційности та системности аналізу на основі структурного зв'язку між словом і словесністю» [цит. за 161, с. 36].

Д. Чижевський акцентує особливу увагу на деталі у композиції як кожного елементу цілісної структури: «У формі літературного твору немає дрібниць – саме тому, що немає «дрібниць» у грі, нема їх у ремеслі, а художній твір є гра та ремесло одночасно» [279, с. 97].

Аналіз специфіки готичного жанру теж частково здійснюється із урахуванням формального методу, оскільки цілісне осмислення жанру художнього твору неможливе, на наше переконання, без з'ясування його формального рівня. Так, поряд із вивченням готичної прози в аспекті її жанрового змісту, ми наголошуємо і на певних формальних її константах, а саме: подієвості, використанні релевантних фонем та лексем, які ретранслюють відповідні образи та мотиви, що відтак кристалізують готичний конструкт. Перелічені зовнішні ознаки не є стрижневими, жанровизначальними, а тому для літературної готики слугують лише засобом підсилення, підкреслення її змістового рівня.

Дослідник Р. Козлов, опираючись на праці О. Потебні, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, наголошує на стратифікуванні художнього твору, тобто «виокремленні в процесі становлення його змісту певних рівнів, взаємозалежних і взаємопов'язаних, і водночас функціонально відмінних» [124, с. 73]. На думку літературознавця, «найнижчим є рівень художньо-літературної матерії – тексту, розгорнутого і за просторовою, і за часовою схемами. Виокремлювані просторово на цьому рівні складові (звуки, лексеми, тропи, фігури; фонетичні, синтаксичні,

діалогічні одиниці тощо), поєднуючись у часі читання, формують наступний рівень – символів, образів, характерів, хронотопів – загалом елементів змісту, текстуально, обсягово, функціонально, нарешті змістово від'єднуваних. Цей рівень елементики в часовому розгортанні діяння стає матерією й формує наступний – рівень еволютики, що охоплює компоненти, породжені рухом дії та рухом читання (авторського мовлення): мотиви, перипетії, сюжети, аспекти нарації та композиції твору. Змістове наповнення рухомих компонентів породжує наступний рівень – конфліктів, колізій та їхніх систем, – що діалектично (через мовлення, у розвитку й у протиставленні) породжує найвищий – рівень ідей. На кожному з цих рівнів становлення змісту твору художньої літератури – тексту, елементики, еволютики, діалектики та ідей – часові й просторові схеми-відношення мають спільний механізм, але особливі форми втілення» [124, с. 73].

Застосовуючи класифікацію Р. Козлова до готичного поетологічного континууму, можна простежити, що така «ієрархічність» змісту забезпечує формальне його втілення у відповідні конструктивні елементи композиції та сюжету готичного твору: функціонування слухових та зорових образів, видінь, оніричних мотивів, похмурої кольористики, присутності лиходія чи демонологічного образу забезпечують відповідні фонemi та лексеми, які в комплексі формують імагологічний та тематико-змістовий рівні, а ті, своєю чергою, актуалізують готичну конфігурацію *mystery-horror-suspense*.

Світлана Матвієнко зауважує, що «формалісти в першу чергу цікавилися тим, що саме робить літературу літературою. З цим, безперечно, пов'язані всі дискусії навколо літературного факту: моменту, ситуації, коли елемент із навкололітературних рядів змінює свій статус і стає літературою. Йдеться про дослідження літературности» [161, с. 19].

Володимир Державин, аналізуючи «Страшну помсту» М. Гоголя як фантастичну поему у прозі, стверджує, що на визначення жанру не впливає «ані вибір, ані походження окремих фантастичних мотивів», оскільки, на думку дослідника, окремий мотив художнього значення не має. І художність сюжету полягає не в окремих мотивах, і навіть не у виборі цих мотивів, а виключно в їх

внутрішньому співвідношенні та групуванні – «у їх тимчасовій послідовності, причиновій залежності та аналогічному чи контрастному способі зіставлення», [81, с. 331], бо, як відомо, у межах формалізму мистецтво – це прийом; і головне – не *що*, а *як* [161, с. 19]. Таким чином, літературознавець досліджує «художньо оформлений синтез фантастичних мотивів у «Страшній помсті» [81, с. 331], і науковця цікавлять, власне, «особливості поєднання цих мотивів, характер їх взаємозв'язку, адже він робить ці елементи чистого змісту, тобто змісту позаестетичного чи позалітературного, елементами сюжету і надає їм поетичної значущості» [161, с. 21].

Відтак, жанр твору Миколи Гоголя «Страшна помста» Володимир Державин визначає як фантастичну поему у прозі. Така дефініція літературознавця зумовлена не лише наявністю фантастичних елементів і фантастичної тематики в зазначеному творі М. Гоголя, а ґрунтується саме на досягнутому *відчутті фантастичного* завдяки комплексу таких ознак, як зміщення часової послідовності; чергування фантастичних подій з природними, в результаті чого відбувається їх взаємне очуднення; відсутність мотивації певних подій та комічних елементів, за винятком похмурої іронії, яка згущує фарби та підсилює відчуття страху. «Фантастика складає жанрову єдність повісти», – зазначає В. Державин [81, с. 331]. Обґрунтовуючи цю тезу у монографії «Дискурс формалізму: український контекст», Світлана Матвієнко зауважує, що «якби Гоголь не вдавався до особливих, згаданих уже засобів поєднання цих мотивів, то «Страшна помста» була б лише поемою з фантастичними елементами, а не власне фантастичною поемою» [161, с. 22].

Отож, з точки зору формалізму домінантними для визначення жанру твору є навіть не засоби, спрямовані на досягнення певного ефекту, а їхній взаємозв'язок та порядок розташування у творі.

Проектуючи формальний метод на готичну систему координат, зокрема, скажімо, на роман Івана Франка «Петрії і Довбушуки» та перефразовуючи В. Державина, констатуємо, що в «Петріях» готика складає жанрову єдність твору, оскільки в зазначеному романі Каменяра акумулюється не лише комплекс

змістових ознак (таких, як таємничість, архетип Дороги, Дому, оніричні мотиви, патологічний тип героя та ін.) та формальних (використання відповідних фонем і лексем, особливий порядок розташування змістових ознак для досягнення готичного ефекту), а їй простежується латентна узгодженість іманентних особливостей змісту із прикметними рисами форми, внаслідок чого актуалізується готичний ефект *suspense*.

Як бачимо, навіть така валідність Франкових «Петріїв і Довбущуків» вкотре не лише репрезентує їх як готичний конструкт, не тільки дозволяє нам кваліфікувати цей твір як роман з елементами готики, але й надає підстави дефініціювати його як власне готичний роман.

І все ж, на наше переконання, концептуально важливішим у художньому творі, зокрема і при вивченні його жанру, є зміст, а не форма. «Ми цінуємо твір за зміст, за його здатність впливати на нас, хвилювати, розважати» [176, с. 345], – зауважує М. Моклиця. Підтвердженням цього може слугувати той факт, що, коли ми говоримо про готичний жанр, першочергово він асоціюється у свідомості реципієнта не з формальними рисами (подієвістю, фонетичною чи лексичною оформленістю), а з моторошністю, потойбічністю, таємничістю та цілим комплексом ознак, які належать до сфери змістової.

Ще один ключовий метод, який ми використовували для дослідження літературної готики, – герменевтичний.

Герменевтика – це практика розуміння текстів (написаних, вимовлених, культурних), сукупність правил і процедур, які визначають принципи їх інтерпретації, метод і теорія інтерпретації, теорія розуміння, яка проблематизує сам його феномен та механізми, нарешті – напрям і дослідницька школа у літературознавстві та філософії [149, с. 56]. В основі герменевтичного мислення лежить переконання, що завдяки відповідним діям можна дійти до автентичного значення, віднайти сенс, зрозуміти дійсні (і часто приховані) механізми, які керують тим, що явне [149, с. 56].

У нашому дослідженні для інтерпретації готичної прози в герменевтичному ключі ми послуговувалися теорією одного з найвидатніших представників

напряму філологічної герменевтики, філософа і теолога романтичного руху в Німеччині Фрідріха Ернста Даніеля Шляєрмахера (1768-1834). Згідно з його вченням, герменевтичне коло є основним принципом і механізмом розуміння тексту; його ідея зводиться до того, що цілість може бути зрозумілою лише через її частини, які, своєю чергою, можна розуміти тільки у співвідношеннях із цілістю, яку вони будують і якій належать. «Коло діє на різноманітних рівнях – як відчитуваних слів і побудованих з них речень, так і речень та текстів, із них складених; текстів, які становлять частину цілісного доробку даного автора; текстів як реалізації герменевтичних ознак, слів, речень і текстів як мікрочастин усього культурного контексту тощо. Уявлення про ціле, яке є тільки певним вступним проектом, що впливає з першого й побіжного огляду, становить одну з перших умов розуміння її частин, а відтак і постання інтерпретації, започаткування дії інтерпретування. Причому, що необхідно наголосити, циркулярність, характерна для інтерпретації, відбувається не тільки у рамках певних рівнів, але й між ними. Ми не зрозуміємо тексту без знання про культуру, в якій він функціонує, але й наша перцепція культури може спиратися лише на частковий розуміння конкретних текстів, які її конституують» [149, с. 60].

Застосовуючи теорію Шляєрмахера про герменевтичне коло до літературної готики як жанрового різновиду, слід зацентувати увагу на взаємозалежності цілого та часткового, оскільки цілісність готичного жанру забезпечують ключові його константи (категорія жаху/страху, містичного, таємничості, образи-символи Смерті, Могили, архетипи Дороги, Дому), які, своєю чергою, актуалізують інші, «двопланові» смислові координати (скажімо, риси характеру героїв чи опис їхньої зовнішності), таким чином латентно маркуючи їх готичною семантикою. Відтак зазначена модель забезпечує системність готичного жанру, оскільки акумулює комплекс ознак, тем і мотивів, притаманний його парадигмі. Відповідно кожен окремо взяту жанрову ознаку літературної готики (скажімо, образ Замку, Всесвітнього Зла, архетипу Дороги тощо) ми не можемо характеризувати без її співвідношення із комплексом інших ознак готичного жанру, оскільки тільки в

своїй сукупності ці особливості забезпечують функціонування літературної готики як цілісного жанру.

Видатний німецький філософ Мартін Гайдеггер розглядає герменевтичне коло як структуру будь-якого людського розуміння. Розуміння, інтерпретування кожного феномена, за Гайдеггером, можливе тільки тоді, коли є перед-розуміння, тобто коли існує попереднє уявлення про цей феномен. Ми не можемо розглядати жодний феномен із нейтральної позиції [3, с. 228]. Так, саме це перед-розуміння, на наше переконання, й забезпечує ефект *suspense* у літературній готичній прозі, і найбільш виразно це можна простежити на образно-мотивному рівні, який, своєю чергою, базується на контамінації давніх фольклорних рудиментів та християнських, зокрема й есхатологічних, мотивів.

На наш погляд, характеристика літературної готики як жанрового різновиду в контексті теорії Шляєрмахера про герменевтичне коло нерозривно пов'язана із рецептивною естетикою, оскільки різні художні структури, згідно з теорією герменевтичного кола, поєднуються в органічну цілісність, що й забезпечує певний рецептивний ефект. Відповідно немає неперехідних меж і кордонів між різними жанрами і стилями, існує дифузія жанрових та стилістичних форм, і літературна готика є якраз продуктом цієї «дифузності», котра акумулює та синтезує елементи різних жанрово-стильових структур для втілення відповідного готичного ефекту (*suspense*), що досягається на основі рецептивної естетики.

Відомо, що для прихильників цього теоретичного спрямування притаманне зміщення уваги із проблем творчості та літературного твору на проблему його рецепції. «Рецептивна естетика надає привілей читачеві у парадигмі «текст / читач» і наділяє його когнітивною та афективною здатністю творити з цього тексту власний текст» [3, с. 347].

Один із засновників «Константської школи критики» (інша назва рецептивної естетики) Вольфганг Ізер вважає, що «текст потенційно наповнений значенням, яке конкретизує рецепція читача, і саме текст встановлює для цієї рецепції певну стратегію, без якої рецепція була б досить довільною чи моносуб'єктивною. Естетична рецепція, тобто заповнення порожніх місць у

тексті, семантичне декодування, структуралізація сюжету відбуваються у параметрах погодженості читача і тексту. Таке погодження веде до виникнення інтерсуб'єктивних парадигм рецепції, які уможлиблюють і виправдовують соціологічне дослідження літератури та її історичну періодизацію» [3, с. 347-348].

Відповідно рецептивна естетика орієнтує автора на те, як сприйматиметься його твір, а читач готичного твору реконструює готичну дійсність через прийом антиципації – як образу майбутнього результату діяльності, що детермінує її процес, визначає провідну роль зв'язку передбачення зі змістом певної ситуації, що постає перед індивідом [218, с. 42].

За Інгарденом, «значущість твору породжує не сам текст, а реципієнт, який намагається зробити текст зрозумілим та перекладним. Остаточна значущість тексту визначає уява реципієнта, яка за своєю структурою полісемантична і здатна трансформувати текст у велику кількість значень» [3, с. 348].

Як бачимо, основні принципи рецептивної естетики в готичну систему координат скеровує уже згаданий прийом антиципації, котрий базується на імовірному прогнозуванні розвитку подій в уяві реципієнта відповідно до його світоглядних орієнтирів, релігійних переконань (включаючи сюди рудименти давніх фольклорних вірувань), а також досвіду та гри самої уяви.

На думку французького філософа Поля Рікера, завдання герменевтики полягає не тільки в аналізі конфліктів інтерпретації, але й також у досягненні розуміння себе. «Я», яке знаходиться в центрі усіх досліджень Рікера, можна пізнати тільки опосередковано через культурні тексти, зокрема літературні та мистецькі. Згідно з Рікером, можна визначити три основні етапи герменевтичного розуміння літературного твору: 1) більш чи менш об'єктивний аналіз самого тексту, тобто можливість застосування структурального та семіотичного аналізу змісту й форми твору; 2) процес читання, в якому актуалізується світ тексту; 3) етап екзистенційного та рефлексійного привласнення значення тексту [217, с. 287].

Застосовуючи класифікацію Рікера до літературної готики, можна простежити поетапну адаптацію реципієнта в готичну систему координат, однак,

на наш погляд, все ж найвиразніше координується саме другий етап, оскільки актуалізація світу тексту дозволяє генерувати складні уявно-візуальні міфологічні (демонологічні) образи тексту в конкретні готично-сміслові сентенції, таким чином розриваючи дистанцію між можливими уявними паралелями та словесними репрезентаціями готичних образів. Відтак, відбувається перманентна текстуальна «розгерметизація» готичного образу реципієнтом, котра модифікується в готичну метафору, а відтак трансформується в символ, мотив чи ключову жанрововизначальну особливість, тим самим увиразнюючи і доповнюючи цілісність відображення готичної дійсності.

Марія Зубрицька зауважує, що дослідження П. Рікера зла як ганьби, гріха, вини, підготували ґрунт для вивчення лінгвістичного аспекту символу, метафори, тексту, нарації і перехід від феноменологічного опису до герменевтичної феноменології [3, с. 286]. На думку П. Рікера, метафора відіграє важливу роль в інтерпретації, оскільки вона походить від «напруження» між екзистенційною та відносною функціями дієслова «бути». Метафора витворює певну і важливу сферу, в якій особливі форми дискурсу по-різному заохочують нас послуговуватися цією фігурою не просто як «помилковим приписуванням» чи «онтологічною силою», а як неунікним динамізмом значення [217, с. 286]. Так, подекуди художні деталі в готичному жанрі продукують додаткові смисли, котрі, на перший погляд, здавалося б, хаотичним чином нашаровуються один на одного, витворюючи готичну метафору.

На нашу думку, така хаотичність зумовлена уже згаданою вище «дифузністю» готичного жанру та динамізмом подієвості, що, своєю чергою, забезпечується відповідними ретроспекціями для підсилення готичного ефекту. І тільки у фіналі готичного твору ця, як здається на перший погляд, хаотичність ретранслює синтезовану єдність готичної конфігурації, тобто є системною ознакою наближення до цілісного відображення готичної дійсності твору.

Відповідно в рамках герменевтики для інтерпретації готичного тексту доцільно використовувати й культурно-історичний метод, який ретранслює релевантну культурно-історичну епоху. Відтак застосування цього методу

дозволяє простежити еволюцію готичної поетики синхронно до культурно-історичного тла тієї чи іншої доби, зокрема становлення літературної готики як жанру в період середньовіччя, бароко, романтизму тощо.

Зміна суспільних відносин спричинює певні зміни в художній творчості. Виникає потреба адаптації готичного жанру до різних часових культурно-історичних формацій, внаслідок чого можна помітити певну тяглість та інтерпретаційну спорідненість щодо функціональної природи готичного жанру. Як уже зазначалося, первісно в часопросторовій організації готичного твору епіцентром розвитку подій був Замок, який із зміною культурно-історичної епохи трансформувався в топос Дому («Петрії і Довбушуки» І. Франка, «Недобрий віщун» Х.Купрієнка, «Сама-саміська» В. Стефаніка, І. Гавришкевича «Видінне»).

Подібну модифікацію можемо спостерігати із образом лиходія в літературній готиці, який з часом деформується у патологічний тип героя або ж у тип героя зі зруйнованою психікою, а іноді (особливо в окремих творах національної готики) контамінується на певний демонологічний образ національного зразка, що спостерігається, наприклад, у творах Хоми Купрієнка «Недобрий віщун», Григорія Данилевського «Прогулянка дідька», Михайла Петрушевича «Градобур», Костя Ванченка-Писанецького «Чорнокнижник».

До вивчення окресленого нами предмету дослідження також залучено інструментарій міфопоетики, яка вивчає функціонування в літературі міфологічних тем, мотивів, архетипних форм і зорієнтована на «відшукування міфологічних репродукцій у художніх творах пізніших епох з метою інтерпретації смислових і художніх джерел образів та поетичних структур» [72, с. 79]. Методика міфологічного аналізу встановлює тотожність і зв'язок міфу з його літературним інваріантом, досліджує художню функцію міфологічного образу в контексті літературного твору, з'ясовує мотив звернення письменника до нього.

В готичній системі координат міфу відводиться особлива роль, оскільки міфологічні моделі, образи, мотиви постають як вияв найдавніших язичницьких уявлень про світ, котрі, власне, готичний жанр і репрезентує.

Як уже зазначалося, прикметною ознакою літературної готики є персоніфікація природи. Р. Крохмальний наголошує на насиченості української мови як складника культури «зразками етносимволів, що відображають основу міфологічних уявлень, яка складається із трьох головних елементів: аніматизму (оживлення), анімізму (одухотворення) та антропоморфізму (олюднення)» [138, с. 68]. Слід зацентувати увагу на тому, що готичний хронотоп актуалізує кожен із трьох зазначених елементів відповідно до рівня ретрансляції категорії жаху / страху. Відтак контамінація міфологічних моделей на персоніфікацію природи в готичному творі функціонує як складна система синкретичних візуально-семіотичних стягнень колективної та індивідуальної пам'яті, що викликає резонансні переживання в свідомості як героя, так і реципієнта, таким чином репрезентуючи готичну категорію *suspense* (напруженого очікування).

Дослідниця Марина Зуєнко, аналізуючи категорію міфопоетики в сучасному літературознавстві, обґрунтовує поняття міфопоетичної парадигми – системи світоглядних уявлень автора про закономірності розвитку життя, взаємин людини із соціумом і природою. «Міфопоетична парадигма знаходить утілення на текстовому рівні в межах міфопоетичної системи. Міфопоетична система літературного твору може досліджуватися на різних структурних рівнях художнього тексту: тематичному, часо-просторовому, імагогічному, композиційному, сюжетному, жанровому, мовному, стильовому. Адже ключовим поняттям у визначенні міфопоетики є цілісність та взаємодія формальних і змістових компонентів художнього твору, в яких утілюються окремі міфологічні елементи, що у своїй сукупності становлять міфопоетичну структуру твору» [110, с. 5].

Літературне функціонування міфологічних образів і мотивів характеризується складністю форм та засобів їхньої трансформації, що, зазвичай, орієнтуються на створення складних моделей світобачення [121, с. 17].

На наш погляд, міфологічна модель готичного світу відтворюється на основі фольклоризму, відтак емблематично конструюються додаткові узагальнено-сміслові конотації до проекції образів демонологічних істот, репрезентованих у

готичному творі. Така конфігурація імпліцитно універсалізує загальні смислові міфологічні уявлення, які взаємонакладаються на відповідні фольклорно-демонологічні образи готичної системи координат.

Літературознавець Андрій Гурдуз у міфопоетичній системі твору на рівні тексту визначає лінійну, фрагментарну чи комбіновану структури.

На думку дослідника, якщо твір насичений міфоелементами, але «вони не становлять сюжетотворчої структури, то це фрагментарний або мозаїчний тип міфопоетичної системи. Коли ж міфопоетичний комплекс формує впорядкований подієвий стрижень літературного твору, то така міфопоетична система називається лінійною. У межах лінійної міфопоетичної системи основними компонентами є міфологічний сюжет і міфологічні мотиви. Поєднання різних підходів до структурування міфопоетичної системи в межах художнього твору репрезентує комбінований тип міфопоетичної системи» [72, с. 27].

На наш погляд, літературній готиці притаманний саме комбінований тип міфопоетичної системи, оскільки демонологічні образи, сконденсовані в готичному жанрі, розкриваються через своєрідні візуально-вербальні сигніфікати, що, своєю чергою, актуалізують відповідне асоціативно-образне поле готичного твору. До того ж, саме міфологеми та міфеми в літературній готиці є носіями латентної семантики, що формується на основі асоціацій як готичного героя, так і реципієнта. І тільки під кінець твору (і то не завжди) відбувається своєрідна «розгерметизація міфу» відповідно до готичної системи координат. Так, у творі Івана Барщевського «Душа не в своєму тілі» актуалізований саме комбінований тип міфологічної системи, оскільки в образі головного героя лікаря Самотницького (слід звернути увагу ще й на те, що імпліцитна семантика готичного мотиву приреченості закладена вже у самому прізвищі героя) простежується універсалізм міфу через релевантні візуальні асоціації, які латентно створюють відповідне тло, притаманне готичному жанру: «Коли ж лікар прибув на хутір, то остовпів, уражений незрозумілим видовищем: на дворі перед самою брамою побачив Самотницького; той скидався на небіжчика: руки і ноги були не підвладні йому, очі розкриті, обличчя бліде; мертве тіло, відірвавшись від

землі, рухалося, і здавалося, що якась невидима сила кидала цей труп у всі боки» [4, с. 33]. Як бачимо, у згаданому оповіданні І. Барщевського актуалізована українська версія давньоіндійського вчення про переселення душ, що знову-таки потенційно демонструє полісемантичну та універсальну природу міфу як такого.

Що ж до універсалізму міфу в готичній літературі, то тут слід зацентувати увагу на його полівалентності, котра, власне, й забезпечує комплексне функціонування різних стадій трансформації міфу в готичному тексті.

Олександр Киченко, спираючись на основні наукові концепції міфопоетичних форм минулого століття, визначає різні аспекти цього феномену, називаючи міфопоетику прийомом «семантичної трансформації одного типу мистецтва в інший», «світоглядною установкою автора», «творчим результатом міфологізації дійсності» [118, с. 22-23].

На нашу думку, унікальність літературної готики як жанру полягає в орієнтації на читача як своєрідного співавтора твору. Реципієнт, ознайомлюючись із готичним текстом, на основі міфологічного контексту продукує релевантні власні асоціативно-метафоричні горизонти, де конкретний мотив чи образ є лише елементом, частиною більш розлогої структури, яка, власне, координує й узагальнює інтерпретацію міфу відповідно до готичної системи координат.

На думку дослідниці Л. В. Дербеньової, міфологічний код, створюючи варіанти певного інваріанту надає художнім творам нові культурні смисли, що утворюються «на рівні тексту» [80, с. 148].

Як метод інтерпретації художніх творів міфопоетика сприяє поясненню мотивації вчинків та поведінки персонажів, відкриває нові смисли тексту. Міфопоетичний метод є одним із можливих аналітичних способів, що дозволяє виявити у творі міфологічні мотиви, сюжети, образи, які, завдяки власній ємності та виразності, дають можливість автору надати твору значного й багатозарового змісту. Інтерпретація тексту через міфологічні мотиви уможлиблює розкриття його імпліцитного символічного смислу, що свідчить про насиченість та неоднозначність розповіді.

Міфопоетика завжди алюзійна: відчуття «вічного» створюються за допомогою різнорідних імпліцитних натяків, репрезентованих символічними образами, розгорнутими метафорами, багатозначними епітетами, стилістичними і ритмічними конструкціями. Для неї характерні аналогії, що відсилають до важливих природних і культурних констант: загальновідомих місць, часів, легенд, до очевидних усім загальних понять (скажімо, в основі сюжету роману І. Франка «Петрії і Довбушуки» – легенда про заховані скарби Олекси Довбуша, а у повісті О. Стороженка «Марко Проклятий» – оповідь про залятого козака-характерника, котрий приречений на вічні мандри міжсвіттям).

Таким чином, міфопоетична система готичного твору є формальним вираженням закладеного в нього міфологічного фактора, а одухотворення природи в готичному хронотопі є однією з ознак міфопоетичного світосприйняття, оскільки якнайкраще репрезентує язичницьке начало, в основу якого покладена ідея обоження природи. До того ж, міфопоетика в літературній готичній сприяє висвітленню та дослідженню не окремих рецепційованих митцем міфологем, цей метод реконструює цілісну міфопоетичну модель світу, закодовану системою символів і архетипів, притаманних готичному жанру.

Дослідження однієї з ключових категорій готичної поетики – horror (жах / страх) здійснюється за допомогою інструментарію психоаналітичного напрямку. Психоаналіз розкриває також функціональне навантаження оніричних мотивів літературної готики та експлікує танатологічні елементи образно-сюжетного рівня в готичному творі (наприклад, образ смерті, мотив деструкції).

Згідно з теорією З. Фрейда, боротьбу сил у сфері несвідомого індивіда визначає діалектична опозиція двох основних типів потягів (потягу до життя і потягу до смерті), репрезентована антиномією «лібідо» / «мортідо». Відповідно кульмінаційним виявом першого є статевий акт, другого – вбивство. Зазвичай готична парадигма фасцинує увагу реципієнта навколо нерозкритого вбивства або ж таємничого зникнення, що в комплексі з фантасмагорією та оніричними мотивами, доповнює готичну категорію *suspense*.

Окремо слід звернути увагу на те, що в готичному творі сновидіння можуть виконувати прогностичну функцію, зокрема і через застосування автором прийому антиципації; і водночас можуть виступати своєрідним ретранслятором пам'яті минулого через використання ретроспекцій та алюзій, що, своєю чергою, в комплексі з таємничістю синкретично конструює готичний центр твору, в основі якого категорія жаху/страху, актуалізована підсвідомим потягом героя до смерті.

З. Фройд у праці «Тлумачення сновидінь» пропонував типову їхню інтерпретацію, пов'язуючи її із незадоволеною сексуальністю; К. Г. Юнг вважав, що сни – джерело різноманітної інформації, вони забезпечують зв'язок із неусвідомленою частиною психіки, тому в змісті сновидінь є глибинні символи з множинністю відтінків. Оскільки сновидіння реалізують пророчу функцію неусвідомленого, Юнг розглядав образи сновидінь як такі, що «розробляють» індивідуальне майбутнє особистості, а також здатні передбачати колективне психологічне майбутнє [103, с. 174]. Такий підхід з точки зору психоаналізу створює благодатний ґрунт для розвитку оперативного простору готичного жанру, оскільки сновидіння в літературній готичній прозі слугують не лише засобом активізації категорії містичного та ефекту *suspense*, а й імпліцитною символічно-закодованою стратегією розвитку майбутнього в художній канві готичного твору.

До того ж, Юнг вважав за необхідне розрізнити психологічний (вид творчості, за якого опрацьовується матеріал із свідомого життя) і провіденційний види художньої творчості. Останній передбачає в основі твору містичне провидіння як первинний та реальний досвід автора, що є знаковим власне для готичної поетики, оскільки категорія містичного є однією із фундаментальних констант літературної готики. До того ж, прикметним є те, що національна готика подекуди симпліфікує категорію містичного через використання іронії, однак присутність у творах всезнаючого оповідача, від імені котрого ведеться розповідь, у комплексі з фантасмагорією та іншими засадничими рисами готичної поетики, все ж детермінують містичний формат готичного твору, таким чином реалізуючи провіденційний вид художньої творчості згідно з юнгівською класифікацією.

Серед інших чільних методів літературознавства, інструментарієм яких ми послуговуємося, є також філологічний (тлумачення мовних особливостей як ознак готичного жанру), структуралістський (розгляд готичної жанрової системи як цілісної структури (наприклад, жанрова структура роману Івана Франка «Петрії і Довбушуки»), де кожен елемент визначає специфіку цієї структури), інтертекстуальний (через застосування численних алюзій на відповідні фольклорні мотиви), бібліографічний (каталогізація та систематизація творів української літературної готики).

Отож, застосування цілого комплексу методологічних підходів літературознавства відкриває можливості для цілісного, об'єктивного та всеохопного дослідження готичного жанру як самобутнього явища в українській літературі.

1.2. Тематично-змістові та жанрово-стильові домінанти літературної ГОТИКИ

У парадигмі наукового вивчення готичної організації художнього твору важливе місце займають система образного, тематико-мотивного та інших рівнів, комплекс поетикальних констант, а також ідейно-змістові та жанрово-стильові домінанти.

І. Денисюк жанротворчими константами літературної готики вважає наявність триєдиної категорії – *mystery*, *horror* і *suspense*. Цю ж думку підтримує й Х. Пастух, зазначаючи, що саме ця модель «виступає чи не найголовнішим атрибутом готичного твору і слугує рушієм активізації уваги та уяви читача» [192, с. 7]. На наш погляд, згадана категорія репрезентує формально-змістове наповнення готичного жанру, його проблемно-тематичний, образний, тематико-мотивний рівні, жанрово-стильові, сюжетні особливості тощо.

Отож, конститутивною ознакою сюжетної канви будь-якого готичного твору є таємниця (*mystery*) – наприклад, чиєсь зникнення, невідоме походження, нерозкритий злочин тощо. «Зав'язка конфлікту зазвичай відбувається у минулому, а розкриття таємниці відкладається до самого фіналу. Крім того, з

центральною таємницею співвідносяться інші, маргінальні, які теж розкриваються у фіналі. Таємничість сюжетних колізій готичного твору супроводжується взаємозалежними та взаємозумовленими змістовими особливостями готичної парадигми – horror і suspense» [25, с. 192].

До сюжетних особливостей готичного твору слід віднести динамічне і напружене розгортання подій, виняткову роль фатальних випадковостей, збігу обставин, тему всесильного Фатуму. «Суто готичними є також леймотиви гонитви та переслідування, злочину та кари, пророчих снів, віщувань, видінь, родового прокляття, протиприродної любові, ненависті, смерті» [25, с. 192].

Прикметно, що в літературній готиці контамінується horror із мотивом смерті: ерупція на поверхню підсвідомих страхів героїв у межах замкненого топосу продукує ще одну характерну особливість, притаманну готичному героєві, – страх смерті. З одного боку, цю рису можна розглядати як генетично детермінований інстинкт, з іншого – плодом релігійного та культурного світогляду. А. Шопенгауер страхом смерті називає зворотній бік волі до життя, водночас зазначаючи, що в його основі – асоціативна рецепція смерті як зла. Звідси й страх перед нею. З. Фрейд у статтях «Роздуми про війну і смерть» (1915) та «По той бік принципу задоволення» (1920) цю ознаку дещо модифікує, стверджуючи, що кожному індивідові притаманний потяг до смерті. Австрійський психоаналітик дійшов висновку, що неживе передувало живому. Жива субстанція створюється з неживої, але прямим або обхідним шляхом знову повертається до свого початкового стану, оскільки «метою всякого життя є смерть» [276, с. 409]. Потяг до самозбереження – окремий випадок загального потягу, спрямованого на забезпечення організмові власного шляху до смерті. За Фрейдом, потяг до життя і потяг до смерті не проступають у чистому вигляді, а тісно переплітаються між собою, що, зокрема, можна спостерігати в садизмі й мазохізмі як діалектично цілісному психологічному комплексі. Саме тому готичний герой створює власну модель рецепції Смерті, зорієнтовану на прагнення до забороненого знання. Тому готику можна вважати літературною версією фрейдистського «потягу до смерті». Ж. Батай Смерть загалом вважає розвитком: щоб жити – потрібно не бігти від

тіней смерті, а навпаки, дозволити їм зрости на межі втрати почуттів, де закінчується сама Смерть [11, с. 38]. Н. Букіна зазначає, що таким чином у готиці обґрунтовується ідея оновлення через смерть, до якої споконвіку підсвідомо тяжіє у розвитку душа [30, с. 41]. Отже, образ-символ Смерті на рівні мотивного комплексу є знаковим у готичній парадигмі, оскільки навколо нього актуалізуються-групується інші константи жанру (образ могили, мотиви фатуму та приреченості, родового прокляття тощо).

Із триединою категорією готичної поетики – *mystery* (таємниця), *horror* (жах) і *suspense* (напружене очікування) – концептуально пов'язана й категорія «містичного». Словникові дефініції подають такі визначення цього феномену: у філософії «містика» (від. грецьк. *μυστικός* – «прихований», «таємний») визначена як релігійна практика, що має на меті переживання в екстазі безпосереднього «єднання» з абсолютом [245, с. 182], а також сукупність теологічних і філософських доктрин, які виправдовують і регулюють цю практику [185, с. 579]. Академічний тлумачний словник української мови в 11 томах дефініціює містику як релігійно-ідеалістичні погляди, що визнають існування надприродних сил і можливість спілкування з ними людини [233]. Звідси, «містичний» – такий, що стосується містики. Сучасні англійські лексикографічні джерела подають такі тлумачення цього поняття: 1) пов'язаний з езотерикою або символічними практиками і культами; духовно значущий; неземний; божественний; 2) примарний, таємничий, невідомий, непояснений, ірреальний, сокровений, надприродний [цит. за 49, с. 82].

Літературознавець О. Вещикова акцентує увагу на тому, що «в українському літературознавчому й філософському дискурсі містичне традиційно трактувалося переважно як релігійний феномен» [38, с. 130]. Так, І. Франко вказує на ірраціональність, непізнаваність феномена містики, а основною її рушійною силою називає «безмежну любов, увільнену, наскільки на се дозволяла людська вдача, від примішок усього тілесного, любов до бога і до людей» [271, с. 40]. Солідаризується з ним І. Качуровський: «Містичне почуття – це почуття єдності індивіда з Абсолютом» [117, с. 676]. О. Горбонос пропонує розрізняти містику і

містичну фантастику за міметичністю: «Адже фантастика передбачає цілеспрямоване вигадкування, явну вигадку; містика переживається суб'єктом як достеменна дійсність, хоча вона і набуває найдивніших форм» [58, с. 7]. Відтак остання слугує засобом відтворення та увиразнення загадково-моторошної атмосфери в готичних текстах, оскільки імпліцитно споріднена із мотивом таємниці та вірою в надприродне. «Містичне» у готиці пов'язане з установкою на переживання жаху при зіткненні зі світом як виявом Вселенського Зла [49, с. 83], культивує «жахливе в звичайному» (*Horrid in Natural*). Вперше цей термін запропонували дослідники англійської готичної прози Ю. Мюррей та М. Уер. Зазначена ідея художнього зображення дійсності в літературній готиці реалізується за допомогою принципу сугестії, який імпліцитно акумулює готичну образність та відповідний поетологічний континуум.

Літературознавець О. Галич вважає, що саме у межах готичного тексту категорія «містичного» стає центральною в філософсько-естетичному осмисленні світу [49, с. 82]. Однак не слід «містичне» ототожнювати з фантастикою, оскільки «містичне» характеризує «проблеми надчуттєвого способу онтологічного пізнання...», «...воно відрізняється від фантастики, яка має суцільну вигадку» [257]. Містичне начало в архітектоніці готичного твору не слід розглядати в контексті фантастики також через те, що демонологія не є винятково наслідком вигадки, а сукупністю міфічних народних уявлень і переконань, які спираються на віру в існування злих духів (демонів), зокрема в літературній готиці образ Вселенського Зла накладався на образи таких міфічних персонажів, як Вампір, Вовкулака, Відьма. «Вільна енциклопедія» подає таке тлумачення цих демонічних істотот: «Вампір – породження тьми, що не витримує денного світла. Життєва енергія цих створінь – тепла людська кров. Існують різні версії щодо першого вампіра. Згідно з біблійною легендою Бог прокляв Каїна за братовбивство, наславши на нього прокляття – поневір'яння по землі та спрагу, втамувати яку можна тільки кров'ю своїх дітей» [32]. Ще існує думка, що вампіри – це, зазвичай, ожилі людські трупи, які живляться людською і/або тваринною кров'ю. Дослідники Дж. Гордон та Вероніка Холінджер вважають, що традиційний образ

вампіра в готичній літературі стає бажаним не тільки як потужний архетип, який поєднує в собі еротичні тривоги та спотворені потяги [30, с. 37], але й постає репрезентатором мега-розширення, мега-образу [294, с. 178]. На нашу думку, образ Вампіра в літературній готичі є реалізацією фольклорних рудиментів міфологічної картини світу того чи того народу.

Вовкулака, за народними повір'ями, людина, що перетворюється на вовка. Вовкулаки могли бути вродженими та зачарованими (оберненими). «Вродженим Вовкулакою ставала людина, що народжувалася під певною планетою. Вірили також, що коли вагітна жінка побачить вовка, то в неї народиться дитина-вовкун. Зачарованими ж Вовкулаками ставали ті, яких обертали у вовків чаклуни, відьми» [32]. Відьмою ж називають жінку, яка знається з нечистим, володіє надприродною силою і використовує її для того, щоби шкодити людям. «Природа відьми подвійна: з одного боку, вона належить до світу демонів, до потойбіччя; з іншого – до світу людей» [43]. Художній критик Алістер Сук виводить етимологію образу відьми ще з Біблії, з оповіді про царя Саула, який звернувся за порадою до так званої Аендорської чарівниці. Потім відьми з'являються у класичний античний період у вигляді крилатих «гарпій» і «стріксій» – моторошних совоподібних летючих істот, що їдять немовлят [36]. Слід зауважити, що сучасний образ відьми сформувався у свідомості людини лише у період раннього Відродження. Це, зокрема, доводять гравюри Альбрехта Дюрера «Чотири відьми» (1497) та «Відьма верхи на цапі» (початок XVI ст.). За однією з мистецтвознавчих теорій, сам Дюрер і його сучасники надихалися гравюрою «Битва морських богів» італійського митця Андреа Монтенї (приблизно 1431-1506 рр.), у якій художник подав свою алегорію Заздрості.

«Образ Заздрості, якою її побачив Монтенї, став для митців епохи Відродження своєрідним еталоном зображення відьми як відразливої старої», – вважає мисткиня й письменниця Діана Петербрідж. «Заздрість зображується лихою і змарнілою, зі впалими грудьми, саме тому вона заздрить іншим жінкам, викрадає та їсть дітей; замість волосся в неї часто зображують змії» [36].

Образ відьми в різних модифікаціях відомий багатьом народам: у німців

відьми гуртуються біля водоймищ і утворюють чорні хмари, у шведів чарівниці літають на Чорну скелю, за польськими легендами та казками відьми закохуються в гарних парубків та перетворюють людей у вовків [119, с. 40]. У національній демонології відьми володіють природними силами, контактують з нечистим, шкодять людям, а також займаються відбиранням молока від корів, [173, с. 49].

Однак питання генеалогії архетипного образу відьми досі залишається суперечливим. Іван Нечуй-Левицький був прихильником гіпотези про походження образу відьми від богині-хмари, німфи небесної води [184, с. 6], Микола Костомаров вважав, що генеза цього образу сягає народних уявлень про небесні божества, що пов'язані з водою, громом та блискавкою [133, с. 184], О. Афанасьєв образ відьми пов'язував із символом вогню [9, с. 257].

Дослідниця В. Кметь у праці «Архетип відьми в українській літературі ХІХ-ХХ століття» акцентує увагу на тому, що «розмаїття варіантів інтерпретації відьми у слов'янських народів творить певну парадигму ознак, що подекуди ілюструє як схожість, так і значну відмінність цих демонічних істот. На теренах різних етнічних груп подекуди творився унікальний образ, що відображав саме той стан міфологізованого світовідчуття, що був притаманний конкретному етнічному ареалу. Відтак маємо великий перелік жіночих демонічних істот, які зберігають основне понятійне ядро, але різняться за локальними й окремими міфологічними особливостями: відьма, відьмиця, гнилозубиця, віщунка, стрига, ламія, босорканя, магьосниця, мана, упириця, самодіва, вештиця, ворожка, шептуха, гадерка, богачка, чередільниця тощо». [119, с. 46].

Прикметно, що в будь-якій фольклорно-міфологічній традиції образ відьми пов'язаний із готичною категорією таємничості (*mystery*), адже її демонічна сила та діяльність має залишитися непоміченою.

І. Качуровський наголошує, що провідне місце в готичній літературі займають упирі (чи вампіри), непоховані або «живі мерці» [116, с. 63]. Цим демонічним істотам дають наступну дефініцію: «міфологічний образ у фольклорі європейських народів: мрець, який нібито виходить із могили, щоби смоктати кров живих людей» [116, с. 63].

«Упир приблизно відповідає вампіру в європейській міфології та має багато спільного з вурдалаком у східнослов'янській традиції, однак ще в XIX ст. ці персонажі диференціювались» [32].

Побутує кілька варіантів трактування цього образу. Згідно з одними уявленнями, упир є сином чорта й відьми. Живе він як звичайна людина, однак з-поміж інших вирізняється злістю. Згідно з іншими віруваннями, упирі мають тільки людський вигляд, а за своєю суттю – справжні чорти. Своїм зовнішнім виглядом упир може не відрізнятися від звичайних людей або ж відрізнятися дуже рум'яним кольором обличчя. Досить часто народна уява поділяє упирів на дві групи: живих і мертвих. Характерними ознаками мертвих упирів є те, що вони мають червоне обличчя, яке у домовині повернуте донизу. Мертвий упир ніколи не розкладається. Живий упир теж має червоне обличчя і дуже міцну статуру, яка потрібна йому для того, щоби на своїй спині носити мертвого упиря. Мертвий без живого не може бути шкідливим, оскільки сам не має здатності ходити [94, с. 499].

Упирів вважали причиною засух, неврожаїв, епідемій. В українській демонології упир є символом зла, смерті, біди, епідемій та стихійного лиха» [95, с. 612]. Ці демонічні істоти отримали своєрідну інтерпретацію на сторінках творів таких письменників, як Полідорі («Вампір»), Шерідан ле Фаню («Кармілла»), Брем Стокер («Дракула»), Тургенєв («Клара Міліч»).

Щодо метаморфоз, то «не завжди персонаж перетворюється на тварину: він може обернутися в іншу людину, проте із протилежною, злочинною психікою, як це маємо у славетному творі Стівенсона «Доктор Джекіл і містер Гайд» – або ж, як у Едді Бертіна («Дім із садом»), – у людину, давно померлу» [116, с. 63].

Таким чином, образ Вселенського Зла у готичних текстах трансформується в образи Вампіра, Вовкулаки, Відьми та інших демонічних істот, локально поширених на певних територіях.

До того ж, образна організація готичного твору передбачає зіткнення Чесноти й Пороку, Добра і Зла. Ці антиномії трансформуються у свідомості героя у образи демонів, привидів чи інших надприродних істот. Так, образ Демона,

Сатани (Диявола) – найскладніша, суперечлива і багатопланова фігура в світовій культурі. Релігійно-філософське і культурно-історичне уявлення про Диявола є також, як і поняття Бога, таким явищем, що розвивається. За біблійною легендою, Люцифер, що в перекладі означає «ранкова зоря», або «світлоносний», був найвидатнішим архангелом в оточенні Господа, але, впавши в гординю, оголосив себе рівним Богові, за що був скинутий з небес на землю. На землі його функції полягають у спокусі людей та схилянні їх до гріхів, унаслідок чого їхні душі після тілесної смерті позбавляються вічного блаженства в раю і потрапляють на вічні муки до пекла. Слугами Сатани є демони – ангели, яких він спокусив і які були скинуті з небес разом із ним [32].

На думку В. Антофійчука, «літературне функціонування біблійних образів і мотивів характеризується складністю форм і засобів їх трансформації, які, як правило, орієнтуються на створення складних моделей світобачення» [7, с. 30]. Тому література як вид мистецтва, своєю чергою, пропонує художню версію образу Сатани: Дж. Мільтон, Й. Гете, М. Булгаков, І. Франко, В. Стефаник, Б. Лепкий, Г. Данилевський, М. Чайковський. На наш погляд, контамінована модель мотивного комплексу та образно-символічного рівня літературної готики реалізується в своєму інваріантному компоненті – концепті зла.

Фінський філософ Тармо Куннас у дослідженні «Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві» виводить алегорико-емблематичну трансформацію зла в художніх і мистецьких творах, пропонуючи власну класифікацію видів зла. Так, янгола Люцифера, що повстав проти Бога, автор зараховує до «харизматичного зла», наголошуючи при цьому на неоднозначності трактування міфологічного образу Диявола: «... у мозаїці «Нова церква» святого Аполлінарія Равенського від 520 року Сатана фігурує як молодий красивий чоловік із німбом, його тіло огортає гарна одіж, і лише чорний колір, присутній у зображенні, нагадує про те, що він представляє сили темряви. В одному франкфуртському рукописі IX століття Сатана є братом-близнюком Ісуса» [142, с. 125]. Однак позитивне чи відверто харизматичне зображення Диявола в середньовічному мистецтві все-таки залишалося винятком.

У X сторіччі до людських рис Люцифера приєдналися тваринні: роги, хвіст, ратиці та шерсть знищили будь-які залишки харизми. Він став смішним та бридким [142, с. 125]. Саме з цього часу, на наш погляд, і виникає гротескна конотація до асоціативно-образної валентності міфологічного символу Сатани.

За часів пізнього середньовіччя позиція Диявола зміцніла, його образ почав наводити жах та «гнітив уми навіть великих чоловіків і жінок, від святої Терези Авільської до Лютера і від святого Іоанна Хрестителя до Ігнатія Лойоли» [142, с. 125].

Незабаром сприйняття Диявола набуло вільнодумного характеру. Еразм Роттердамський уважав Сатану лише символом. Англійська барокова література («Білий диявол» Джона Вебстера, «Макбет» і «Річард III» Вільяма Шекспіра) зло вбачали у людській подобі, а не як породження пекла.

Джон Мільтон у «Втраченому раї» (1667) князя темряви зображує позитивним героєм, більше того, на тлі древнього, вередливого і авторитарного Бога Люцифер виглядає благородним і гордим янголом, який відмовляється схилитися перед Божим Сином і обирає втечу до пекла як альтернативний варіант служінню Небесам. Англійський поет і художник Вільям Блейк, ілюструючи «Втрачений рай» Мільтона, був настільки вражений образом Диявола, що відвів йому роль першовідкривача істини в діалектичному співвідношенні Добра і Зла: «... у «Втраченому Раї» сила, що управляє людьми, тобто Розум, зветься Месією. Перший з Архангелів [...] зветься Дияволом, або Сатаною, а діти його – Гріхом і Смертю. Але в Книзі Йова той, кого Мільтон у своїй поемі називає Месією, зветься Сатаною. Розуму і справді здавалося, ніби покінчено з усіма бажаннями, але, за твердженням Диявола, поверженим янголом був не він, а Месія, який створив своє Царство Небесне з того, що зумів викрасти у безоднях первозданного Хаосу» [142, с. 126]. Тому, як бачимо, простежується еволюція рецепції образу Диявола впродовж століть, проте в літературній готиці цей феномен постає контамінованим символом, наділеним інфернальною семантикою та химерно-містичною конотацією.

Отже, біблійний монотеїзм можна виводити спільним походженням Добра і

Зла, про що зазначає пророк Ісаї: «Я витворюю світло й творю пітьму, чиню добро й допускаю зло. Я, Господь, усе це чиню» [99]. Той же Вільям Блейк зазначає, що «без протилежностей не буває просування вперед. Симпатія і Антипатія, Розум і Пристрасть, Любов і Ненависть – вони всі необхідні для існування людини [...] З цих протилежностей, власне, і постають ті поняття, що священнослужителі звать Добром і Злом. Добро пасивне та підпорядковується Розуму. Зло активне та породжується Пристрастями [...] Добро – це Рай. Зло – це Пекло [цит. за 142, с. 127]. Тармо Куннас подібні сентенції Блейка трактує як прометеївський бунт проти християнського Бога, що ґрунтується на ширшому філософському баченні єдності буття [142, с. 127].

З морально-етичної точки зору дати визначення одвічній бінарній опозиції Добро / Зло намагалися філософи ще Древньої Греції та адепти патристики. Наприклад, Плотін походження у світі зла вбачав у відсутності добра; Аврелій Августин у «Сповіді» аналізує причини існування зла, зазначаючи, що добро існує реально, тобто є буттям, в той час, як зло є погіршенням добра, тобто процесом, що існує поруч із добром; Лейбніц антиномію добра і зла розглядає у співвідношенні досконале / недосконале (оскільки добро досконале, то зло йому підпорядковане та існує як засіб досягнення добра). Саме Лейбніц і вважав дихотомію Добра та Зла, Світла й Темряви сутнісним ядром концепції теодицеї, генеза котрої розпочинається із глибини віків, адже ще «в одній із частин найдревнішого зведення давньоіндійських священних текстів зазначається, що людина постає іграшкою трансцендентних сил, які впливають на її вчинки, зумовлюючи добрі та злі дії [222, с. 92].

Сучасний словник з етики подає таку дефініцію теодицеї – (від новолат. *theodicea* – боговиправдання від грец. *theos* – Бог і *dike* – право, справедливість) – сукупність релігійно-філософських доктрин, покликаних узгодити існування Бога як творця і правителя Всесвіту з існуванням у цьому світі темних сторін буття, узгодити наявність зла й несправедливості з ідеєю мудрості, благості та всемогутності Бога [245, с. 355]. Існує чимало трактувань теодицеї: інтерпретація зла як посланого людині випробування, тлумачення зла як покарання людства за

гріхи, як наслідок наділення Богом людини свободою волі тощо. Таким чином, теодицея наповнена есхатологічним змістом і маркована діалектикою єдності та боротьби протилежностей, тому, на наш погляд, є підстави вважати цю філософську доктрину однією із засадничих платформ готичної естетики.

Вагоме місце у готичному сюжетотворенні відводиться міфу. Міф як найдавніша словесна презентація уявлень про весь світ і готика як вияв найстрашнішої і непередбаченої грані тих уявлень створили міцне підґрунтя для розвитку літературного процесу ХХ століття. «Красне письменство в усі часи мало основним своїм завданням передбачати, пророкувати, остерігати, виховувати свого читача, заздалегідь окреслюючи перед ним коло страхів, які так чи інакше кожен реципієнт проектував на себе, ідентифікував із своєю епохою» [192, с. 54]. Саме таке несвідоме передчуття неймовірних катаклізмів, непередбачуваних поворотів історії і є визначальною рисою міфічного простору, в межах якого знаходили місце минувшина та майбуття, справжнє і несправжнє, що, своєю чергою, як основні фабульні ознаки були взяті на озброєння найскандальнішим і найоригінальнішим, вражаючим видом літератури – готичним текстом [192, с. 57].

Літературознавець Н. Букіна наголошує, що міф актуалізує певний період історії, через всезагальне значення якого можна виявити індивідуальні характеристики. В основі будь-якого міфу лежить образ або символ, який відповідає певному архетипу. «Оскільки образ є первинним, то архетип виступає вторинним показником, здатним розтлумачити смисл, закладений в міфологемі, адже міф є фантастичним, нереальним, ілюзорним відображенням дійсності, в основі якого лежать асоціативні уявлення» [30, с. 36].

Американський дослідник Говард Лавкрафт у своїй праці «Жах та надприродне в літературі» (1927), неначе передбачаючи різноманітні дискусії з боку літературознавців у середовищі недоцільності й неправомірності готичного мислення за межами його часового континууму (час розквіту готики ХVІІ – ХVІІІ ст.), щодо однозначного відмирання літературної готики, застерігає, що «чутливість до неординарного залишається завжди, (...) і тому ніякі раціональні

обґрунтування, реформи або психоаналіз Фройда не зможуть припинити тремтіння від страху перед дрімучим лісом або шепотом із димаря. Тут вмикається певний стереотип поведінки або спрацьовує традиція, заснована на інтелектуальному досвіді й така ж давня, як будь-який інстинкт або будь-яка інша традиція людства – ровесниця релігійного почуття» [143, с. 648]. Таким чином, дослідник намічає шляхи подальших розвідок у сфері символічної природи міфу, його певної асиміляції в готичні форми.

В сюжетній структурі будь-якого готичного твору на етапі становлення виняткову роль відігравав і образ Замку, що, концентруючи в собі історичний час, виконував роль хронотопу, для якого характерною рисою є подвійна система часових координат: наслідки минулого віддзеркалюються в сьогоденні. Таким чином, акумулювавши негативну семантику, образ Замку виступає матеріалізованим символом злочинів і гріхів його попередніх господарів. Г. Цахаріас-Лангханс вважає Замок образною реалізацією могили. Звідси, на думку В. Вацура, потенційна, а подекуди й реальна присутність у ньому надприродного начала, зазвичай, духа, привида злочинця чи жертви [34, с. 187].

Літературознавець О. Білоус вважає Замок із його таємними кімнатами, прихованими дверима й підземними ходами проекцією «космічного лабіринту» в об'єктивній реальності. «Він завжди стоїть осібно й існує за законами власного виміру (як у фізичному, так і в культурологічному розумінні), саме він – основне місце перебування потойбічних сил, аномальних явищ, родинних таємниць, саме тут реальний художній простір і час збігаються з сакральним часопростором, а отже, Замок готичного твору – це ще й символ Вічності» [25, с. 194].

Поряд із замком поширені й інші топоси: старовинна дворянська садиба, старовинний дім, кімната, де колись відбулося вбивство або самогубство, кладовище, ліс, міська вулиця, – найчастіше замкнутий, але іноді й відкритий простір [116, с. 64].

Дослідниця К. Сізова зауважує, що топос готичного твору генетично споріднений із простором фольклорної чарівної казки, «...де світ чітко поділяється на «свій» та «іншосвіт», підпорядковується принципу двосвітття.

Подібно до чарівної казки, у готичній літературі поділ на «злий» та «добрий» світи статичний, а локуси з позитивною та негативною аксіологізацією залишаються незмінними впродовж усього наративу» [223, с. 256]. До того ж, і в казці, і в готичному жанрі існує чітка диференціація героїв на добротворців і лиходіїв, але останні в літературній готичній часто є патологічними типами (із зруйнованою психікою). Подібні збіги, на наш погляд, є свідченням того, що ембріональне зародження готичного жанру відбувалося у фольклорних надрах. Середньовіччя з його моторошністю, похмурістю, полюванням на відьом дало поштовх та розширило оперативний простір для акумуляції притаманних літературній готичній тем та мотивів. Однак кристалізація готичного жанру із специфічним набором нових і вже акумульованих ознак його парадигми відбулася лише у XVIII столітті, оскільки саме тоді був сприятливий ґрунт для самовираження літературної готики як жанрового різновиду: класицистична розумна регламентація художньої творчості поступово вичерпувалася й таким чином опинилася на маргінесі літературного життя, в той час, коли готичний жанр з його ірраціоналізмом, таємничістю та містицизмом усе активніше побутував на літературній арені.

Отже, просторова замкнутість в готичному жанрі слугує метафізичною в'язницею для героя, адже, потрапляючи в локус готичного топосу, він втрачає будь-який зв'язок як із самим зовнішнім світом, так і з його геометричними законами. Непередбачуваний і небезпечний топос стає для автора тим інструментом, за допомогою якого він втілює «ідеологію» готики, той особливий світ, який приховує в собі невідомі, фантастичні і жахливі феномени.

Вже у межах готичної замкнутості герой або дійсно просторово переміщується, досліджуючи кімнати й ходи, або перебуває в одному із приміщень. Якщо автор приводить героя в якусь кінцеву точку заглиблення всередину будівлі, процес «згортання» простору переходить на інший рівень. Автор розробляє внутрішній простір свідомості персонажа. Тут ми маємо справу з проявом особливої готичної психології: герой потрапляє у полон власної свідомості – він або змушений роздумувати, будучи обмеженим у просторі, або

опиняється на рівні різноманітних станів психіки (напівмарення, напівсон, божевілья), зумовлених різноманітними обставинами готичного топосу. Готика спрямовує увагу до внутрішнього світу нашої свідомості [192, с. 78].

Христина Пастух слушно зауважує, що перехід на власне психічний рівень дає змогу скільки завгодно урізноманітнювати й ускладнювати сюжетний розвиток за допомогою використання описів психічного життя персонажа – видінь, сновидінь, удаваних подій. Готичний простір розгортається на цьому рівні паралельно з «розширенням свідомості», якого автор досягає за допомогою описів вищезгаданих станів психіки персонажів. У цьому аспекті дуже характерним є межовий стан між сном і дійсністю, в якому ні реальність, ні сон не можуть розвіяти один одного. Отже, сюжетно зумовлена фізична замкненість персонажа ставить його віч-на-віч із його власним внутрішнім світом, штовхає його в цей внутрішній світ; «розширення свідомості» допомагає реалізувати цю подорож. Герой, залишившись наодинці з власним внутрішнім світом, пізнає таке, що не завжди можливо досягнути навіть у результаті довгої та далекої подорожі в світі зовнішньому [192, с. 117].

Крім того, на нашу думку, готичному жанру властивий не лише особливий хронотоп, який охоплює художній твір цілісно та впливає на композиційну структуру тексту і висвітлення художнього образу, а й зміщення зовнішнього та внутрішнього хронотопів: зовнішній – несе інформацію про місце розвитку подій та оточення героїв твору; внутрішній часопростір репрезентує душевний світ персонажів, їхню свідомість, пам'ять та уяву. Завдяки такому зміщенню часопросторових координат герой готичного твору одночасно знаходиться в декількох локусах – у конкретному місці й часі фізичного перебування та в просторі своїх думок, видінь, снів, марень.

У перших декадах XIX століття на зміну дещо абстрагованому образу Замку поступово приходить історично більш виправданий образ Дому, який проте не профанує основного символічного значення образу Замку, а модифікує його на новому культурно-історичному рівні [25 с. 194].

«Дім» у традиційному розумінні – захищене місце, центр родового всесвіту, приручений Космос [244, с. 72]; місце, де сконцентрована життєва енергія [250, с. 61]; оберіг у системі оберегів [250, с. 65].

«Дім» – поняття антропоцентричне. З одного боку, він будується як зменшена модель усесвіту, з іншого боку, порівнюється з тілом людини [262, с. 73]. Для людини «Дім» може бути тільки рідним, інакше він перестає бути «рідним простором» і втрачає свою сакральність [244, с. 73]. Саме в цьому сакральному просторі зустрічаються й зближуються народження й смерть. До «Дому» як до місця зустрічі спрямовані принаймні три сили: «сила Роду в особі Хазяїна; сила світу – благо, добро; нечиста сила – сила невидимого, потойбічного світу – зло» [250, с. 65]. Якщо члени родини з певних причин покидають Дім, у ньому починає домінувати останній компонент, котрий, власне, і надає Дому атмосфери таємничості та жаху.

Для готичного твору надзвичайного значення набуває відношення «герой-дім». У сюжетній канві готичного тексту головний герой часто опиняється у покинутому Доді, маючи на меті розкрити певну таємницю, тому, переступивши поріг пустого чужого Доду, персонаж потрапляє у ворожий йому «Антидім», у котрому панує сила потойбіччя.

Дослідниця готичної прози О. Білоус у розвідці «Архетипи готичного роману» робить спробу семіотичного аналізу готичної прози, розглядаючи збірний образ так званого «Доду (Замку) з привидами» (haunted house), який, на її погляд, розпадається на два типи відповідно до двох головних семантичних складників: це Дім, звідки тікає герой (сема ув'язнення або вмістилища) та Дім, куди тікає герой (сема притулку, усамітнення) [25, с. 194]. Варто зауважити, що образ привида є знаковим для готичної організації будь-якого твору, бо, належачи до категорії загадкового, непоясненого, а отже, містичного, він є поліфонічним втіленням триєдиної категорії готичної естетики та детермінантом сугестивного впливу на читача. Цікаво, що цей образ хоч є функціональним для літературної готики, однак не у всіх готичних творах може бути реалізованим. На наш погляд, це зумовлено насамперед світоглядними уявленнями про те, що Замок (Дім) має

бути населеним людьми. В іншому разі, «хата-пустка» асоціюється з духом негативізму та продукує негативну семантику, таким чином нагнітаючи атмосферу таємничості та страху, що є характерним для готичного жанру.

Академічний тлумачний словник української мови в 11 томах подає таку дефініцію лексеми «привид»: «у фольклорі персонаж народних казок, легенд і т. ін., який уособлює дух померлого», «що-небудь нереальне, часом оманливе» [233]. Як бачимо, генеза згаданого образу сягає глибини народних міфологічних уявлень про смерть. За повір'ями численних народів, після смерті людини залишається існувати її нематеріальна оболонка, душа. «Проекція цієї душі в світі живих зветься приви́дом. У багатьох культурах існує віра в необхідність задобрювання мерців, щоби вони не турбували живих. Так, в міфології померлі уявлялися як напівпрозорі тіні, що можуть повідати про різні таємні знання. Ця віра знайшла розвиток у спиритизмі, магічному дійстві, спрямованому на викликання душ померлих. Часом привиди охороняють скарби чи з'являються у визначений час. У німецькому фольклорі існує «дикє полювання» або ж «дикий гін» – натовп привидів грішників і злих духів, які проносяться по небу під час зимових бур у супроводі гончих псів, лякаючи людей. У китайській фольклорній традиції існує повір'я, що у ніч із 14 на 15 серпня відкриваються двері підземного царства, випускаючи примар. Потопельники, повішені й самогубці шукають жертв серед людей, щоби відняти у них душу і помістити її в царство мертвих замість себе» [85].

Класичний образ приви́да – це біла, напівпрозора форма тіла людини, тварини чи предмета. Зустрічаються також описи темних привидів, схожих на тінь. «Різновидом приви́да є двійник, або допельгангер, (з нім. *Doppelgänger* – «двійник») – диявольний двійник живої людини, антитеза янголу-охоронцю. Він не відкидає тіні та не відображається у дзеркалі. Його поява найчастіше є передвісником смерті» [84].

У слов'янському фольклорі з поняттям «привид» тісно пов'язане інше – «заложний мрець». На матеріалі народних казок та оповідань Н. Полікаровська аналізує відображення уявлень про заложних покійників у вітчизняному

фольклорі [199, с. 38]. Дослідниця налічує близько 11 видів «заложних», серед яких дітовбивці, прокляті церквою, відьми, чаклуни тощо.

Як бачимо, образ Замку (Дому), актуалізуючи рудименти давніх фольклорних вірувань, продукує негативну семантику та є конститутивною ознакою літературної готики, яка реміфологізує та десакралізує його, образ Замку (Дому), як мініатюрну модель Всесвіту. На противагу Дому міфологічному, казковому, фольклорному, конотативне значення образу Дому готичного завжди містить елемент негативізму. Якщо міфологічний Дім зазвичай репрезентує освоєний, підкорений, «свійський» простір, що асоціюється з безпекою та місцем повернення з мандрів, то в образі готичного Дому завжди присутня сема руйнації, занепаду, що надає йому ознак ув'язнення, зосередження зла та потойбіччя [25, с. 195]. Аксіологічне значення міфологічного дому акумулює сакральний компонент його як родової святині, метафізичний зміст якої полягає в циклічності існування, а тому життя у вічності. Натомість готичний Дім уособлює руйнування домашнього космосу; «...тут життя вступає у двобій зі смертю, забуттям, тлінням, це локус *пошуку* вічності та одвічної таємниці життя. Отже, у готичному романі відбувається розвиток негативної семантики всередині архетипу Дому: готика перетворює Дім з символу Космосу на символ Хаосу» [25, с. 195].

В межах образу напівзруйнованого Замку, покинутого Дому чи «хати-пустки» активно функціонує мотив деструкції. Він є полівалентним та імпліцитно реалізується у таких інваріантах, як мотив розпаду родини або ж руйнування комунікативних зв'язків (дружніх, братерських, сімейних), водночас експлікуючись у таких «компонентах» готичного антуражу, як розпад і тлін, тим самим забезпечуючи готичний ефект – *suspense* (емоційної напруги).

На думку І. Качуровського, руїни символізують перемогу вічної Природи над творіннями рук людських, нагадують про тлінність усього сущого. Плющ, мох, чортополох, хижі птахи, уламки вежі створюють атмосферу тліну, хаосу, запустіння. Повзучі рослини довершують розпад неорганічної природи, додають до картини особливу «живописність». Обстановка включає в себе завивання вітру,

бурхливі потоки, дрімучі ліси, безлюдні пустища [116, с. 64]. О. Білоус вважає, що наявність руйнівної семантики у готичних текстах зумовлена притаманним готичній естетиці «прагненням подолати діалектичну суперечність між можливістю й реальністю» [25, с. 195].

В літературній готичі з образом Замку (Дому) тісно пов'язані й такі важливі композиційні елементи, як мотиви подорожі та блукання, часто трансформовані в архетип Дороги. У світовій культурі архетип Дороги пов'язаний із пошуками правди, краси, любові; символізує, з одного боку, духовну та соціальну свободу, а з іншого – стан занепокоєння, хвилювання, вічного пошуку. Дорога – це пристрасть до руху, здобуття життєвого досвіду, пошук натхнення, що уособлює складність і мінливість життя [131, с. 408]. Цікаво, що готичний жанр репрезентує алегорико-емблематичну модель рецепції архетипу Дороги: з одного боку, дорога реалізується в мотиві пошуку й блукання головних героїв, з другого – являє собою модифікацію міфологеми лабіринту, таким чином набуваючи додаткової конотації. Вважається, що Лабіринт символізує всесвіт, незбагненність, рух. Його безперервна лінія означає вічність, нескінченну тривалість, безсмертя. Крім того, Лабіринт – це ще й символ зачарованого місця, важкої дороги, подорожі від народження до смерті. Будучи шляхом до прихованого центру, ця міфологема пов'язана з пошуками Загубленого Світу і Святого Грааля, а в східному символізмі – з позбавленням від сансари і законів карми. Він має також відношення до символізму печери, ідеї підземного світу, таємничої подорожі в інший світ, до обрядів ініціації, які часто проводилися у печерах або склепах, до похоронних обрядів, пов'язаних зі смертю і відродженням. Прикметно, що міфологема лабіринту знайшла своє втілення не лише в готичному жанрі такого виду мистецтва, як література, але і в архітектурі та живописі, зокрема у знаменитому шедеврї ранньої готики – лабіринті центрального залу Шартрського собору у Франції; живописна готика еклектично поєднує міфологему лабіринту із гротескними формами у полотнах Ієронімуса Босха, Майка Уоррелла, Макса Ернста, Яцека Єрка та інших. Подібні сентенції є підтвердженням «дифузності» готичного жанру, який завдяки релевантності компонентів та енергетичній

потужності здатний до адаптації у будь-якому культурному просторі [30, с. 36]. Як бачимо, здатність готичних детермінант до модифікації дозволяє реалізувати додаткові конотації, заковані у полісемантичному вимірі готичного феномену.

З міфологемою лабіринту тісно пов'язані характерні для готичної поезики «мотиви пошуку, переслідування, втечі, які оприявнюють намагання готичного героя знайти справжній притулок як альтернативу лжепритулку, репрезентованого образом Замку (Дому) чи іншого замкненого простору в літературній готиці. Відповідно готичний жанр продукує напружене емоційне тло, актуалізоване нагнітанням атмосфери таємничості та жаху, що виявляється у раптових звуках (наприклад, в ударі блискавки чи у віддаленому крику сови) та похмурій кольористиці (зазвичай, у творах переважають «сумні й приглушені» барви – чорна, брунатна, глибокий пурпур; менше вражають «веселі» – біла, зелена, жовта, блакитна, рожева, фіолетова темрява» [192, с. 23]). Відчуття тривоги збільшує темрява, адже ніч на рівні асоціативно-образної аури тексту співвідноситься з активізацією демонічних сил. Все це сприяє розгортанню готичного ефекту, який еклектично поєднує пошук героєм світової гармонії та спробу осягнути сакральну таємницю буття із контрастним змалюванням дійсності. А оскільки контраст має в своїй основі антитетичний принцип світосприйняття та зорієнтований на протистояння бінарних опозицій, що, власне, притаманне літературній готиці, то його можна вважати концептуальним прийомом готичної організації художнього твору.

Поряд із контрастом ключовим прийомом поетикального континууму готичного жанру є гротеск, в основі якого зумисне спотворення або змішування контрастів. Гротескні форми підсилюють категорію таємничості, сприяють створенню особливого – надприродного, химерного, дивного світу, увиразнюють ефект *suspense*, віддзеркалюючи інфернальну семантику готичної образності у свідомості реципієнта. Таким чином, прийоми контрасту та гротеску забезпечують антитетичний характер готичного універсуму, елімінуючи поліморфічний простір літературної готики, для якої завжди актуальна ілюзія реальності. Слушно зазначає Ольга Білоус, що «готика завжди постає проти

існуючого ладу й водночас повторює у гротескних формах його подобу» [25, с. 197].

Отже, в центрі літературної готики як естетичної системи – дихотомія Добра і Зла, Світла й Темряви, актуалізована лейтмотивами блукання, переслідування, смерті. Крім того, готичному жанру притаманний амбівалентний характер, який генерують прийоми контрасту та гротеску. Триєдина категорія готичної поетики – *mystery, horror і suspense* – є конститутивною, однак взаємозалежною і взаємодоповнювальною стосовно образно-мотивного рівня, феномену «містичного», концепції теодицеї, зміщення часопросторових координат, відповідної кольористики та інших готичних ознак. Усі ці компоненти у своїй синтезованій єдності, безперечно, забезпечують жанрову цілісність літературної готики.

1.3. Корелятивне співвідношення літературної готики та романтизму

Періодами в історії літератури, що створили благодатний ґрунт для виокремлення готичного жанру, були преромантизм та романтизм: «в Англії – «оссіанізм», похмура поезія «ночі та могили», що виходила з кельтських героїчних пісень Оссіана (насправді сфальшованих Макферсоном), у Франції – «руссоїзм», культ чуття, в Німеччині «*Sturm und Drang*», з культом вільної людини» [279, с. 405]. Ці та інші риси опосередковано стали прецедентом реалізації готичного жанру на преромантичному тлі шляхом десигнації та модифікації окремих образів, тем і мотивів. Їхня конгруентність у межах романтичної системи сприяла формуванню універсальної жанрової структури, що спирається на такі категорії, як таємничість, фольклоризм, численну антиномічність, контраст – літературної готики.

Дмитро Наливайко на основі скрупульозного аналізу значного корпусу літературознавчих праць, присвячених напряму, вказує на складність і багатогранність феномену романтизму, оскільки, на його думку, він [романтизм – І. С.] не піддається визначенню в простих і зручних дефініціях. Історія вивчення романтизму в літературі значною мірою сходить до спроб визначення цієї

суперечливої єдності, пошуків його «головної прикмети», без якої дефініції неможливі. Так, О. Веселовський визначав романтизм як «лібералізм у літературі»; Г. Гетнер вбачав його сутність у фантазії («фантазія і без кінця та всюди фантазія»), що переростає в суб'єктивізм; І. Замотіну сутність романтизму вбачалася в «яскраво вираженому ідеалістичному світогляді», в «пориві до безкінечного»; за В. Сиповським, «індивідуалізм – суть романтизму, що покриває всі інші особливості його стилю і змісту»; О. Білецький основну властивість романтизму бачив у особливостях його стилю, в «пошуках живописності»; М. Гей на перший план висував у ньому «ствердження ідеалу, декларованого як те, що має бути», суперечність між ідеалом та дійсністю. «Всі ці визначення фіксують окремі якості та риси романтизму, але не охоплюють його складної динамічної єдності, всі вони полишають бажання доповнювати: суб'єктивізм (чи то індивідуалізм, ідеалізм, живописність тощо) і ще багато іншого» [181, с. 9]. Водночас така різноаспектність романтизму конгруентно окреслювала межі для повноцінної реалізації готичного жанру, і особливо прикметно сприяла такій реалізації синхронізація фольклорно-побутової течії романтизму із відповідними релігійними есхатологічними віруваннями, актуалізованими перманентними образно-словесними взаємодіями давніх міфів і літератури як виду мистецтва.

Варто зазначити, що не випадковим було утвердження у річищі романтизму християнської філософії, або ж – філософії одкровення. В цей період також поширювалася естетизація християнства, перш за все, його таких основних категорій-догматів, як серце, душа, дух, божественне [26, с. 173]. Готика ж деконструювала відповідні романтичні тематично-образні константи, відтак конотативно маркуючи їх семантику емблематичним змістом, що конфігурує смислову полівалентність готичних координат.

Як відомо, романтичний спосіб мислення сповідував інтуїтивне пізнання, яке, на наш погляд, можна вважати релевантним ірраціональній моделі світосприйняття в готичному жанрі. Романтичну інтуїцію можна детермінувати латентним денотатом ідентифікації готичного жанру, оскільки корелятивне

співвідношення інтуїтивне / ірраціональне семантично відповідає парі загадкове / таємниче, що, своєю чергою, слугує однією із констант готичної парадигми.

Романтичне інтуїтивне начало є своєрідним генератором самопізнання готичного героя, воно спонукає сприймати світ і себе в ньому як когерентну цілісність, концептуально трансформуючи кантівський принцип «речі-в-собі» й «речі-для-нас». Готичний персонаж, намагаючись розкрити ту чи ту таємницю або ж знайти раціональне пояснення їй, часто апелює до фреймічної типологізації та життєвого досвіду, тим самим репрезентуючи конвенціональну взаємодію *ratio* та *emotio* з домінуванням останнього. Так як літературна готика маркує будь-які аксіологічні орієнтири героя елементами надприродного, загадкового, незбагненого, інтуїтивна проекція романтичного напряму акумулює додаткові смислові конотації крізь призму життєвого досвіду персонажа, що сприяє семантичному поглибленню відповідних готичних образів та мотивів.

Поряд із інтуїтивним світосприйняттям романтичний світогляд актуалізує т. зв. принцип «двосвіття», який демонструє, на думку Д. Чижевського, поруч із пізнанням світу як живого організму, «таємничі», захищені, невідомі сфери та сили. «Романтика має навіть певну назву для цих сил, сфер у їх цілокупності: «нічна сторона» світу» [279, с. 407]. Саме цей постулат романтизму інстальовував відповідний перцептивно-асоціативний контент готичної парадигми, смисловим осердям котрої стало «помежів'я» світів, репрезентоване відповідними антиноміями. До того ж, літературна готика функціонально наповнює експресивно-емоційне тло твору взаємодією візуальних та вербальних сигніфікацій, потенційно визначених романтичною формацією. Звідси – емблематичний зв'язок готики й романтизму і як наслідок – фасцинація відповідних романтичних тем, образів і мотивів у компонентну організацію готичного жанру.

Літературознавець І. Витрикуш наголошує на романтичному «пограниччі» часових періодів (між днем і ніччю, сном і реальністю) [41, с. 52], С. Толста зазначає, що «найбільшу небезпеку для людини становить проміжок між північчю і світанком», який вважається «нечистим часом або взагалі не часом, а межею,

проникною для потойбічного часу (безчасся), що належить області смерті» [258, с. 251]. Дослідниця Н. Лисюк, розглядаючи бінарну опозицію день / ніч, зауважує, що в народних уявленнях, «день постає часом реально-профаним», і ця його якість має «кількісний» вимір: «вона здатна наростати від ранку до надвечір'я та скорочуватись в міру згасання світла» [147, с. 42]. Відповідно до цього, «з настанням темряви-ночі зростають магичні якості доби, тому цей період асоціюється із виходом у сферу ірраціонального, де активізуються різні потойбічні сили, як сили добра, так і сили злі, демонічні. Останні займають домінантне місце у семантичному полі міфологеми ночі, котра є концептуальною для романтиків: темрява, неясність походження зловісних звуків ночі викликали тривогу і відчуття страху» [41, с. 51]. На думку дослідника Е. Т. Раймбольда, «вночі зло є наймогутнішим, тому ніч асоціюється з царством диявола» [296, с. 189]. В уявленнях давніх українців ніч – це царство володарювання Чорнобога – ворога світла. Відповідно з прийняттям християнства образ Чорнобога трансформувався в образ Диявола, проте його семантика й функціональне навантаження не лише були збережені, а й стали наповненими есхатологічним змістом. Епоха бароко концептуально відображала цей зміст, маркуючи відповідну тематику (розпад, тлін, смерть) та водночас детермінуючи певну формальну полівалентну систему конотацій для формування готичного жанру. Однак цього виявилось замало для утвердження літературної готики, оскільки бароко з його філософією гедонізму та увагою до деталей не акумулювало відповідного оперативного простору для готичного жанру з його тяжінням до містики і таємничості. Натомість романтизм можна назвати інваріантом, що сформував жанровий кістяк літературної готики, а та, своєю чергою, експлікуючи певні бароково-романтичні тенденції та реконструюючи власні, скристалізувалася в окремий жанровий різновид.

Романтичний образ ночі, «помежів'я» світів літературна готика наповнила ірраціональним змістом, таким чином, продукуючи мотив свого поетологічного континууму, що постав контамінацією романтично-фольклорного та

есхатологічного світоглядів – зіткнення із темним, диявольським, що, своєю чергою, увиразнює відчуття страху та спонукає до напруженого очікування.

Романтичний принцип «двосвіття» та їхнього «помежів'я» Д. Чижевський розглядає крізь призму людини, яка, на його думку, «так само сповнена таємничих сил, як і весь світ; це таємниче з погляду світла розуму є «несвідоме», усякі збочення від «нормального», розумного ходу душевного життя: божевілля, сон, екстаз, натхнення, передчуття, «нічна сторона» душі – всі такі переживання відкривають людині вихід із сфери звичайного її буття до інших сфер, почасти вищих, і мають тому глибоке значення» [279, с. 407]. Однак готичний жанр зазначені компоненти дещо модифікує, перманентно вкладаючи їх у прокрустове ложе відповідних бінарних опозицій, що сприяє актуалізації готичної категорії таємничості. Це можна простежити зокрема й на відношенні до особистісного начала: якщо романтизм утверджує незвичайного, сильного героя, котрий виділяється серед інших своєю індивідуальністю, то готика перетворює людину на іграшку надприродних сил. Така конфігурація знову ж таки вказує на корелятивний зв'язок романтизму й готики, водночас детермінуючи таємничість як одну із домінантних компонентів готичної поетики.

Чіткою диференціацією позначена й реконструкція минулого: якщо в романтизмі – це «підготовка до ліпшої будуччини», то в готиці – це поліваріантний конструктивний елемент на шляху поетапного пошуку героєм раціональної розв'язки. Поєднання рудиментів давніх фольклорних вірувань та християнських есхатологічних мотивів ретранслюється у свідомості готичного героя у відповідні образи привидів та духів минулого, котрі в комплексі з іншими факторами (певними символами, снами, візіями) латентно вказують шлях до розкриття таємниці, що сягає цього минулого. Відповідно всі ці чинники у їхній взаємодії актуалізують ефект напруженого очікування, який відображає певний конвенціональний світ, адаптований та асимільований відповідно до готичної системи координат. Таке моделювання зумовлене, на наш погляд, певними сигніфікантами в процесі становлення готичного жанру, які постали внаслідок

синтезу язичницьких магічно-ритуальних комплексів та християнських мотивів, фрагментарно відображених у колективному підсвідомому народу.

Своєрідність романтизму як творчого методу полягає в тяжінні до виняткового, незвичайного, драматичного, а звідси – змалювання картин природних та соціальних катаклізмів (грізні бурі, морські катастрофи, повстання, бунти, революції), титанізм образів, що наділені винятковою силою пристрастей, почуттів, думки; різкі світлотіні, бурхливість подій; величезна роль фатальних випадковостей при вирішенні складних конфліктів та розкритті таємниць; широке використання фантастичних образів і мотивів. Готика ж спирається на зазначені чинники, водночас модифікуючи їх і контекстуально координуючи їхню семантику таким чином, щоб забезпечити функціонування свого поетологічного континууму: скажімо, романтичні різкі світлотіні доповнюють готичну кольористику, тим самим увиразнюючи відчуття емоційної напруги, а фатальні збіги обставин моделюють готичний мотив приреченості, що, своєю чергою, детермінує категорію страху. Зазначені компоненти синхронізують триєдину категорію готичної поетики, вказуючи на цілісність і системність готичного жанру.

Д. Чижевський акцентує увагу на тому, що романтиків цікавить таємничий бік світу: «Вони бачать природу як живу та всюди відкривають та підкреслюють її живий взаємозв'язок з людиною. Романтичному новому почуттю природи приступне таємниче в природі, безмежне в ній, нарешті, ті «інші світи», що сховані за щоденним обличчям природи» [279, с. 408]. Все це літературознавець називає «нічною стороною» природи, котра, на переконання романтиків, стає приступнішою людині вночі. Відповідно це споріднює романтизм із готикою, оскільки остання також відображає природу як живу істоту, а ніч сприяє візуалізації фантасмагоричних образів, притаманних готичному жанрові. «Оживлена» природа експлікує підсвідомі страхи як героя, так і реципієнта, таким чином актуалізуючи моторошний готичний пейзаж, що, своєю чергою, в комплексі із емоційною напругою та іншими готичними маркерами вписується в канони готичного жанру. В цьому контексті доречно було б згадати й про

фантазію як джерело численних конформацій страху, оскільки уява детермінує додаткові конотації крізь призму нашарування фольклорно-міфологічного та релігійного світоглядів реципієнта, таким чином актуалізуючи готичну категорію страху. Отже, романтичне «оживлення» природи літературна готика інтерпретує крізь призму власного поетологічного континууму, відображаючи специфіку функціонального навантаження й динаміку розвитку образу природи й водночас формуючи власне смислове осердя жанру. Тому доречним буде припустити, що окремі образно-смислові домінанти романтизму готика концентрує в межах свого жанру, таким чином акумулюючи ті романтичні конформації, що підкреслюють її семантичне поле.

Варто звернути увагу й на танатологічних мотивах готичної літератури, які проектують інший вимір латентного смислового конструювання картини світу. Такий формат диференціації на основі антиномічності, притаманної готичному жанру, дещо універсалізує сферу танатосу, встановлюючи нову систему координат полівалентного розуміння та «прочитання» світу з точки зору готицизму.

Дослідник Р. Красильников, детально розглянувши танатологічні мотиви в художній літературі, диференціює їх залежно від природи смерті, її добровільності або примусовості («природня», випадкова смерть, самогубство, вбивство), відносно моменту смерті (до, під час, після смерті), а також класифікує танатологічні елементи на основі їхньої семантики («смерть як сон», «смерть як стіна»), модальності (смерть, що відбулася, смерть, що не відбулася), естетичних особливостей репрезентації (героїчна, трагічна, комічна) тощо [136, с. 27]. Літературна форма готики апроксимує танатологічну конфігурацію до образу – символу – деталі, котра спирається на синтез фольклорно-міфологічного та релігійного досвіду народу, таким чином демонструючи відповідне образотворення і символізацію через численні імпліцитні смислові кореляти. Романтизм когерентно еруптує тематику смерті, релевантну мотиву самотності. Однак якщо в зазначеному художньому методі образ-символ смерті та мотив самотності трансформується у «світову скорботу», зумовлену постійними

розчаруваннями та несприйняттям в цьому світі героя, то готика переосмислює згаданий романтичний смисловий контур відповідно до власної системи координат: самотній герой у пошуках раціонального пояснення певної таємниці або ж якогось родового прокляття, полівекторність його подорожі на шляху розкриття таємниці спричиняє моделювання розвитку подій, які, зазвичай, призводять до смерті. Отож, в готичному жанрі танатологічні мотиви функціонують як певна прагматична модель, структура і форма якої відображають парадигму когнітивного смислоконструювання його (готичного) формату.

Дмитро Чижевський визначає символічність як одну «з найхарактерніших рис романтичної поетики» [279, с. 227]. Цю думку повторюють такі вчені, як Дмитро Наливайко та Кіра Шахова, зазначаючи, що «до найістотніших складників поетики романтизму, притаманних різним його течіям, належить тяжіння до символу і символіки як іманентних засобів художнього вислову» [181, с. 20]. Відповідно в літературній готиці полівалентність і поліваріантність символічних тлумачень, на наш погляд, дозволяє кваліфікувати відповідну символізацію як багатовекторність розвитку подій готичного твору, оскільки таким чином відбувається контекстуальна координація семантики певного символу крізь призму готичної поетики.

Т. Бовсунівська наголошує на антиномічності романтичного світобачення, водночас зазначаючи, що найбільшою антиномією зазначеного художнього методу є опозиція демонічного / божественного [26, с. 173]. Готичний жанр ще на стадії свого зародження, згадану бінарну опозицію апроксимував до рівня універсального концепту, який, своєю чергою, став центром формування додаткових конотацій, безпосередньо пов'язаних із протистоянням Бога і Диявола.

На думку С. Павличко, романтизм «існував як комплекс ідей філософії, естетики, поетики, котрі не були застиглими і навіть даними. Навіть більше, романтичні ідеї вкладалися в антиномії, парадокси містилися в їхній основі, і саме ці антиномічні погляди суть романтизму» [188, с. 136]. О. Білецький

визначальною рисою романтичного світогляду вважав дуалізм, «на противагу монізму класиків». На його погляд, романтик «живе у двох світах – то відчуваючи в цьому «земному» відображення іншого, «надземного» і благословляючи світ природи і речей як священні символи неперехідної реальності, то, навпаки, відчуваючи різке протиріччя між світом ЦИМ і світом ТИМ, від чого дійсність цього світу набуває то комічного, то трагічного контрасту вимріяному світові; то, зрештою, протиставляє своє горде й самотнє «я» справжньому світові, страждаючи від цього протиставлення» [23, с. 147]. Така дуалістична природа зазначеного літературного напрямку резонувала з антитетичною аналогією готичної вертикалі, протилежні частини котрої утворюють бінарні опозиції, таким чином підсилюючи жанрове ядро літературної готики.

Для романтиків важливим складником світогляду людини стає міфологія, але вони добре усвідомлювали, що повернення до форм архаїчної міфології неможливе, та намагались створити більш актуальну для сучасності теорію мистецтва. Такою виявилась романтична теорія символу. На зміну суто трансцендентальному тлумаченню змісту символу серця приходить природна релігійність міфологічної народної архаїки, трансцендентні начала якої усвідомлюються як низка дивних перетворень-сходжень. Серце, один із центральних символів народнопісенної традиції, не є матеріально-тілесним органом. Воно є символом живого духу в людині, національно й естетично окресленим [26, с. 173]. Натомість у готичній системі координат домінантним символом виступає душа, або ж, за висловом літературознавця І. Денисюка, «людська квінтесенція, що бачить себе після смерті» [77]. Цей метафізичний концепт значною мірою структурує матрицю готичного твору, оскільки є тим денотатом, навколо якого формуються конвенціональні компоненти з релевантним значенням. Ці компоненти забезпечують динаміку розвитку образно-мотивного рівня готичного твору, водночас по-різному увиразнюючи нові комбінації сприйняття універсального концепту.

Варто відзначити полісемантичне функціонування поняття «душа» у різноманітних галузях знання. Так, Арістотель визначав душу в системі понять

своєї метафізики: «Слід уважати душу суттєвою формою фізичного тіла, яке має життя в потенції, а субстанція як форма є ентелехія. Душа, таким чином, є перша ентелехія фізичного тіла, яка потенційно має життя» [цит. за: 228, с. 6]. Душа як «ентелехія тіла» складає форму, яка рухає матерію, змінює й формує її; Платон уважав душу людини близькоспорідненою певній ідеї і з'єднаною із смертним тілом. Згідно з його вченням, душа співпричетна до ідеї життя, тому не може не бути живою; її існування не почалося і не скінчиться із земним життям; вона існувала раніше, ще до народження тіла, в якому живе тепер, і вона безсмертна. Демокрит у своєму атомістичному вченні вважає, що не тільки тіло людини, але й її душа може розпадатися на атоми. Душа побудована із кулеподібних атомів, з яких складається і вогонь. Тому душа смертна. Причому смерть людини Демокрит пов'язує із видиханням вогнеподібних атомів душі. У Сократа душа є чимось усезагальним, яке не ділиться на частини, на відміну від тіла як чогось окремого і, своєю чергою, подільного [цит. за: 219, с. 7-8]. У психології душа – це внутрішній психічний світ людини, яким позначають сукупність психічних явищ, її свідомість. У християнській релігії душа безсмертна, і їй притаманне потойбічне існування. Смерть не є знищенням життя взагалі, а тільки припиненням життя душі в тілі, яку людині дав Бог: «І сказав Бог: «Створимо людину за образом Нашим, за подобою Нашою...». І створив Бог людину з порошу земного і дихання життя вдихнув у ніздрі її, – і стала людина живою душею» [99, 1:26; 2:7]. Відповідно, згідно з цією теорією все повертається на «стартові позиції»: тіло, стаючи порохом, повертається в землю, а душа як образ Божий повертається до свого Творця.

У літературі душа сприймається як когерентна цілісність у структурі художнього образу, концентруючи в його основі контамінацію різних значень, включно з фольклорними варіантами. В готичному жанрі згаданий концепт та його образно-символічні трансформації зазнав певної конвергенції, оскільки акумулював у собі єдність готичної тріади, семантично наповнився містицизмом. Саме навколо концепту «душа» концентрується смислове осердя готичного жанру шляхом семантичних виявів сакралізації цього поняття, адже зіткнення з

надприродними силами, котрі, своєю чергою, є одними із домінантних художніх образів в готичному жанрі, зазвичай, відбувається навколо людської душі. Тому все вищезазначене дозволяє простежити в готичному жанрі певне корелятивне співвідношення понять душі і серця, які, своєю чергою, можна вважати сигніфікатами готичної парадигми, які акумулюють відповідні символічні форми репрезентації та змістові нашарування.

У готичному сюжетотворенні також вагоме місце відводиться міфу. Міф як витвір колективної фантазії, що узагальнено відображає дійсність у вигляді чуттєво-конкретних персоніфікацій та живих істот, які мисляться свідомістю як цілком реальні, та готика як вияв найстрашнішої і непередбаченої межі тієї фантазії створили міцне підґрунтя для розвитку літературного простору ХХ століття. Красне письменство в усі часи мало завданням передбачати, пророкувати, остерігати, виховувати свого читача, заздалегідь окреслюючи перед ним коло страхів, які так чи інакше кожен примірював на себе, ідентифікував із своєю епохою. Саме таке несвідоме передчуття неймовірних катаклізмів, непередбачуваних поворотів історії і є визначальною рисою міфічного простору, в межах якого залишалися минувшина й майбуття, справжнє і несправжнє, що, своєю чергою, як основні фабульні ознаки були взяті на озброєння найскандальнішим і найоригінальнішим, вражаючим видом літератури – готичним текстом [192, с. 127].

Романтики сприймали міфологію передусім як комплекс архетипів і символів. І це не випадково, адже міф, за словами Олексія Лосєва, – не схема, не алегорія, а символ [154, с. 51]. Отже, символіко-метафізична мова міфу, як і його звернення до минулого, архетипні моделі світу романтики використовували для вираження стійкого гармонійного порядку, а образи-символи-міфи не вичерпувалися певним конкретним змістом, а відбивали загальні закономірності буття [285, с. 84]. Готика ж перманентно редукує символічну природу міфу, експлікуючи з його семантичного поля лише ті смислові кореляти, котрі вписуються в згадану вже універсальну її антиномію божественне / демонічне.

Д. Чижевський наголошує на тому, що романтики уникають постатей з античної міфології, натомість абсорбують увагу на міфології національній. Також літературознавець зауважує, що «нехтування конкретною «низькою» дійсністю заводить романтиків у сферу фантастики, з якої вони лише з великими труднощами можуть повернутися до реального життя» [279, с. 412]. Це знову ж таки корелює романтизм із готичним жанром: дослідник І. Денисюк зауважує, що міфологізм, а саме побудова сюжетів на зіткненні з представниками народної демонології, є характерною рисою літературної готики; а бінарна опозиція, репрезентована сферою фантастики та реальністю, – дзеркальне відображення уже згаданої антиномії поЦЕЙбіччя та поТОЙбіччя, (виділення наші – С. І.) котру можна кваліфікувати універсальною візуально-образною константою готичної поетики, актуалізованою фантазмагорією. Таким чином, доречно припустити, що для літературної форми готики частково притаманний елемент фантастики, однак лише частково, оскільки фантастика містить у собі суцільну вигадку, а готичний жанр уніфікує свою когерентну парадигму внаслідок fascinaції національного фольклору, міфології, християнських мотивів та відповідного комплексу художніх засобів.

Д. Чижевський зазначає, що в романтизмі простежується інтерес до незвичайних психічних переживань, що, своєю чергою, збагачує мову різними виразами для неясних, невідомих, таємничих психічних станів та настроїв: «Стиль витончується для зображення таємничого та неясного взагалі» [279, с. 410]. Відповідно літературна готика створює своєрідну універсально-емблематичну проекцію категорії таємничості, на якій не лише базується сюжетно-композиційне плетиво готичного твору, а й апроксимується латентна форма валідності хворобливих проявів людської психіки. Внаслідок цього відбувається більш глибоке та розширене фокусування на іншій категорії готичної поетики – емоційному напруженні, що, знову ж таки, з одного боку, підкреслює системність готичного жанру, а з іншого – конститує відповідну конфігурацію асоціативної варіативності в готичному форматі.

Варто зауважити, що представників літературної готики та романтиків об'єднувало прагнення особливого, оригінального, дивного, ексцентричного в мистецтві, порив до хаосу, з якого твориться космос, про що зазначає Н. Берковський, доводячи, що таку тенденцію романтики запозичили з античної філософії [19, с. 27]. Вони вбачали в хаосі силу звільнення, «поступ проти догми», тому не дивно, що Ф. Шеллінг та Г. Ф. Новаліс спостерігали в готиці творче джерело. Натомість А. Шопенгауеру бачилися руйнація, темне начало, біфуркаційний потенціал можливостей, які народжуються з хаосу [19, с. 27].

Теофіль Комаринець, досліджуючи сутність романтизму як літературного феномену, зазначав: «У сучасному літературознавстві немає єдиного погляду на романтизм, немає єдиного визначення його сутності. Дослідження його специфіки здійснюється в різних напрямках. В одних працях найбільш суттєвою його рисою вважається інтерес до національної своєрідності життя, в інших – до духовної сфери людини» [126, с. 199]. Саме до останнього, а точніше, до емпірично нез'ясовного, апелює готика, еруптуючи на поверхню підсвідомі страхи героя й водночас адаптуючи їх відповідно до національної етноестетики.

На тісний зв'язок українського романтизму з усною народною творчістю вказує Н. Калениченко, зазначаючи, що саме «національні фольклорні джерела стали основою романтизму в Україні» [113, с. 122], а, оскільки, як уже зазначалося, джерелом образно-мотивного рівня готичного жанру постає національний фольклор, це вкотре доводить спадкоємний зв'язок готики й фольклору, однак у даному випадку на тлі романтичного дуалізму й поляризації готичної семантики.

Літературознавці В. В. та В. Ю. Баняси в науковій розвідці «Романтична концепція «двосвіття» стисло окреслюють магістральні прояви бінарних опозицій діалектичної єдності зазначеного «двосвіття»: реальність / сон», «світ конечний (земне життя) / світ безконечний (життя вічне)», «світ реально-побутовий / світ казково-фантастичний», «світ матеріальний (видимий, фізичний) / світ абстрактний (незримий, метафізичний, символічний, міфологічний)» [10, с. 31], яка, на наш погляд, репрезентує емблематично-символічний характер

метафізичних сигніфікатів – асоціативних імпульсів, що забезпечують контамінацію уявних та готичних паралелей, – трансформуючи їх у готичні концепти.

Слід зазначити, що благодатним ґрунтом для розгортання оперативного простору готичної естетики була гротескно-фантастична течія романтизму, пов'язана з намаганням письменників розвинути містичну символіку творів. Домінантним засобом творення тут виступає гротеск, однак спостерігаються ще символізм і динамізм образів, метафоричність, відповідна кольористика та асоціативність, що слугують смисловими корелятами репрезентації готичної форми. Гротеск за допомогою антиномічного світосприйняття розгортає «ІНШОсвіт», який крізь призму фантазмагорії акумулює язичницькі та християнські образи і мотиви, таким чином вибудовуючи когнітивний дисонанс у реципієнта та у такий спосіб конотативно маркуючи романтичний смисловий контур у готичну систему координат.

Дослідник М. Геймер вважає, що «готичне» та «романтичне» виконують різні культурні функції та значення. Н. Букіна розвиває цю ж думку, зазначаючи, що різниця добре помітна, якщо характеризувати «романтичне» світобачення як мрійливість. «Вона стимулює поривання до вищих цінностей, духовності, але розрив між ідеалом і дійсністю призводить до розчарувань і «світової скорботи», – зазначає науковець. Натомість «готичне», не маючи такого ідеалу, зосереджене на протиставленні живого та інфернального, інколи наділене рисами чорного гумору, овіяне серпанком смутку, песимізму. «Романтичне» не завжди стосується надприродних чи фантастичних явищ, а «готичне», поглинуте ірраціональними стихіями, тяжіє до нього» [30, с. 38]. Однак тяжіння до містицизму, фантазмагорії, використання фантастичних елементів, що найпотужніше проявилось саме у гротескно-фантастичній течії романтизму, а також романтична концепція «двоїстості світів» дозволили завершити кристалізацію іконічно-конвенційної моделі літературної готики.

Готичні й романтичні твори концептуально споріднені. Вітчизняна дослідниця С. Павлунік, проводячи порівняльний аналіз оповідання «Закоханий

чорт» О. Стороженка та «Закоханий диявол» Ж. Казота, наголошує: «Якщо сфокусуватися на таких ознаках романтизму, як занурення в «іраціональний, 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» [189, с. 27]. Про зв'язок готики з романтизмом як когерентну цілісність пише Анна Вільямс, зазначаючи, що ці два явища – «не два, а одне» [302, с. 1], однак загалом науковці скептично ставляться до абсолютизації такої спорідненості.

Зародження готичного жанру відбулося в надрах фольклору в межах народної чарівної казки; розквіту і найбільшого поширення готична концепція набула завдяки своїй дифузності та релевантності компонентів, в епоху середньовіччя; однак тільки у другій половині XVIII століття, за твердженням Н. Соловйової, відбувся справжній вибух культурної парадигми, який суттєво вплинув на архітектуру, живопис, літературу [239, с. 8]. І саме цей «переворот» у людській свідомості спонукав письменників по-іншому дивитися на Світ, саме така «зміна смаків дала зрозуміти, що дике й варварське пов'язане з відчуттям величі» [239, с. 8]. Тому саме романтична тенденція підготувала сприятливий ґрунт для форматування готичної концепції, зредукувавши «комплекс варварства», й водночас оприявнюючи «серйозність» і повноцінність готичного жанру на літературній арені.

Цікаво простежити й типологічну спорідненість героя в готичному та романтичному контекстах. Відчужений від світу самотній мрійник вгадується вже в образі Дон Кіхота або Гамлета. Також цікавими видаються спостереження Н. Букіної щодо негативних персонажів готичної прози: «Саме готичний негідник з його душевними сум'яттями, драматизмом та маргінальністю був адаптований романтизмом. Він трансформувався у трагічного героя – вигнанця за лаштунками недосконалого світу. Така спорідненість героїв наявна у «Мельмоті-блукачі» Ч. Метьюріна або «Чайльд Гарольді» Дж. Г. Байрона. Згодом у літературі XX-XXI століття цей образ набув конотації екзистенційного відчуження» [30, с. 138]. Однак, суттєва диференціація між романтичним та готичним героями передусім

полягає в світоглядному зіткненні кожного із них із об'єктивною дійсністю: якщо романтик кидає виклик суспільству, розгортаючи свою «філософію життя» як бунту проти реальної дійсності, то готичний герой – це або жертва незбагнених метафізичних сил і чинників, або ж лиходій, який цілісно репрезентує власну негативну поведінкову модель.

Сутнісною характеристикою обох типів героїв постає ескапізм – втеча від реальності. З. Фрейд вважав ескапізм – невід'ємним елементом людського життя, оскільки останнє приносить надто багато страждань. Власне, одним із варіантів втечі романтичного героя від суворой реальності матеріального світу і є пошук містичних глибин духу в ірреальній дійсності, репрезентованій готичною поетикою. Відтак, художній світ готики можна розглядати як абсолютизацію одного із варіантів романтичного ескапізму.

Варто зазначити, що лиходій у готичному форматі, як, зрештою, і в романтичному, концептуально споріднений із мотивом самотності. Однак готичному героєві притаманний ефект таємничості, що аперцепіюється відповідним асоціативно-образним полем. «Романтична таємниця сприймається прозоро, ніби крізь мереживо, готична – завжди провокація, передчуття небезпеки, збуджена цікавість до недозволеного», – вважає Н. Букіна [30, с. 142]. У готиці дія розвивається завдяки суперечності між несумісними реальностями, рівновага між якими стирається. Саме в центрі цього «помежів'я» знаходиться готичний герой, який саме через семантичні кореляції віднаходить ключ або аналогію до пояснення таємниць, або ж нерідко може виступати сам генератором готичної таємничості, сконцентрованої на відповідних образах-символах чи інших ознаках жанру, в яких виразно простежуються емблематичні елементи, вибудовані на основі антиномій.

Що ж стосується романтичного героя, то його подвійну структуру свідомості, в якій окреслюється картина двосвітності, репрезентувала психологічно-особистісна тематично-стильова течія романтизму: цей герой прагне до вищого ідеального світу і водночас не може з ним порозумітися, знайти душевну рівновагу. Він сумує і розчаровується від усвідомлення обмеженості

людського щастя, фатальності людської долі і водночас заперечує цінності людського буття. Він прагне досягти гармонії у світі, усвідомлюючи нездійсненність своєї мрії.

Як бачимо, в літературній готиці також можна простежити емблематичну формальну зорієнтованість на «світову скорботу», однак слід враховувати, що в моделі романтичного героя відсутня чітка антитетична структурованість, притаманна героєві готичного жанру. Остання відмінність слугує ще однією сутнісною диференційною ознакою обох типів героїв.

Варто наголосити ще на таких ознаках романтичного світогляду, як філософізм та універсалізм, що передбачають висвітлення філософських засад людини і буття, взаємин людини і Всесвіту, місця людини в космічному універсумі, проблем життя і смерті, добра і зла. Ф. Шлегель у своїх «Критичних фрагментах» зазначає, що «вічне життя і невидимий світ потрібно шукати тільки в Бозі», бо «у Ньому втілена вся духовність» [282]. Таким чином мислитель розглядає романтизм в системі координат філософії ідеалізму. Проте готика адаптує ідеалістичний Абсолют відповідно до свого поетологічного континууму. Віру як ключовий конструкт ідеалізму вона наділяє негативним смисловим акцентом, моделюючи образно-ідейний концепт, що постає у відповідній опозиції до згаданого Абсолюту. Готична парадигма наділяє віру трагедійно-приреченою семантикою, а та, своєю чергою, продукує уявні образні форми, що імпліцитно структурують та моделюють смислові акценти, наділяючи їх універсальними функціями. Ключова роль цих функцій полягає вже не у сліпій вірі в Абсолют (точніше не лише в Абсолют), а й у можливих уявних антитез до цього Абсолюту, репрезентованих як наслідок зіткнень елементів бінарних опозицій у метафізичних системах. Відтак готика дещо форматує уявлення про ідеалістичний Абсолют відповідно до своєї іманентної природи, оскільки поступово утверджує думку про наявність семантичного корелята цього Абсолюту, що, своєю чергою, слугує антитетичним віддзеркаленням Божественного Абсолюту (абсолютним злом), на основі якого моделюються похідні готичні образи та мотиви.

Отже, романтизм із його багатогранністю і контрастною симетрією створив зручну ідейно-естетичну платформу для поляризації дуалістичної семантики готичної поетики, а готичний жанр найвиразніше проявив свою амбівалентну природу через емблематичні конструкти, зорганізовані як синтез фольклорно-міфологічної свідомості та ідеалізму (філософської основи романтизму). Така акомодация готичного до романтичного реалізувалася через конструювання відповідних психоемоційних станів романтичного та готичного героїв, внаслідок чого останній, за законами жанру, часто постає із ознаками психопатології та тяжіє до ескапізму. А синкретичне використання міфологічних, релігійних, оніричних образів забезпечує формування цілісного готичного інваріантного образу, що виступає альтернативою ідеалістичному дуалізму.

Результати досліджень, викладені у цьому розділі, апробовано у таких публікаціях: 65, 66, 67.

Література до розділу 1

3, 4, 7, 9, 10, 11, 16, 19, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 32, 33, 34, 36, 38, 41, 43, 49, 58, 65, 66, 67, 72, 77, 80, 81, 84, 94, 95, 99, 103, 110, 113, 116, 117, 118, 119, 121, 124, 126, 131, 133, 136, 138, 142, 143, 147, 149, 150, 154, 159, 161, 165, 173, 176, 181, 184, 185, 188, 189, 192, 199, 217, 218, 219, 222, 223, 228, 233, 239, 244, 245, 250, 257, 258, 262, 268, 271, 276, 279, 282, 285, 294, 296, 302.

РОЗДІЛ 2

ГОТИКА ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ ФЕНОМЕН: ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

2.1. Загальноєвропейська готична проза: витоки й традиції

Літературна готика ерупує на поверхню сучасного світобачення найдавніші вірування, закодовані в корелятивному співвідношенні *sacrum / profanum*, де *profanum* – відсутність *sacrum*. Ця ж антиномія імплікується у філософську концепцію теодицеї, де добро – сприймається як відсутність зла. Відповідно фундаментальним для готичної моделі світосприйняття є контраст, зорієнтований на єдність і протистояння бінарних опозицій, та на наявність триєдиної категорії – *mystery* (таємниця), *suspense* (напружене очікування) та *horror* (жах). У праці «Надприродний жах в літературі» Г. Лавкрафт диференціює категорію жаху опозицією космічний – трансцедентний. Перший – є складником раннього фольклору всіх народів, його легко простежити в древніх баладах, хроніках, священних писаннях. Космічний жах був обов'язковим атрибутом чаклунських ритуалів з викликанням демонів і привидів, які активно розвивалися з доісторичних часів і досягли свого піку в Єгипті і в семітських народів. Прикмети трансцедентного жаху яскраво виражені в класичній та баладній літературі. Середньовіччя з його картинами згущеної пільми спонукало таку літературу до самовираження. «Схід і Захід отримали темний спадок у формі народної творчості та магії. Тогочасна картина світу передбачала активне вживання лексем «відьма», «перевертень», «упир», тому межа між чарівною казкою та формальним літературним твором була дуже тонкою» [143, с. 673]. До того ж, на користь «древності» окремих елементів готики свідчать давні джерела, пов'язані з християнським віровченням. «Варто пригадати історію написів на стіні під час Валтазаровського бенкету, книгу Іова, легенди про потоп і Вавилонську вежу, явлення Саула відьмі Ендора, яку Ч. Байрон назвав найкращою в світі історією з привидами» [143, с. 698]. Провідна проблематика протиборства Добра і Зла, одне

з втілень якої пов'язано з темами демонізму, хвилювала як неоплатоніків (Плотін) і християнських схоластів середньовіччя (Августин), так і філософів Просвітництва (Г. Лейбніц, Е. Шеефтсбері).

У другій половині XVIII століття на зміну добі Просвітництва з її раціоналістичним сприйняттям дійсності у літературі Західної Європи виникає інтерес до готики. Готична література з її ірраціоналізмом, таємничістю, жахом, ефектом *suspense* вже до кінця XVIII століття сформувала власну жанрову парадигму.

В англійську літературу «готична» тема приходять через народну поезію. Поширюються підзаголовки романів на зразок «готична розповідь», «готичний роман». Та найпомітнішою особливістю жанру в цей час є широке використання «незвичайного», «надприродного», що надає терміну «готичний» ще таких значень, як «надприродний», «гротескний», «фантастичний» [47, с. 293].

Першим готичним романом в західноєвропейській літературі прийнято вважати «Замок Отранто» Горація Уолпола («The Castle of Otranto», 1764). Демонічні сцени в занедбаних, напівзруйнованих замках, переповнених привидами, створили ту похмуру й моторошну атмосферу, котра підсилює й увиразнює авторський підзаголовок твору – «готична розповідь». Сам того не підозрюючи, британський письменник дав назву цілому літературному стилю, напряму і жанру. «Уолпола цікавила природна поведінка людини за незвичайних, фантастичних обставин. Він переконливо передав трепет, страх та безпорадність людини перед вищими надприродними силами» [30, с. 89]. Численні психологічні колізії, мотиви блукання, переслідування, смерті, загадка походження одного з головних героїв твору – Теодора; портрет, який виходить із рами; образ князя Манфреда-лиходія – більшість із перелічених ознак стали основоположними у подальшому функціонуванні готичного жанру.

Шалений успіх роману Уолпола породив безліч наслідувань. І лише в 1777 році виходить друком повість «Захисник чесноти» Клари Рів (у другій редакції твір отримав назву «Старий англійський барон. Готична історія» («The Old English Baron. Gothic story»)), у якій авторка зробила невдалу спробу модифікації

категорії жаху, намагаючись об'єднати сегменти «нез'ясовне» та «зрозуміле» в єдиний – «надприродне», що, своєю чергою, не сприяло успіху твору. Дослідники відзначають і невеликий готичний твір Анни Летиції Барбальд «Сер Берtrand» («*Sir Bertrand*», 1773), у котрому авторка, за словами Едіт Біркхед, спробувала об'єднати два напрямки готики – готичну романтику (*The Gothic Romance*) і роман жаху (*The Novel of Terror*) [22].

Наступники Г. Уолпола, опрацьовуючи запропоновану ним нову жанрову модель роману, стають творцями нових жанрових різновидів. Так, від Анни Радкліф іде лінія «сентиментальної готики» (*sentimental Gothic*), з її віртуозно розробленим ефектом *suspense* – «напруженого очікування», механікою «наприродних» жахів, які у фіналі здобувають раціональне пояснення, з акцентуванням інтуїтивно-почуттєвого способу світосприйняття, з характерним краєвидом – часом споглядальним, наближеним до сентименталістської естетики, часом майже романтичним, бурхливим, в якому відбивається «внутрішній ландшафт» душі героїв.

У романах Радкліф («Сицилійський роман» («*A Sicilian Romance*», 1790), «Лісовий роман» («*The Romance of Forest*», 1791), «Таємниці Удольфського замку» («*The Mysteries of Udolpho*», 1794) хронотоп – умовний, а час дії – невиразний і невизначений, що є характерним для готичного жанру. «Подієвість творів письменниці розгортається на тлі розкішних та екзотичних країн (Італія, Венеція, Шотландія), а похмурі й зловісні картини природи, які експлікуються в уяві реципієнта у моторошні образні сегменти з постійним сугестивним передчуттям тривоги змінюються у неї безтурботними пейзажами в дусі сентименталізму; збентежені почуття героїв – станом спокою й умиротворення при зіткненні з прекрасною природою» [192]. За законами готичного жанру, пейзажі англійської письменниці на імпліцитному рівні дозволяють простежити хід думки героя від раціоналістичного пояснення до вигадки й фантазії, еруптуючи з надр підсвідомості приховані образи страхів, котрі, контамінуючись із сучасною героєві дійсністю загалом та змальованим пейзажем зокрема, підсилюють уяву реципієнта та реалізують концепцію жаху і таємничості у творі.

Спираючись на досвід В. Шекспіра, Дж. Мільтона, А. Радкліф наповнювала свої твори тривожною та страшною атмосферою, інтригувала таємницею, наділяючи її емоційністю та поетичністю, а в результаті розвінчувала раціоналізмом [30, с. 78]. Тому в критичній рецепції її творча спадщина постає як балансування між просвітницьким реалізмом (К. Антонов, О. Чамесєв), сентиментальною готикою (Н. Соловйова) та романтизмом (Н. Букіна).

Вальтер Скотт в «Біографії знаменитих романістів» назвав Радкліф першою англійською романісткою, яка «ввела в художню прозу прекрасний і фантастичний тон природного опису і виразного оповідання, які до неї належали винятково поезії» [229, с. 232]. Варто зауважити, що В. Скотт, віддавши належне новаторським ідейно-естетичним пошукам Радкліф в образно-стильовій системі готичного жанру, виступав проти вдосконалення готичного роману. Радкліф «намагалася здійснити компроміс між двома різними типами оповіді (ймовірним і неймовірним), пояснюючи в останніх главах своїх романів усі чудеса природними причинами» [229, с. 237]. На думку Скотта, «... читач обурюється, що його обманом змусили пережити жахи, які, як виявляється врешті-решт, пояснюються найпростішим чином» [229, с. 238]. Скотт наголошує на тому, що необхідно зняти з душі читача «тягар нібито містичного жаху» [229, с. 238]. Така категорія, на його думку, є зайвою у відверто вигаданому творі. Проте слід наголосити на тому, що психологічна атмосфера «містичного жаху» не є всеосяжною в романах Радкліф, а умовно поділяється на темну і світлу частини: темна – похмурий, моторошний простір, котрий відділяє героїв від навколишнього світу і замикає в загадковому і фантастичному; і світла – за межами темної, раціоналістична, позбавлена ефекту *horror* і зловісної атмосфери таємничості. Крім того, герої Радкліф у хвилину сум'яття шукають якихось внутрішніх, цілющих сил у природи, звертаються до неї, знаходячи розраду і привід для роздумів на вічні теми: «Опустилася ніч... Була вже північ, і здавалося, що глибоку тишу не порушує ні ласкавий плескіт моря внизу, ні приглушене бурчання Везувію, який час від часу спалахував, як факел, освітлюючи горизонт, і знову згасав. Велич ночі заспокоювала, і юнак у священному трепеті прислухався до зітхань

величезного вулкана, схожого на гуркіт далекого грому... Звідкись до слуху Вінченцо долинули сумні звуки молитви, які одразу ж привернули його увагу. Це була запокійна, і юнак спробував визначити, звідки ллються ці звуки. Але раптом вони замовкли, немов розтанули в повітрі. Це здалося йому дивним. Він згадав, що в деяких провінціях Італії так відспівують померлих, і разом з тим був упевнений, що зовсім недавно чув цю молитву...» [211, с. 93].

Таким чином, творчість британської мисткині викликає у реципієнта стан «містичного жаху» і віри в надприродне: всі смутні підсвідомі тривоги виступають знаками потойбічного світу і слугують утвердженню його уявної реальності у свідомості читача. Можна говорити про те, що страх і жах стають структуротвірними елементами романів англійської письменниці. І.Черенкова зауважує, що «жах у романах А.Радкліф за природою своєю ендогенний» [цит. за: 193, с. 158], у чому її перевага над методом Г.Уолпола, де страх і жах мають зовнішню природу і тому менш ефективні. Новаторство А. Радкліф полягає насамперед у тому, що на асоціативному рівні письменниця викликає як у героїв, так і в читачів емоції страху та жаху без змалювання *horror*, а всі таємниці та загадки виявляються зумовленими природними причинами і в кінці творів пояснюються раціоналістично.

Роман «Монах» («The Monk: A Romance», 1796), єдиний твір відомого англійського письменника М. Г. Льюїса, ознаменував появу власне жанру роману жахів (*horror Gothic*), або ж френетичного (з франц. «*Frenetique*» - «шалений», «несамовитий») напрямку готики. «Письменник вніс в англійську літературу проблему патології свідомості та психіки через численні цвинтарні сцени, виписані в натуралістичному дусі, відразливі картини тліну, хворобливу еротику» [192]. Поетика «жахливого» в М. Г. Льюїса на фабульному рівні експлікується у мотив таємниці походження головного героя, антикатолицьку тематику, котра яскраво втілилася й у пізніших зразках готичного жанру, зокрема в таких творах, як «Мельмот-блукач» Ч. Р. Метьюріна та «Еліксири Диявола» Е. А. Гофмана; кровозмішування, інфернальність світосприйняття героїв твору, гротеск, відверті сцени насильства та естетику потворного. «Однак концентрація кошмарів і жахів

у творах романтичної френезії здебільшого не самоціль, а засіб поглиблення зображуваного конфлікту між добром і злом, – зазначає літературознавець Х. Пастух, – і твори цієї модифікації готичного роману набувають відтінку параболи» [192, с. 42].

Готична стилістика у Льюїса суттєво відрізняється від А. Радкліф: автор «Монаха» категорії містичного, надприродного і таємничого в кінцевому результаті не пояснює з позицій раціоналізму, і саме ця ознака стає однією із домінантних для художнього методу френетичної готики. Крім того, до характерних особливостей роману Льюїса можна зарахувати амбівалентність боротьби Добра і Зла, втілена в історію поступового й витонченого спокушання Дияволом монаха Амбросіо, ретроспективність оповіді, антиномічність духовного світу людини, ірраціоналізм. Осібно слід наголосити і на такому показникові жанру, як використання натуралістичних сцен, що підсилюють у творі атмосферу *horror*: «Гірські печери і вершини відповідали луною на крики Амбросіо. Демон злітав усе вище, а досягнувши незмірної висоти, випустив страждальця. Чернець каменем упав крізь повітряну порожнечу. Гострий виступ зустрів його, і він покотився з обриву на обрив, поки, весь розбитий і понівечений, не завмер на річковому березі. Життя ще жевріло в його скаліченому тілі. Але марно намагався він підвестися. Зламані і вивихнуті члени відмовлялися служити йому... Над горизонтом зійшло сонце, його пекучі промені палили оголену голову вмираючого грішника. Тепло пробудило міради комах, і вони смоктали кров, що лилася із ран Амбросіо. У нього не було сил відганяти їх, і ті повзали по його виразках, втикали жала в його плоть, обліплювали його всього і додавали нестерпних мук. Орли злітали з вершин, рвали його тіло, кривими дзьобами витягли очні яблука з очних ямок. Його мучила нестерпна спрага. Зовсім поруч він чув дзюрчання річки, але марно намагався доповзти на звук. Сліпий, понівечений, доведений до відчаю, виливаючи свій гнів у богохульстві і прокльонах ... шість нескінченних днів помирав лиходій» [157].

А. А. Єлістратова вбачає в романі М. Г. Льюїса ознаки епігонства. На думку дослідниці, в «Монасі» автор прагне до sensationного нагромадження

надприродних жахів, страшних злочинів (від кровозмішування до матеревбивства), проявів патологічної, садистської, збоченої еротики [93, с. 81]. Зовсім іншої думки дотримується Н.Я. Берковський, вважаючи роман англійського письменника «вершиною страшного жанру в світовій літературі» [18, с. 133]. В.Е. Вацуро [34], Н.А. Соловійова [239], В. Скороденко [227] також високо оцінюють художні особливості твору М.Г. Льюїса і його значення для розвитку готичного жанру, Х. Пастух наголошує, що «... Льюїсові вдалося створити яскравий, по-готичному монументальний, по-френетичному жорстокий, діалектично суперечливий образ лиходія-негідника Амбросіо» [192, с. 45].

Саме з іменами Анни Радкліф та Метью Льюїса, які представляють дві школи готичного роману: сентиментальну готику, або готичну романтику (Радкліф), та «френетичну» (Льюїс) і пов'язують розквіт жанру. Проте слід наголосити на тому, що категорія жахливого в цих двох напрямках літературної готики суттєво диференціюється: для френетичної гілки готичного жанру характерним є породження *horror*'у («власне жах», або «неусвідомлений жах»), тоді як для сентиментальної – *terror* («приємний страх») [192, с. 53]. Страх (*terror*), народжений таємничістю, забарвлений емоцією людини, розширює душу, пробуджуючи до життя вищі здібності, «неусвідомлений жах» (*horror*), навпаки, заморожує її, майже руйнуючи. Він пов'язаний із неприкритим фізичним жахом [295]. Сентиментальна готика являє собою «солодкий» жах [260, с. 16], що переплітається з меланхолією та має раціональне пояснення, тоді як френетична – створює принципову антиреалістичну та інфернальну картину світу.

З цього часу модифікується й саме поняття готичного. Якщо за часів Уолпола воно було синонімом середньовічного, то на рубежі XVIII-XIX ст. готика все частіше починає асоціюватися з надприродним, примарним та жахливим, що стали її специфічними, невід'ємними характеристичними категоріями. Саме з френетичних романів готика перетворюється з літератури, що оповідає про середньовіччя, на літературу ірреального, загадкового і страхітливого – літературу «таємниці та жаху». Змінюється і трактування надприродного: якщо раніше воно виконувало в оповіді функцію провидіння, то тепер – це втілення зла,

незбагненого, загадкового, позалюдського [112, с . 10-12]. Якщо в ранніх творах дія відбувалася за часів середньовіччя, то тепер час дії може бути й пізнішим, але визначається він лише умовно. Змінюється головний герой: якщо раніше це зазвичай була молода дівчина – жертва несправедливості, то тепер ним стає лиходій – антигерой, особистість водночас відразлива й приваблива, чий величезний потенціал гине через гріховність.

До френетичного напрямку готики зараховують і роман «Мельмот-блукач» («Melmoth the Wanderer», 1820) Чарльза Роберта Метьюріна, котрий, за словами Г. Лавкрафта, можна вважати шедевром літератури жаху [143, с. 678]. Дискретність оповіді, актуалізованої естетикою жахливого та обрамленої філософсько-етичною проблематикою, переплетіння містики й реальності, постійне відчуття напруги сприяють створенню величного, страшного й водночас трагічного образу Мельмота, котрий уклав угоду з Дияволом. І. Качуровський зазначає, що роман Ч. Р. Метьюріна побудований за принципами обрамування (для вставних епізодів) та нанизування, адже постать Блукача наскрізна й одні епізоди твору стають рамками для інших [116, с. 65]. На думку дослідниці Л. Мацапури, «витончена оповідна манера «Мельмота-блукача» являє собою квінтесенцію готичної нарації» [165, с. 36], а Х. Пастух вважає «Мельмота» монументальним філософсько-психологічним і готико-френетичним романом, який оригінально й високохудожньо розкриває романтичну проблему свободи особистості в дусі поетикальних тенденцій нового напрямку [192, с. 52].

Більшість дослідників розглядає роман Ч. Р. Метьюріна в парадигмі готичної поетики, однак потужна соціальна критика й антикатолицька спрямованість твору дозволили М. Алексеєву виокремити «реалізм з домішком фантастики» як визначальну особливість стилістики письменника [2, с. 293]. На погляд Д. Варми, в романі тема боротьби з католицизмом поєднана із образом героя-вигнанця «байронічного типу» [301, с. 148], а Л. Мацапура акцентує на готичній складовій твору, збагаченій досягненнями романтизму [165, с. 37], що дозволяє простежити спадкоємний зв'язок готики та романтичних тенденцій.

Мотив фатального портрета, вперше використаний у «Замку Отранто»

Уолпола, Метьюрін активно розвиває, розкриваючи містичний і таємничий психологічний зв'язок між людиною та її зображенням на полотні: «...однак Джон встиг розглянути його обличчя і переконатися, що перед ним живий оригінал портрета. Усвідомлення жаху було настільки потужним, що він намагався скрикнути, проте йому перехопило подих. Тоді він схопився, щоб кинутися слідом за прибульцем, але одумався і не зробив жодного кроку вперед. Чи можна було уявити всю безглуздість його становища, перш ніж бентежитися від виявленої подібності між живою людиною та портретом давно померлого!» [172]. Згодом подібна тематика розвинулася у світовому літературному процесі, втілюючись, зокрема, в одному із найвизначніших модерністських творів Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея».

Таким чином, у творах М. Г. Льюїса «Монах» та Ч. Р. Метьюріна «Мельмот-блукач» сформувалась особлива френетична модель готичного роману, котра помітно вплинула на наступні твори, пов'язані з естетикою «жахливого» у світовій літературі.

Бекфорд, автор роману жахів «Ватек» («*Vathek*», 1786), започатковує «орієнтальний варіант готики (*The Oriental Tale of Terror*), використовуючи східний «місцевий колорит» і вдаючись до стилізації арабських казок, що, з одного боку, надає готичній оповіді стильової примхливості, вигадливості, екзотичності, а з іншого – перетворює готику на повчальну притчу, параболу.

Орієнталізм Бекфорда руйнував традиційну просвітницьку естетику і утверджував принципово новий погляд на Схід. Він доводив цінність орієнтальної культури, в той час як інші письменники, котрі працювали в жанрі літературної готики, реконструювали культуру «варварського» Середньовіччя. Водночас Бекфорда об'єднувало з готичними письменниками те, що він відстоював ідею розширення культурних цінностей, штучно обмежених спочатку класицистами XVIII століття, а потім і просвітителями.

У романі «Ватек» помітна спроба універсалізації проблематики, створення багатоплановості з широким охопленням життєвих явищ, які виступають в символічно-узагальнених тонах. Агностична філософська основа накладає на твір

свій відбиток: реалізується складне співвідношення реального (піддається чуттєвому сприйняттю) та істинного (недоступного пізнанню) буття. Як і Г. Уолпол у своєму «Замку Отранто», так і Бекфорд у «Ватеці» наголошує на реальності категорії «надприродного». Відмінність полягає лише в тому, що Уолпол стилізує середньовічну італійську легенду, а Бекфорд звертається до стилізації східної казки. У той же час він запозичує лише ті елементи, що сприяють створенню екзотичного фону, аналогічного готичному тлу роману Уолпола. Крім того, у «Ватеці» видозмінюється й образ готичного лиходія: якщо в Уолпола – це віроломний лицар, то в Бекфорда – східний тиран, котрий добровільно потрапив під владу демонічних сил, уклавши угоду з Дияволом. Варто зазначити, що Бекфорд створив новаторську модифікацію готичного жанру, трансформувавши англійські готичні елементи, антураж, хронотоп, пейзаж на східні мотиви [192].

Засновником авантюрно-психологічної готики називають У. Годвіна (романи «Сент-Леон» («*St. Leon*», 1799), «Каліб Уільямс, або Речі як вони є» («*Adventures of Caleb Williams*», 1794)). Прикметними рисами цього напрямку готики є увага до внутрішнього стану героя, пригодницький сюжет з характерними мотивами згубних таємниць, погоні й переслідування, з відповідними кримінальними епізодами.

1817-го року вийшов роман Мері Шеллі «Франкенштейн, або ж Сучасний Прометей» («*Frankenstein, or The Modern Prometheus*»), який став класикою літератури жаху. Відчуття страху і жахливого напруження, синтезоване готичними семами відчуження, переслідування, смерті, обрамлене у творі теодиційною моделлю опозиції Добра і Зла. Готичний світ роману є поліпросторовим і політемпоральним, а образи двох головних героїв – Роберта Волтона та Віктора Франкенштейна як дослідників невідомих сил і таємниць – позначені «законом дзеркального енантіоморфізму, в основі якого – антитеза та гіпербола» [196]. Монстр виник унаслідок негативної симетрії цих двох образів і виявився енантіоморфічним відображенням романтичного героя [196]. Така модифікаційна модель образотворення була новаторською в системі

постологічних конструктів готичної семантики. І хоч на жанровому й образно-мотивному рівнях простежуються ремінісценції на льюїсівського «Монаха», «Франкенштейн» став яскравим зразком літературної готики в Англії, а конкретно, за класифікацією Е. Біркхед, – «короткої повісті жаху» (*The Short Tale of Terror*) [22].

Романом «Нортенгерське абатство» («*Northanger Abbey*», 1818) Джейн Остін започаткувала й утвердила сатиру на роман жаху (*Satires on the Novel of Terror*). У згаданому творі англійська письменниця узагальнює та систематизує набір жанрово-стильових ознак, притаманних літературній готиці, водночас вдаючись до їхнього іронічного змалювання, зокрема перетворення на очах головної героїні – Кетрін – старовинного особняка на зловісне місце злочину, а молодого аристократа – на демонічного, загадкового лиходія.

Синтезом реалізму, романтизму та готики характеризується жанрова структура роману «Буревіхи» («*Wuthering Heights*», 1847) Емілії Бронте, однак домінантною у цьому «поліпоетикальному текстовому твориві», на думку Х. Пастух, є саме готична поетика, «яка проявляється на всіх рівнях романної структури – наративному, композиційному, часопросторовому, типажному, символіко-філософському» [192, с. 197].

Едіт Біркхед у монографії «Історія жаху: дослідження готичного роману» («*The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance*», 1921) робить спробу диференціювати жанрові різновиди літературної готики, подаючи таку її класифікацію:

- 1) готичний роман (*The Gothic Romance*); представники: Горацій Уолпол, Клара Рів, Ганна Летиція Барбальд, Мері Шеллі;
- 2) роман напруги і незрозумілої тривоги (*The Novel of Suspense*): Анна Радкліф;
- 3) роман жаху (*The Novel of Terror*): Метью Грегорі Льюїс, Чарльз Роберт Метьюрін;
- 4) східна повість жаху (*The Oriental Tale of Terror*): Вільям Бекфорд;
- 5) сатира на роман жаху (*Satires on the Novel of Terror*): Джейн Остін, Томас Лав Пікок;

б) коротка повість жаху (*The Short Tale of Terror*): лорд Булвер-Літтон, Мері Шеллі.

Автори збірника «*Horror Literature*» пропонують таку періодизацію еволюції жанру літератури жахів:

- ✓ готичний роман (1762-1820 pp.);
- ✓ залишковий готичний імпульс (1824-1872 pp.);
- ✓ психологічні, антикварні та космічні жахи (1872-1919 pp.)
- ✓ сучасна література жахів (1920 р. – до сьогодні) [300, с. 44].

Англійський дослідник Девендра Варма у праці «Готичне полум'я» виділяє три школи літературної готики: історична (*The Historical Gothic Tale*), школа напруженого очікування і нез'ясовної тривоги (*The School of Terror*) та школа жаху (*The School of Horror*) [301, с. 117].

Таке розмаїття жанрових модифікацій зумовило «поліфункціональність готичної поетики в літературі наступних епох, коли затребувалися естетика жахів, культура орієнталізму, звернення до підсвідомості» тощо [192, с. 165]. Втім, попри всю різнобарвність готики – від романтичної до жахливої, від орієнтальної до психологічної – безперечною залишається її жанрова цілісність.

У XIX ст. жанр продовжує свій розвиток як «готичний роман» (*gothic novel*) або «історія привидів» (*ghost story*). Остання розвивається в жанрі коротких творів – новела, розповідь, невелика повість. Основними представниками жанру в цей період є Шерідан Ле Фаню, Монтегю Джеймс, Едвард Булвер-Літтон. Провідне місце в цей час на сторінках готичної прози займають образи вампірів – міфологічних істот у фольклорі європейських народів, живих мерців, які нібито виходять з могил, щоб смоктати кров живих людей (вампір має багато спільного з вурдалаком у східнослов'янській традиції, однак ще в XIX столітті ці персонажі диференціювалися). Ці демонічні істоти отримали своєрідну інтерпретацію в творах таких письменників, як Полідорі «Вампір» («*The Vampyre*», 1819) та Брем Стокер «Дракула» («*Dracula*», 1897). Образ графа Дракули – класичний образ вампіра, який став одним із найпопулярніших образів масової культури XX століття.

Отож, як бачимо, готична поетика в британській літературі активно розвивалася, еволюціонувала, удосконалюючи засоби психологічного зображення. Уолпол і Радкліф умотивовували психологічні дії своїх персонажів досить поверхово, тоді як творам Льюїса і Метьюріна властивий своєрідний «психологічний детермінізм» [192, с. 59]. Загалом майстри готичної прози в Британії сформували парадигматичний кістяк готичного жанру, акцентуючи на деталізації психологічного зображення жаху, таємничості та напруженого очікування як обов'язкових жанротвірних показників готичної поетики.

На відміну від британської літературної готики, німецька не дала помітних зразків жанру. Окремі її елементи відобразилися в романі Ернеста Теодора Амадея Гофмана «Еліксир Диявола» (згодом про вплив саме цього твору згадуватиме І. Франко у передмові до своїх «Петріїв і Довбущуків»). Мотив родового прокляття та спокути гріха, привиди зловісних фігур, похмурі місця дії (темний монастир, середньовічне обійстя, замок, темниця), моторошні пейзажі, котрі підсилюють відчуття тривоги, демонізм персонажів, що виявляється зокрема в несамовитому погляді очей – прикметні риси готичного жанру в романі Гофмана. Крім того, готичний підтекст простежується вже й у самій назві твору, адже будучи синонімом всього негативного, деструктивного, згубного для життя, образ диявола широко і повсюдно використовується в готичних творах.

На думку К. Макарової, роман А. Гофмана виписаний у яскравій готичній тональності, в основі якої категорія надприродного, загадковий і похмурий мікросвіт кожного героя твору, зловісна атмосфера, підсилена описом таємничих пейзажів [158, с. 1132].

Структуротворчими компонентами готичної організації відзначається й книга Пауля Хейзе «*In der Geisterstunde und andere Spukgeschichten*» («У часи духів та інші історії про привидів») (Berlin. Verlag Wilhelm Herz, 1894), до котрої увійшли три новели – «Диво серед білого дня» («*Mittagszauber*»), «Маленька Ліза» («*s`Lisabethle*») і «Лісовий сміх» («*Das Waldlachen*»). Готична естетика творів П. Хейзе репрезентована образно-мотивним рівнем (поява духів, привидів, таємниці, які розкриваються під час розповіді, наприклад, сміх на верхівках двох

великих дерев у «Лісовому сміхові», життєва доля Абігейл («Прекрасна Абігейл») і Бландини в «Диві посеред білого дня», світло й пожвавлення в будинку Лізи пізно вночі («Маленька Ліза»), мотиви блукання й смерті). Прикметно, що у новелах німецького письменника відсутня фігура лиходія. На думку дослідника І. Сімеонова, це вказує на те, що провідною ідеєю в творах П. Хейзе є «не ідея всюдисущого світового зла, яке нависло над людством, а ідея трагедії окремої людини перед фатальним збігом обставин» [224, с. 221].

У Франції готика як культурно-історичне явище зародилася ще в другій половині XII століття, проте найяскравіше проявилася в гротескно-контрастному символіко-алегоричному типі зображення архітектури (Церква Сен-Маклу в Руані, Західний фасад собору Сен-П'єр в Кані, Церква Нотр-Дам в Кодбек-ан-Ко). У французькій літературній процес готичний жанр прийшов на початку XVIII століття в річищі масової «комерційної літератури». Якщо в Британії літературна готика викристалізовувалася в окремий жанровий різновид, акумулюючи притаманний тільки їй комплекс ознак, тем і мотивів, то у Франції вона не набула самооцінного і самодостатнього статусу, а проявлялася зазвичай як різновид розважальної літератури або як своєрідна стильова тенденція. На наш погляд, це було зумовлено впливом потужних традицій епохи Просвітництва.

Яскравим зразком готичного жанру в французькій літературі є роман «Закоханий диявол» (1772) Жана Казота, «прикметними ознаками чого є викликання духів, окультизм, топос темної печери, Диявол в образі сильфіди Бйондетти, що намагається спокусити головного героя – дона Альваро Маравієса. Варто наголосити й на сюрреалістично-оніричній площині твору, котра репрезентує дійсність роману як ілюзію, експліковану формою сну. Зрештою сам Альваро акцентує на цьому увагу: «Вона [Диявол в образі Бйондетти – І. С.] заволоділа моїм розумом та запропонувала мені сон, найприємніший з усіх, які я бачив, сон, який найкраще підходив для відпочинку моєї душі від жахких, дивних ідей, які так стомили її. Це був, крім того, дуже довгий сон, і моя мати пізніше заявить, роздумуючи одного дня над моїми пригодами, що це був незвичайний сон» [цит. за: 192, с. 124]. Літературознавець І. Денисюк вважає, що у тлумаченні

демонізму Казот іде не за Біблією, а за фольклорними віруваннями, у яких демонізм послаблений. «На зміну релігійній абстракції добра і зла приходить загадковий і складний, опoетизований і фантастичний світ надприродних істот – сільфід, ельфів, «духів стихій», могутніх, але не всесильних, безсмертних, але відкритих для пристрастей і страждань, а головне – таких, що не піддаються однозначній моральній оцінці з погляду традиційних критеріїв добра і зла» [77].

Варто зацентувати увагу й на романі Е. Сю «Вічний жид», який, на нашу думку, можна вважати готичною моделлю репрезентації семи пошуку й спокути, актуалізованої мотивом блукань. В основі твору – алюзія на біблійну легенду про вічного блукальця, приреченого на вічне життя аж до другого пришествя Ісуса. В образі головного героя – Агасфера – синкретично переплетені мотиви «проклятого» та «апокаліптичного» героя, семантично увиразнені категорією містичного: чоботи, підковані сімома цвяхами у вигляді хреста, смерть сімох нащадків тощо. В цілому ж, подорож-пошук, мандри й блукання у творі, так само, як занурення героя в суб'єктивний світ снів та ілюзій, – усе це форми вираження готичної ідеї ескапізму, однієї з основоположних складових естетичної платформи літературної готики.

Окремі риси готичного жанру простежуються і в таких ранніх творах Оноре де Бальзака, як «Спадкоємиця Бірага», «Жан-Луї», «Клотільда Лузіньян», «Столітній старик», «Арденнський вікарій», «Остання фея», «Пірат Аргоу» і «Ван-Клор». Цікаво, що сам автор в листі до сестри Лаури називає їх «літературним свинством», «крахом всіх проєктів завоювання слави» [181, с. 37].

У 30-х роках були опубліковані такі бальказівські твори романтичного спрямування, як «Проклята дитина», «Кат», «Катерина Медічі», «Еліксир довголіття», «Невідомий шедевр». На думку Д. Наливайка, вони позначені впливом Гофмана, на той час дуже популярного у Франції [181, с. 41]. Проте у згаданих творах можна простежити й окремі особливості готичної поетики: дія відбувається за часів середньовіччя, символіка простору визначається категоріями «відкритості» – «закритості», а елементи містичного, загадкового, надприродного у синтезі з похмурою кольористикою підсилюють відчуття тривоги. Крім цього,

імпліцитно готичний ефект в окремих бальзаківських творах закодований на рівні асоціативно-образної аури тексту та експлікується в типологічних зіставленнях, наприклад, торгової лавки в повісті «Будинок кішки, що грає в м'яч» і готичного замку. Літературознавець Л. Пилип'юк вважає, що таким чином «Бальзак хоче підкреслити, що торговельна крамниця, будинок лихваря, внутрішні приміщення банкірського дому, готель, вулиці і провулки, будинки ремісників, чорні драбини не менш цікаві, не менше загадкові, не менше жахають часом своїми приголомшливими людськими драмами, ніж будь-який готичний замок з таємними переходами, портретами, що оживають, люками, замуrowаними скелетами і привидами» [195, с. 323].

Простежуються готичні елементи й у творчості братів Гонкурів, зокрема в їхньому романі «Пані Жервезе», на що вказує французький дослідник Марк Фумаролі, автор передмови до останнього видання згаданого роману (1982 р.). Літературознавець порівнює Рим (місце, де відбуваються події у творі) з містом-пасткою, що не випускає героїню. Таким чином, традиційне місце дії готичного роману – середньовічний замок – замінюється «вічним містом», яке своїм архітектурним ансамблем, що поєднує залишки античного світу з пишнотою християнських храмів, формує загадкову атмосферу таємничого містицизму, синтез давньої й сучасної культур» [289, с. 259].

Дослідниця виділяє у творах письменників «ускладнену внутрішню архітектуру готичного топосу – структуру кімнат і комірок, які поглиблюються в лабіринт блукань «вічним містом», його архітектурними пам'ятками та мистецькими шедеврами». Причому «спокуса мистецтвом, пізнання його внутрішньої сутності стають маркером готичності» [289, с. 260].

Н. Яцків переконана: «Якщо в готичному романі символами зла виступають потойбічні диявольські сили, то в романі Гонкурів зло асоціюється, передусім, із церквою та її прислужниками. Декларуючи свої наміри спасіння людства, маскуючи свою жорстокість і корисливість догмами, священики маніпулюють свідомістю, провокують психологічні злами, чим позбавляють людину вільного вибору й штовхають до трагічного фіналу» [289, с. 263]. На наш погляд,

гонкурівська концепція зла, виписана в метаморфозних перевтіленнях священнослужителів, які б мали сигніфікувати процес контактування у межах «трикутника» людина/світ/Бог, підтверджує емблематизм концепції теодицеї як однієї із засадничих платформ літературної готики, таким чином латентно пов'язуючи антиномії Добро/Зло, Світло/Темрява, Тілесне/Духовне в дзеркалі християнсько-готичного семіозису.

Таким чином, фокусування роману «Пані Жервезе» братів Гонкурів на готичній традиції через репрезентацію таких готичних денотатів, як місто-пастка, мотиви руйнації, приреченості, лабіринту, постійні передчуття жахливого, інфернального на основі перцептивно-асоціативної відповідності та глибинного психологізму дозволяє кваліфікувати цей твір як один із засадничих готичних романів французької літератури.

Окремі готичні вкраплення можна простежити й у романі «Граф Монте-Крісто» О. Дюма, адже мотиви помсти та захованих скарбів, домінантних у творі, є притаманними готичному жанру.

У Польщі, на нашу думку, жанрова система літературної готики редукується до стильової тенденції. Інфернальний простір, що виражає ідею одвічної боротьби Добра і Зла, слугує перифрастичним маркером потойбіччя. Частково її реалізацію можна простежити в таких творах С. Пшибишевського, як «Свят-вечір» (1895) та «Поминальна меса» (1900), де персонажі прагнуть до деструкції, а тому служать своєрідним знаряддям нечистої сили, яка бореться за людські душі. С. Пшибишевський прагне до фіксації вражень і почуттів, впроваджує апокаліптичні візії, які екстраполюються на внутрішні переживання героїв [257]: «Перед моїми очима з'являється візія страшної муки, яку я з тобою пережив» [цит. за: 257], ірреальні епізоди, що підсилюють емоційну тональність нарацій, натуралістичні елементи на кшталт «Я цілував її обличчя [померлої], кусав її, впився в її тіло і раптово вгризся жахливими зубами, з кривавою піною на устах, в її груди. Я шарпав, гриз трупне тіло» [цит. за: 257].

З традиціями готичного осмислення теми смерті зустрічаємося й в творчому доробку С. Виспянського. Похмура кольористика, відчуття постійної тривоги,

мотив вигнання з раю, актуалізований семою блукання, образи замкнутого кола, мороку, ночі, темряви екстраполують готичну семантику. Літературознавець М. Медицька розглядає смерть у С. Виспянського як абсолют, «...вона в його естетиці є тією крайністю життя людини, після якої настає оновлення, себто «життя після смерті» [166, с. 51]. Окрім цього, дослідниця наголошує на окремих містичних елементах у творчості польського письменника, зокрема невблаганного фатуму та відходу в інший вимір, а категорія містичного, як уже зазначалося, є основоположною для готичного феномену.

Трансформацію готичних рис можна простежити і в окремих творах таких польських письменників, як Тадеуш Міцинський («Ксьондз Фауст» («*Ksiądz Faust*»), 1913), Зигмунт Красінський («Могила сім'ї Рейхсталів», 1828) Валерій Лозинський («*Zaklęty dwór*», 1859). До речі, останніх двох згадує Іван Франко у передмові до своїх «Петріїв і Довбушуків», зазначаючи про вплив на нього польських романтиків – Міцкевича, Словацького, Красінського, Крашевського, Корженевського, Держжковського, Захар'яевича та Лозинського, що, своєю чергою, свідчить про тісний взаємозв'язок польської та української літературних традицій [270, с. 328-329].

Конститутивні елементи літературної готики простежуються і в окремих творах польського письменника українського походження Стефана Грабінського («Із незвичайного. В сутінках віри» («*Z wyjątkow. W pomrokach wiary*»; 1909), «Демон руху» («*Demon ruchu*»; 1919), «Неймовірна історія» («*Niesamowita opowieść*»; 1922), «Тінь Бафомета» («*Cień Bafometa*»; 1926)), де дисонанс між позитивізмом і містицизмом, релігією та магією експлікований в алегорико-емблематичній формі та трансформований в образно-символічне втілення трансцендентної системи координат, характерної для готичної поетики. Так, образ Бафомета – найближчого демона із оточення Сатани, Тіні як людського *alter ego*, саламандри Ками і «білого мага» Анджея Віруша виступають дифузною версією боротьби Сакрального та Інфернального, своєрідною точкою перетину поЦЕЙбіччя з поТОЙбіччям. Подібні особливості дають підстави стверджувати про наявність готичних елементів у польській літературі.

Активна рецепція літературної готики в російському письменстві розпочинається з виходом у світ повісті М. Карамзіна «Острів Борнгольм» (1794), у сюжетній структурі якої виняткова роль належить топосу замку як матеріалізованому символу злочинів і гріхів цілих поколінь. Архітектоніка твору М. Карамзіна, подібно романам А. Радкліф, побудована на таємниці. Апелювання до ірраціональних начал людської душі та співвіднесення їх із певною раціональною нормою є визначальними особливостями готичної стилістики М. Карамзіна. Автору притаманне, зокрема, звернення до топосу темниці, опису моторошного інтер'єру замку, використання сугестивної ролі пейзажу та оніричних образів.

Фольклоризована версія літературної готики також представлена у В. Жуковського структурно-семантичними моделями баладного типу в «Людмилі» (1808) та «Ленорі» (1829).

Літературознавець В. Вацуро у своїй розвідці «Готичний роман в Росії» зазначає, що на російському ґрунті окремі елементи готичної поезики засвоїлися літературою романтизму, тому їх можна простежити від «Латника» А. Бестужева-Марлінського до пізнього періоду прози Лермонтова [34, с. 3].

Синкретичне поєднання індивідуально-творчого типу художньої свідомості у М. Гоголя з преромантичним тяжінням до ірраціонального продукує еkleктичну форму готичної моделі з національними віруваннями в «Страшній помсті», «Вію», «Майській ночі», «Мертвих душах», «Вечорах на Івана Купала», «Ночі перед Різдом», «Зачарованому місці», «Зниклій грамоті». Загадкове, таємниче, надприродне у цих творах корелює із містичним, реалізуючи діалектичну єдність «чарівливого романтизму» (Г. Логвин [153, с. 26]), містичного реалізму (М. Кудрявцев [139, с. 11]) та літературної готики.

М. Гоголь в межах естетичної платформи романтизму утверджує готичні тенденції, започаткові М. Карамзіним, видозміною емблематичних образів, наділених варіативною семантикою (образи Івана, Петра, Катерини, батька-відьмара у «Страшній помсті», панночки та Хоми у «Вії»), амбівалентністю Добра і Зла, візуалізацією трупів, кошмарними видіннями. Прикметно, що образи

нечистої сили у Гоголя змальовані в іронічно-гротескному плані й типологічно корелюються з українською демонологією (образи Чорта, Русалок, Відьом тощо). До того ж, митець конструює образи, яких постійно називають «бісами»: Басаврюк і лісова нечисть, чорти; мачуха, яка верховодить у сім'ї героя (героїні); вдовий батько, якому притаманні демонічні риси, Голова в «Майській ночі», «старий Корж» у «Вечорі на Івана Купала», а також персонажі, що зазнали «бісівського» впливу, – Солопій Черевик, Чуб та ін.; демони-помічники, які тісно зв'язані з чортом, але не ототожнюються з ним [257].

Дихотомія демонічного й божественного та нагромадження містичної каузальності продукує в гоголівських творах демонологічний гротеск (наприклад, церква з потворами із пекла у «Вії»), який, на наш погляд, є реалізацією готичного світосприйняття.

Літературознавець О. Скобельська наголошує на опозиційності глибинних архетипних структур *свій / чужий* у М. Гоголя (таке корелятивне співвідношення в часопросторовій системі координат є притаманним для літературної готики), які набувають не тільки родового, але й етноісторичного змісту [226, с. 5].

М. Кудрявцев у монографії «Концепції та міфи: питання історії, теорії літератури та компаративістики» (2008) розглядає творчість М. Гоголя крізь призму містичного романтизму та містичного реалізму, а такі науковці, як С. Павлунік, Л. Мацапура, О. Приймачук у своїх наукових розвідках акцентують увагу на готичності творів митця [30, с. 88]. Зокрема, варто зазначити, що літературознавець О. Приймачук у статті «Риси готики у творах Чарльза Діккенса та Миколи Гоголя», окрім «Вечорів на хуторі біля Диканьки», «Миргороду», «Записок божевільного», «Невського проспекту», «Портрету» аналізує риси готики в «Ревізорі», а «Мертві душі» дефініціює як готичний роман [204, с. 367].

Дослідниця Л. Мацапура проводить типологічні паралелі між «Страшною помстою» М. Гоголя та «Монахом» Льюїса, наголошуючи на спорідненості образно-мотивного рівня твору М. Гоголя з френетичним напрямком літературної готики [165, с. 34]. Ми ж вважаємо, що символізація демонологічного світу М. Гоголя релевантна із образно-мотивним рівнем творів А. Радкліф,

Е. А. Гофмана, Е. Сю, проте стилістично відмінна оригінальною іронічною конотацією: якщо в західноєвропейському письменстві образи надприродних істот слугують для створення готичного ефекту *terror / horror*, то в східнослов'янських літературах – для напруженого очікування (*suspense*) та демонологічного гротеску, підґрунтям якого є іронічне обігрування фольклорного сюжету (наприклад, панібратство з нечистою силою чи подорож верхи на чорті).

В жанрі літературної готики також творили О. Сомов («Самогубець», «Страшний гість», «Дивний поєдинок», 1830), А. Погорельський («Чорна курка, або Підземні жителі», 1829), Ф. Сологуб («Дрібний біс», 1905), А. Бестужев-Марлінський («Вечір на Кавказьких водах в 1824 році», 1830), А. Толстой («Упир», 1841), Н. Греч («Чорна жінка», 1834), В. Одоевський («Сильфіда», 1837).

Як бачимо, готичний жанр мав оперативний простір для розвитку у багатьох країнах. Ю. Винничук у передмові до «Антології української готичної прози» зазначає, що «готична проза в кожній європейській літературі виглядає по-різному. В англійській – зображення надприродного викликає страх і навіть гнітить читача, в німецькій літературі фантастична вигадка має переважно філософсько-метафізичний характер, у французькій – демонічно-середньовічний, який переходить у символістську естетику. У слов'янських літературах [...] надприродне зображується з великою дозою гумору і тяжіє до фольклорного тлумачення фантастичних подій та образів» [5, с. 4]. Підтвердженням цьому слугує й стаття П. Куліша «Погляд на усню словесність українську», в якій автор наголошує на «чоловіченні» образів «з надістотнього миру», а «владика пекла ні в одного народу не виступає таким небораком, як в українського» [141, с. 431-432]. Крім того, відомий фольклорист «оповідання про чорта, про відьом і про всяку нечисту силу, котру чоловік одолів, яко розумніший від неї» зараховував до т. зв. «посміховних» казок [141, с. 433]. Дослідниця Х. Пастух, в тому числі й опираючись на погляди П. Куліша, визначає «посміховність», гумор як національну особливість української готики, серед творів якої переважають оповідання «гри зі страхом» і мало є «чорних», френетичних повістей чи романів [194, с. 166].

Отож, в історико-культурному плані готичний жанр засвідчував важливі зрушення в художньому мисленні епохи: він виявився закономірною реакцією преромантичного руху на надмірну інтелектуалізацію життя, яка, на думку І. Лімборського, загрожувала знищити поетичну уяву і вільний злет думки. «Готичний жанр репрезентує не тільки «дух» лицарських часів, але й важливу систему моральних цінностей, серед яких – підсвідомі пристрасті, некеровані бажання та інстинкти» [148, с. 158]. Криза раціональних систем зумовила прагнення придивитися до глибин несвідомого, спричиненого ностальгією за середньовічним сприйняттям дійсності з її релігійністю, чуттєвістю та містицизмом і стимулювала інтерес до вивчення національних історій та фольклору. Зародившись у надрах британської літературної традиції, готика сформувалася в окремий жанровий різновид, контамінуючи елементи преромантичних тенденцій із власними детермінантами та кристалізуючи свій поетологічний континуум. У процесі розвитку, функціонуючи в межах фольклорно-міфологічної образності та етноспецифічної стилістики тієї чи іншої національної літератури, готичний жанр розширює своє семантичне поле й осмислюється як окреме культурно-естетичне явище із комплексом притаманних тільки йому ознак, тем і мотивів, водночас залишаючись провісником «темної сторони» романтизму.

2.2. Художні особливості української літературної готики

В українській літературі окремі риси готичного жанру є ретрансляцією давніх фольклорних рудиментів, котрі, хоч і наділені варіативною семантикою, проте також формують єдину готичну парадигму, що підтверджує думка відомого літературознавця Івана Денисюка, який однією з прикметних рис української літературної готики вважає фольклоризм, а точніше – міфологізм, побудову сюжетів на зіткненні людини з представниками народної демонології – відьмами, чортами, перелесниками, русалками, а провідною тематикою української готичної прози – «людську квінтесенцію, що бачить себе після смерті, навмисне зміщення прозаїчного антуражу в глибини фантазії» [77]. У статті «Готичний роман:

специфіка жанру» дослідниця Христина Денисюк відзначає фольклоризм як специфічну ознаку української готичної літератури, зазначаючи, що «...наукове зацікавлення західноєвропейською готикою у 90-х роках ХХ століття (...) у нас пов'язане з відкриттям оригінальних пластів національної готики, джерелом якої є український фольклор» [79, с. 287].

Ігор Лімборський у праці «Західноєвропейський готичний роман та українська література» з'ясовує генезу та простежує еволюцію готичної прози, зазначаючи, що переломлення традицій західноєвропейської готики в українській художній свідомості відбувалося під потужним впливом національної літературної традиції (йдеться про використання в художній тканині твору історичного й етнографічного колориту, народної фантастики й образності, орієнтацію на національну історію, народні легенди та фольклор).

На думку дослідника, національні витoki «літератури жахів» в українській художній свідомості сягають епохи бароко XVII-XVIII ст., коли особливої гостроти набули теми смерті, страхів перед потойбічним світом. «Ідеологія цього літературного напрямку активно сприяла тому, що докази марності світу, швидкоплинності і нестабільності життя ілюструвалися за допомогою натуралістичних зображень трупів, напівзотлілих кісток, трухлявих скелетів, від яких іде «сморд» [148, с. 159]. І щонайважливіше, барокові письменники намагаються не тільки приголомшити своїх читачів подібними картинками, але й підштовхнути їх до думки про мізерність і відсутність будь-якого сенсу їхнього існування, оскільки всіх без винятку людей чекає «немилоствива» смерть та її жахливі наслідки.

Літературознавець О. Солецький наголошує на тому, що в поезиці українського бароко явища об'єктивної реальності ототожнювались із процесами людського мислення. Тому творення ірреальних образів у тваринній чи людській подобі пропорційні внутрішнім відхиленням свідомості від звичних щоденних станів; це спосіб фіксації погляду на світ, що знаходиться поза межами реальності [237, с. 180]. Як бачимо, епоха бароко з її емблематичністю, глибоким символізмом, багатою метафоризацією та тяжінням до трансцендентного

створила благодатний ґрунт для розвитку української літературної готики.

Іван Огієнко, простежуючи генеалогію виникнення та формування уявлень українців про інфернальний світ, зауважує, що християнство застало в українського народу вже сформовану систему поглядів про світ, зокрема й демонологію, та «істоту її змінило мало», воно принесло нові назви – диявол, демон, сатана тощо, встановило певну ієрархію, систему в надприродних силах (на чолі всіх цих сил став чорт, що став зватися демоном, дияволом, сатаною, йому підкорялися всі інші духи – біси), однак поступово християнство змінило сам погляд на демонологію – «надприродну силу воно остаточно обернуло в силу злу, нечисту» [111, с. 123]. Однак «український контекст народних демонологічних вірувань відзначається відносно мирним співіснуванням язичницького та християнського світоглядів, а подекуди й контамінацією їхніх окремих елементів» [119, с. 77].

Вікторія Кметь наголошує, що «в усній народній традиції особлива роль відводиться фольклорному образу, який є тим знаком людського світовідчуження, що кристалізується упродовж віків від покоління до покоління, набуває рис сталого, архетипного символу-коду» [119, с. 44]. Натомість Олена Гінда проводить чітку диференціацію між поняттями фольклорний образ і літературний, зазначаючи, що «на відміну від літературного, фольклорний образ – більш узагальнююча одиниця, оскільки акумулює в собі відображення досвіду не індивідуума, а колективу, не індивідуальної свідомості, а масової» [50, с. 38]. Таким чином, контамінація фольклорного образу із міфологізмом, а точніше – демонологією, репрезентує образний рівень української літературної готики, для якого характерними є такі персонажі, як Відьма, Чорт, Перелесник, Русалка, Домовик, Водяник тощо. «Українська демонологія метафорично відображає різноманітні страхи та фобії людства, надаючи їм зримої, часто антропологічної форми» [251, с. 242]. Літературознавець Оксана Тиховська вважає, що страх перед невідомістю, смертю, темрявою, самотністю став передумовою появи образів демонологічних істот у різноманітних легендах, бувальщинах, повір'ях. [251, с. 242]. На переконання К.-Г. Юнга та його послідовників, джерелом дивовижних

образів і сюжетів у міфології є кошмарні сновидіння та породжені несвідомим страхи та фобії, котрі згодом переказувалися, вражаючи уяву чергового реципієнта, і в такий спосіб, зазнавши певного шліфування, міцно укоренилися в народній свідомості [284, с. 229].

Відтак персоніфіковане в міфології народів світу зло є об'єктивацією архетипу Тіні, але не просто Тіні, а колективної Тіні людства – це такі собі узагальнені образи страхів, фобій, неврозів, які потенційно присутні у психіці всіх людей Землі. Як слушно відзначила М.-Л. Фон Франц, «Тінь – це просто «міфологічна» назва для всього, що існує всередині нас і не доступне нашому прямому усвідомленню» [275, с. 9]. За К.-Г. Юнгом, Тінь – це друге «Я» людини, її alter-ego, котре може бути проявом її світлої або темної сутності (позитивна і негативна Тінь) [284, с. 231]. Саме така контрастна когерентність кристалізується в міфологічну картину світу певного народу та є його формою вияву локальних психологічно-когнітивних ідіоміфологем. Готика ж перманентно еруптує на поверхню узагальнений архетип Тіні, персоніфікуючи концепт страху відповідно до демонології певної народності. Відтак для образного рівня українського варіанта готичного жанру притаманними є такі персонажі, як Відьма, Чорт, Водяник, Домовик, Польовик, Русалки, Мавки, Потерчата та інші. Загалом образний рівень української літературної готики репрезентовано передовсім актуалізацією основного готичного мотиву – протистояння з Дияволом і його посланцями – демонами, які уособлюють всесвітнє зло. Локалізувавши себе у структурі Всесвіту як середохрестя антагоністичних тенденцій добра і зла, людина в готичних творах української літератури постає одночасно ареною, спостерігачем-аналітиком і активним учасником цієї битви.

Як уже зазначалося, відьма – один із ключових конструктів образного рівня готичного жанру, однак у межах української фольклорно-літературної традиції цей образ дещо модифікований, оскільки ретранслює етноспецифіку архаїчних вірувань власне українського народу. Виводячи генезу образу Відьми на українському ґрунті, дослідники часто звертаються до фольклорного образу Баби-Яги, котра вважається посередницею між світом живих і мертвих. Однак

В. Пропп кістяну ногу Баби-Яги вважає вказівкою на потойбіччя, смерть [206, с. 95], а польська дослідниця Лариса Моциньська розглядає цей образ як уособлення давніх уявлень про жіноче начало та смерть [цит. за: 119, с. 99]. Василь Залозецький виводить етимологію згаданого фольклорного персонажа від загальнослов'янської богині смерті – Марени, або ж Мари, доводячи, що, оскільки обрядовість є значно давнішою від казки, то й назва Марена є первинною; проте це слово розчинилось в українській мові в значенні «примара», а поняття «Яга» надалі лишилось у казках. Водночас В. Залозецький висловлював думку про те, що казка про Бабу-Ягу, можливо, є наслідком уявлень народу про погребальні обряди [цит. за: 119, с. 98]. Тим не менше, спорідненість образів Баби-Яги та Відьми очевидна: обоє в народних уявленнях відносяться до категорії «непростих», володіють таємними знаннями та завдають шкоди людям. Така семантико-генетична подібність згаданих персонажів свідчить про взаємозв'язок фольклору та міфології як джерел формування образного рівня власне української літературної готики.

В українській демонології відьми займалися викраденням дощу та небесних світил, відбиранням молока від корів, а позаяк чародійки здебільшого постають селянками, то господарська сфера постає найблагодатнішим ґрунтом для їхньої магічної практики. «Вірили, що відьма ходить доїти корів в одній сорочці з розпущеною косою. Такий зовнішній вигляд чарівниці є не випадковим. Саме в такому стані вона вважалася оголеною, отже, її тіло перебувало в інфернальному просторі, оголеність і розпущене волосся ототожнювалося із зв'язком із потойбіччям» [119, с. 65].

Прикметно, що західноєвропейська демонологія наділяє образ Відьми більшою жорстокістю та кровожерливістю, ніж вітчизняна. Так, українські уявлення про відьом є більш гуманними і пов'язаними насамперед із сакральними предметами та ритуалами. Наприклад, на теренах Східного Поділля зафіксовано звичай серед жінок красти з домовини мотузку, якою було перев'язано ноги померлої людини. «Згідно з віруваннями цією мотузкою перев'язують ноги корові, щоб не біла господиню під час доїння, кілька ниток такої мотузки

зашивають у рукав нареченого або п'яниці, щоб не бив своєї дружини. Позаяк за аналогією до мертвої людини, що є нерухомою, особа, на яку скеровано магічний ритуал, мала б поводитись схоже – ритуал покликаний обмежити рух. Однак цю ж мотузку досить широко застосовують і для зловмисних дій – наслання хвороби, шкоди господарству тощо» [119, с. 82].

Характерним компонентом української готично-образної парадигми є образ Чорта. Словник давньоукраїнської міфології за редакцією С. Плачинди наводить такі номінації на позначення згаданого образу – нечистий, дідько, біс, щезник, щезлий, щезби, глі́боко, клятий, лукавий, рогатий, хвостатий, диявол, сатана, шатан, він, той, злий, нетрудний [232, с. 47]. Цей представник української демонології водночас наділений комплексом зооморфних та антропоморфних ознак: його звірячу подобу видають хвіст, баранячі або козлячі роги, кігті, волохатість, собача морда або свиняче рило та ратиці. Характерними рисами є ще й довгий ніс, палаючі очі, темна шкіра, густе чорне волосся. Досить часто чорт має фізичні вади. Він може бути лисим, гладким, кульгавим, горбатим або сліпим. В українському фольклорі чорт не постає всесильною істотою, він часто проявляє хитрість, вдається до сторонньої допомоги, його можна обманом затягнути собі на службу, купити тощо.

За теорією М. Костомарова, слов'янська міфологія має дуалістичний характер бачення світу як арени боротьби духів добра з духами зла. Репрезентатором кожної із сторін є певне божество: світлій животворній істоті протиставлена похмура, смертоносна, зла (Чорнобог), звідкіль і походить назва «чорт». За іншою версією, слово походить від давньої назви волхвів, які вміли читати язичницькі письмена, записані чертами (рисками).

Дослідник українського фольклору С. Плачинда, називає чорта «одним із найрозповсюдженіших негативних персонажів стародавньої української міфології та демонології християнської доби» [232, с. 51], та виводить його походження від Чорнобога, антиподу Білобога і «всього прекрасного на землі». На його думку, із встановленням християнства образ Чорнобога розділився на Пека, хазяїна Пекла, і власне Чорта.

Н. Понікаровська зазначає, що «...із встановленням християнства образ чорта узагальнив в собі уявлення про різних надприродних істот, в українських казках та оповіданнях він постає у різному вигляді: як прояв потойбічних сил, капосник, помічник, як ілюстрація певної риси характеру людини тощо». Разом із змінами в народній картині світу цей образ дещо трансформувався, проте так і не змінив свого головного амплуа – антагоніста, спокусника, уособлення «нечистої сили» [201].

За легендою, Чорт – син Чорнобога і Мари – спочатку був «один на увесь світ» [232, с. 53], проте йому надокучила самотність, і він пішов у Вирій до Білобога просити товариша, в обмін на обіцянку ніколи не шкодити людям. «Білобог повірив Чортові й дозволив підійти до озера, вмочити у живу воду пальця й стріпнути позад себе, внаслідок чого з'явиться «товариш». Однак Чорт умочив не пальця, а всю руку та як став нею стріпувати, то з безлічі крапель утворилися тринадцять чортячих полчищ («дружин»), які тут же збунтувалися проти Вирію. Розгнівані боги скинули чортів з Вирію» [232, с. 59]. Згідно з легендою, сорок діб вони летіли до землі, а коли Білобог сказав «амінь», то «кожен де був, там і лишився: у воді – водяник, у лісі – лісовик, у болоті – болотяник, у полі – польовик» і т. д. [232, с. 59]. Ці демонологічні істоти трансформуються у персонажів літературної готики, яка постає контамінованим віддзеркаленням фольклору та демонології в українській літературі, та мають такі дефініції:

Водяник – це злий дух, трансформований образ Чорта, втілення водної стихії як негативного й небезпечного явища. Дара Корній у своїй розвідці «Чарівні істоти українського міфу» описує Водяника як духа, котрий «утихомирює водну стихію», «опікується рибами, тваринами, рослинністю та духами, котрі мешкають у водоймі, та владарює на усіма ними... Народжується тоді, коли водна стихія дістає щось схоже на свідомість – сукупність енергії води та її мешканців» [132, с. 148]. За іншою версією, на Водяників перетворюються чоловіки-потопельники. Також існує думка, що Водяники – це душі нехрещених немовлят, мертвонароджених дітей або ж самогубців. «Неоднозначним є і

зовнішній вигляд Водяника: у деяких народних переказах його описують як волохату істоту з риб'ячим хвостом замість ніг, крихітними крилами на спині свинячим рилом замість носа та рудим волоссям з невеликими рогами на голові. Однак здебільшого його описують як дідугана із зеленуватою шкірою, великим черевом і набряклим, наче в потопельника, обличчям. Характерними рисами зовнішності Водяника є розкуйовджене волосся та довга борода зеленого відтінку. Впізнати ж його можна по мокрих слідах, що залишаються там, де він сидів чи стояв. Водяний господар може з'являтися і в іншій подобі: велетенського сома, качура, пса, kota, цапа, ягняти або ж сивого коня» [132, 150]. Образові коня в міфології належить важливе місце, бо вважалося, що кінь – істота «погранична», яка поєднує земний світ із потойбіччям. Саме тому нечиста сила так любить коней, і Водяник не є винятком. Він краде коней у господарів, проте, на відміну, наприклад, від домовика (який може заїздити тварину до смерті), Водяник забирає її у своє підводне царство й там дбайливо доглядає.

Характер Водяника – мінливий: в одних легендах він постає веселим і добрим, в інших його змальовано суворим і сердитим володарем, чию прихильність здобути дуже важко. «Значний вплив мають на зовнішність та самопочуття Водяного Господаря фази місяця. У період молодого місяця – це кволий і неповороткий дідок із зеленими волоссям та бородою, у повню ж – жвавий добродій із срібним кольором волосся та бороди. Час його найбільшої активності – період від заходу сонця до світанку, однак найнебезпечнішим для людини Водяник буває у Нявський (Мавський) тиждень та Купальську ніч».

Водяника вважають своїм батьком Русалки – містичні духи води, якими стають потопельниці. Це один із найкolorитніших міфологічних образів української демонології, уособлення небезпечної водяної стихії. Згідно з народними віруваннями, тіло цієї істоти синього кольору, у неї великі чорні або ж зелені очі, довге, зелене, завжди розпущене волосся. Цікаво, що руки у Русалок звичайні, як у людей, однак на ногах пальці з'єднані перетинками. Період найнебезпечнішої активності Русалок для людини – Нявський тиждень, оскільки у ці дні вони полюють на молодь із метою поповнення свого гурту. Однак не слід

ототожнювати фольклорні образи Русалок і Морських людей. Перші – мешканці річок та невеликих водойм, останні – здебільшого поширені на південних теренах України та живуть у морі. Характерною особливістю зовнішнього вигляду Морських людей є зябра, шкіра, вкрита лускою, а також риб'ячий хвіст замість ніг. Якщо Русалки в українській народній свідомості сприяють родючості нив, оберігають поля від повені чи посухи, насилають благодатні дощі, то Морські люди пильнують порядок у морських глибинах, створюють хвилі та шторми. Як бачимо, народна творчість проводить чітку диференціацію між згаданими демонологічними істотами, в той час, коли готичний жанр може створювати контамінацію подібних образів задля досягнення ефекту таємничості та емоційного напруження в очікуванні розв'язки (подібне можна спостерігати в оповіданні Лева Стаховського «Потойбічне» та Хоми Купрієнка «Втоплениця»).

Лісовик – це міфологічний образ, що уособлював небезпеку, яка підстерігає людину в лісі. Фіксований у народних оповідах образ Лісовика утворився шляхом поєднання дохристиянських вірувань в одухотворену природу, що супроводжувалися антропоморфізацією явищ навколишнього світу (дух криниці втілювався в образі дівчини, дух лісу – в образі старого діда тощо), християнсько-біблійних сюжетів про протиборство Бога і Сатани при творенні світу та апокрифічних переказів про легендарних лісових людей (лісовиків, лісовок, полісунів, пастухів звірів тощо). Тому й змальовуються лісовики в різних іпостасях та з відмінними функціями. Здебільшого, це лісовий чорт, що може набувати різного вигляду (вихру, свічки, людини, тварини, сухого пня, гриба, птаха). Найчастіше він змальовується як старезний дід із сіро-синьою чи сіро-зеленою шкірою, булькатими очима та одним лівим усечуючим вухом, який, на відміну від людей, не має тіні. В українській демонології це «бездітний і неодружений дух-одинак, тому його не слід плутати із російським «лешим», який має жінку-кікімору та дітей-обмінчат» [132, с. 10]. Здатність лісовика до перевтілення та відсутність тіні визначають його як представника нечистих духів. В українській народній «Казці про дерева» Лісовик постає духом-месником, котрий мстить людям за нераціональну поведінку в лісі та нешанобливе ставлення

до його володінь.

Проекція згаданого міфологічного образу в готичному контексті, екстраполює сакральну природну символіку, котра на перцептивно-асоціативному рівні модифікує можливі уявні готичні паралелі, пов'язані із згаданим образом, для відображення його цілісності та системності як у готичній, так і фольклорній системі координат.

Ще одним елементом демонологічної ієрархії в усній народній традиції й водночас звичним персонажем готичної системи координат є Блуд (Блудек, Блудило, Блудень, Водило, Манило). Це лісовий безсмертний невидимий дух, що володіє даром перевертництва та покликаний допомагати Лісовику. Згідно з уявленнями Блуд – це скинутий Богом із неба злий дух, що не встиг приземлитися і завис у повітрі після того, як Бог промовив «Амінь». Відтак Блуд чіпляється до кожного перехожого, який випадково доторкнеться до нього, однак найчастіше трапляється на роздоріжжях [132, с. 33]. В готичній літературі фольклорний образ Блуду імпліцитно модифікований у лейтмотив блукань головного героя твору, що створює ефект напруженого очікування у читача. Споріднений із мотивом блукань – мотив переслідування втілений в універсальній готичній антиномії «Життя / Смерть». Переслідуваний надприродними силами головний герой готичного твору в пошуках раціонального пояснення спирається на фольклорно-міфологічний світогляд, який слугує своєрідною категоріальною класифікацією, поведінковою «інструкцією» героя. Відтак відбувається процес розуміння надприродного образу, його ідентифікація, що спонукає персонажа до відповідної поведінки (часто в екстремальних життєвих обставинах), спонукає його здійснити певний екзистенційний вибір.

Неоднозначним є походження Мавок (Нявок, Навок, Бісиць, Майок, Мертвушок). Номінація цього образу походить від лексеми «Нав»: за давніми українськими віруваннями саме так називається нижній потойбічний світ, куди людина потрапляє після смерті (згодом після переродження повертається до Яві – світу реального) [132, с. 80]. Згідно з одними фольклорними віруваннями, Мавки – це душі померлих дітей (здебільшого малят-дівчаток, померлих під час пологів),

що живуть у лісах, полях, степах; а з іншими – це неупокоєні душі дівчат, які звели рахунки із життям через нерозділене кохання, проте відмовилися переходити у світ мертвих. На початку ХХ століття дослідник Ю. Добролюбов зафіксував у кількох селах Подніпров'я імена двадцяти восьми «сестриниць» (мавок): Березиця, Вербиця, Вишниця, Гречуха, Грозовиця, Грушениця, Дивовиця, Дубиця, Жалиця, Житниця, Кануперниця (відповідальна за лікувальні властивості рослин), Катраниця, Косана, Краса, Лобаста, Любистиця, М'ятниця, Нічка-Маруха, Овсяниця, Осиниця, Полудниця, Пшениця, Росяниця, Сенява, Сливиця, Терновиця, Травниця, Яблуниця [цит.за: 132, с. 80]. На наш погляд, таке розмаїття ідентифікацій свідчить про відповідну структурну асоціативно-образну архітектоніку фольклорної традиції. Однак у готичній організації демонологічний образ Мавки є досить узагальненим і слугує радше засобом нагнітання атмосфери страху внаслідок почутих легенд і переказів. Для порівняння досить згадати «Казку про Житницю та Василя» в фольклорі та оповідання М. Костомарова «Хвора» в літературній готичі.

У системі демонологічних образів українського фольклору, тісно пов'язаних із готичною традицією, є й образ Потерчат (Потороч, Потерчуків). «У народній уяві – це душі дітей, померлих своєю смертю до проведення обряду хрещення. Однак у дохристиянській традиції до Потерчат зараховували ще й душі ненароджених дітей, котрі гинули внаслідок згіблення (аборту), викидня, задушення, хвороби, а також тих, котрі померли з вини чи недбалості дорослих, не досягнувши дванадцятиріччя» [132, с. 98]. Згідно з повір'ями, такі душі є заложними (заложеними). У поле наукової лексики цей термін було введено для визначення певної категорії покійників етнографом, дослідником слов'янської культури Д. Зеленіним. Саму назву «заложний» автор пов'язує із певною поховальною традицією: «У давнину існував для заложних особливий спосіб поховання, який сходить, мабуть, до початкової відсутності будь-якого поховання для цього роду покійників» [104, с. 89]; і трактує через слово – закладати (гіллям, камінням, а не ховати у землю). За його теорією, посмертне буття людини залежало від характеру та обставин смерті, яку він поділяє на «свою» і «не свою»,

і відштовхуючись від цього розділення виводить дві категорії покійних: предків (чисті покійники, що відбули свого віку та виконали своє життєве призначення) та заложних (що не відбули свого віку і/або не виконали свого життєвого призначення, і, як наслідок, не мають змоги продовжити буття в людській подобі). Заложні нібито «застрягають» у світі живих [200, с. 157]. Дослідники цієї проблематики наголошують на суто негативному народному ставленні до цих істот: О. Седакова називає їх «втіленням самої смерті» [221, с. 40], С. Толста «небезпечними для живих проривами потойбічного світу до земного простору» [258, с. 239]. Саме ці образи української демонології в комплексі з лейтмотивом переслідування слугують чинником метафізичного сприйняття світу реципієнтом й водночас невід'ємним атрибутом власне української літературної готики.

Ще одним характерним образом української демонологічної системи, спроектованим у площину готичної літератури є Польовий біс, або ж Польовик. Як і інші нечисті духи, Польовик володіє даром перевертництва, змальовується переважно в антропоморфному образі (голого чоловіка), проте з численними звіриними ознаками (покритий шерстю, має хвіст, великі кігті, маленькі ріжки, крила, телячі вуха, великі зуби) [132, с. 206]. За переказами, живуть польові чорти у степах, полях і луках, ярах, ямах, могилах і ровах. Хоч у повір'ях про Польовика переважають сюжети про належність до світу чортів – нечистих духів, проте в семантиці традиційних уявлень про нього наявні й мотиви, що роблять цей образ спорідненим із дохристиянськими культами, віруваннями в духів природи [87, с. 248]. Найцікавішим є те, що рудименти давніх фольклорних вірувань про Польового біса збереглися до наших днів у формі Дідуха – символу різдвяних свят, а численні оповіді людей про містичні сили цих надприродних істот споріднюють їх із готичною літературною традицією.

До демонологічної когорти українського фольклору й водночас образної системи готичного твору належить і Бездонник – дух, що мешкає в глибоких прірвах, проваллях та вважається їхнім охоронцем. «Бездонниками стають душі самогубців, тіла яких ніколи не будуть виявлені та поховані належним чином. За легендами, саме в таких проваллях розташовані бездонні озера з цілющою водою,

у пошуках якої часто мандрували герої українських народних казок» [132, с. 234]. Тому, як бачимо, мотиви мандрів / блукань, переслідування / втечі у синтезі із категорією таємничості, емоційним напруженням та відповідними образами української демонології слугують засобами інтеграції фольклору в літературну готику.

В образній парадигмі української демонології й готичного жанру водночас окреме місце посідає образ Упиря. Згідно з українськими народними уявленнями Упирі – це перевертні або ж померлі відьмаки, народжені від шлюбу Диявола та Відьми. Проте побутує й думка, що Упирі – це покійники, які після смерті виходять із могили, щоби шкодити людині (висмоктувати з неї кров). Упир у національному варіанті готичного жанру приблизно відповідає Вампіру в західноєвропейській готиці і має багато спільного з Вурдалаком в східнослов'янській традиції, однак ще в ХІХ ст. ці персонажі диференціювались. Також існує версія, що Упирі – це трупи відьом та інших людей, у які після смерті вселяються чорти і приводять їх у рух [87, с. 321]. О. Афанасьєв стверджує, що Упирі – це злісні мерці, що блукають. За життя вони були чаклунами, вовкулаками або людьми, яких не приймала церква /вбивці, єретики, боговідступники/. Вночі Упирі встають зі своїх гробів і ходять по світу. Вони заходять у хати, накидаються на сонних людей і висмоктують їхню кров (потинають), у результаті чого людина помирає. Вони можуть розгулювати по землі до співу перших півнів, а потім кидаються до своїх могил. Щоби позбавитися від Упиря, люди відкопували його могилу і пробивали груди мерця осиковим кілком [9, с. 432] (подібний ритуал спостерігається в готичному оповіданні Митрофана Александровича «Антін Михайлович Танський»).

Також у системі засобів готичного твору особлива роль належить образу Вітру. Завивання вітру в поєднанні з похмурою кольористикою, відповідним пейзажем і психологічним напруженням головного героя формують відповідне готичне тло розвитку подій. В українських фольклорних віруваннях Вітри – це антропоморфні істоти, діти й онуки Стрибога, котрі творять погодні умови. Однак не слід ототожнювати згаданий образ Вітру із Вихровиком, або ж Вихром.

Останньому належить окреме місце в українській демонологічній ієрархії, оскільки це сам нечистий, чорт. Суттєвою диференціацією цього представника демонології від інших нечистих сил є його здатність діяти не лише після заходу сонця, але й удень. Хоч і змальовувався він в антропоморфному образі покритого шерстю чорного чоловіка, проте крила, великі кігті та хвіст видають його зооморфну природу. Живе Вітер у полі або в скелі, постійно перелітаючи та перебігаючи з місця на місце. Надто рухливим стає перед бурею, шукаючи схованки собі від грому, який для нього є особливо небезпечним, оскільки може його вбити. Коли ж здіймається Вихор, у народі кажуть, що це «сам нечистий справляє своє весілля» [87, с. 75].

Одним із найпопулярніших образів української демонології вважається образ Домовика (побутовий чорт, похатник, годованець, господар, хованець, служка, помічник, щасливець) як уособлення домашнього духа. Вважалося, що Домовик є в кожному домі. Місце його перебування – піч (як символ поєднання поТОЙбічного і поЦЕЙбічного світів), проте також може перебувати у «порохнявім» дереві, на горищі. В дохристиянський період Домовик був опікуном домашнього вогнища, що, згідно з праукраїнськими віруваннями, «народжувався» з душі людини, з душі жертвовної тварини і навіть із душ дерев, що їх брали для будівництва хати [132, с. 259]. До того ж, він володів здатністю перевтілення у вужа, kota, павука, цвіркуна чи собаку.

Наші пращури вірили, що інколи домовика ненароком можна й розсердити: тоді в хаті посеред ночі чути грюкання дверима, стукання в шибку, гупання по стелі, завивання в комині, стогони та схлипування. Відтак, «приборкання» норовливого духа відбувалося через застосування певних магічних дій. Згодом, під впливом християнського віровчення, цей образ модифікувався у різновид нечистої сили – дідька, домашнього чорта.

Що ж стосується образу Чорта в українській фольклорній традиції, то, по-перше, у нього безліч імен – сатана, біс, дідько, той, чорний, рябий, ідол, ірод, змії, диявол, проклятий, рогатий, лукавий, нечистий, куций, Гриць без п'ят, щезник; а по-друге, – це узагальнений образ, уособлення зловорожої людині

сутності, котрий акумулює в собі будь-яку негативну семантику як у міфології, так і в готичному жанрі. «За українськими апокрифічними легендами та оповідями, Чорт бере участь у творенні світу і виступає антиподом Бога» [87, с. 367]. У цих легендах виразно фіксується дуалістична ідея про спільну участь в акті творення матеріального світу добрих і злих сил, що емблематично віддзеркалює концепцію теодицеї – однієї із засадничих детермінант літературної готики загалом та української зокрема.

В українській фольклорній традиції домінантним елементом змалювання образу Чорта як узагальненого втілення зла є його побутовий характер. У численних народних казках сюжет побудований на укладанні угоди між нечистим та людиною в обмін на душу останньої, проте саме людина часто виявляється хитрішою та мудрішою від самого біса («Баба і чорт», «Баба гірша за чорта», «Як Бідняк чорта обдурив», «Як Климко спровадив дідича у пекло», «Як жінка чорта перехитрила», «Парубок і чорт»). Цікавим є і той факт, що в казках іноді Чорти виступають у ролі протагоністів, допомагаючи людям.

Однак у народних оповіданнях угода з дияволом завершується, зазвичай, трагічним фіналом: навчивши чоловіка музики, Чорт калічить його; Біс краде гроші у скнари, і той вішається; заморочує чоловіка так, що він ріже дружину замість вівці; прийшовши на досвітки у вигляді парубка, відрізає голови дівчатам і вішає за коси на кілках. Як бачимо, саме амбівалентність цього фольклорного образу репрезентує контамінацію його негативного сигніфікативно-функціонального навантаження та відповідних народних гносеологічних інтенцій, що експлікується в літературній готиці (оповідання Володимира Росковшенка «Шапка», Григорія Данилевського «Прогулянка дідька», Михайла Чайковського «Могила», Федота Кудринського «Замчисько»).

Підтвердженням цьому слугує використання прийомів комічного в готичних творах української літератури з метою редукції перманентної категорії жаху як домінантної особливості готичної традиції. Тому, на наш погляд, саме комічне є психоемоційним каталізатором рецепції готичного твору в українській літературі, оскільки його акомодация в українському готичному жанрі, по-перше,

трансформує категорію жаху в категорію страху, таким чином корелюючи із таємничістю та напруженим очікуванням; а по-друге, немовби надає реципієнтові захисний психологічний «механізм» для емоційного сприйняття прочитаного. Ефект комічного ретранслює додаткове вербальне тлумачення образу, події, мотиву в готичному творі, що в синкретичному поєднанні із колективним несвідомим та національною фольклорною традицією латентно створює своєрідну символічну конотацію готичної системи, внаслідок чого в українській прозі формується власний варіант національної готики.

На наш погляд, вагоме місце у парадигмі характерних ознак власне української готики належить гротеску, який «здатен виявляти як глибинну сутність явищ реальної дійсності, так і процеси, які мають місце в людській психіці, підсвідомості» [88, с. 34].

Досліджуючи проблему гротеску, М. Бахтін виокремив деякі риси гротеску доби романтизму, зокрема перехід сміху з гумору в іронію і сарказм, а також звернув увагу на зміну картини світу – світ стає ворожим і жахливим для людини [14, с. 47-49]. Зазначені особливості емблематично корелюють із готичним жанром, однак певним чином диференціюються в різних літературах: якщо в західноєвропейській готиці гротеск підкреслює семантико-функціональне навантаження horror, тим самим доповнюючи триєдину категорію готичної поетики, то в українській – гротеск підсилює ефект комічного, що, своєю чергою, залишає за читачем право вибору в потрактуванні того чи того готичного образу чи мотиву відповідно до його-таки ж фантазії.

Прикметним є те, що герой власне української готики часто наділений іронічним світосприйняттям, тому його діалоги із нечистою силою подекуди набувають навіть дещо комічного характеру. Іронія в готичному творі функціонує як додаткова семантична конотація до готичного образу чи мотиву; вона не порушує універсальних канонів сакрального, однак декодує стратегію емблематичності готичного жанру, водночас дещо модифікуючи вплив сугестивно-сміслової ідентифікації демонологом. Проте, слід зауважити, що подібні діалоги чи навіть сцени не нівелюють готицизм того чи іншого твору, а

навпаки – актуалізують колорит та підсилюють емоційну виразність готичного тексту, тому іронічні вкраплення, синтезовані гротеском, доповнюють парадигму іманентних особливостей національної готики як жанру.

Варто зазначити, що амбівалентність демонологем полягає в їхній емблематичній екстраполяції в готичній системі координат та фольклорі водночас. Наприклад, русалка, за повір'ями, є міфічною істотою, яка більшою мірою пов'язана з «нечистю», проте в обрядовому фольклорі особливо помітним є її зв'язок із вегетативним культом, з ідеєю плодючості, врожайності [40, с. 88]. Однак процес трансформації такого образу в українському готичному творі відображається в ускладненості його ідейного звучання та полісемантичності відповідного мотивного рівня, що подекуди сприяє виведенню образу на рівень символу, метафори. Але якщо метафора здебільшого виконує характеристичну функцію, «не відаючи семантичних обмежень, зосереджуючись в образній оболонці, то символ існує в безкінечно означальній ролі, тяжіючи до загальної ідеї, прагнучи розширення її змісту, а не повного визначення» [152, с. 622]. Національна готична традиція дещо видозмінює функціональне навантаження символу, надаючи йому емоційно-експресивного («страшного») відтінку внаслідок сугестії й водночас репрезентуючи моторошну картину світу. Відтак символ постає синергетичним конструктом останньої, утверджуючи її смислову організованість на основі демонологем, а також химерний алогізм на основі фантазії реципієнта.

Вагома роль у поетологічному континуумі літературної готики належить і контрасту, що репрезентує універсум готичного світогляду. Зорієнтований на напружене протистояння бінарних опозицій («свій / чужий», «рай / пекло», «світлий / темний», «диявольське / божественне»), контраст є однією із концептуальних особливостей готичної парадигми, що перманентно актуалізує реалістичну взаємоузгодженість із можливими уявними релевантними візуалізаціями свідомості реципієнта. Відповідно, в готичній системі координат контраст постає діалектичною формою сакралізації світла і темряви, добра і зла, таким чином формуючи жанрове ядро літературної готики.

Олександра Приходченко зазначає, що бінарні концепти репрезентують поняття, які відображають у свідомості людини феномени з нерозривним зв'язком, котрий формувався упродовж багатьох століть. До таких належить опозиція просторових концептів верх / низ, яка символізує божественне, нереальне, незрозуміле протиставлене реальному та земному [205, с. 265]. Відповідно бінарний тип відношень лежить в основі найдавніших фольклорно-міфологічних вірувань народу, що схематично дозволяє спроектувати такий варіант готичної моделі національного зразка:



Як бачимо, в основі готичного образу – фольклорний, оскільки, за І. Денисюком, невичерпним джерелом національної готики є фольклор. «Збережений в усній народній традиції фольклорний образ є тим знаком людського світовідчуження, який кристалізується упродовж віків від покоління до покоління, набуває рис сталого, архетипного символу-коду» [119, с. 44], – вважає дослідниця В. Кметь. За її спостереженням, на відміну від літературного, «...фольклорний образ – більш узагальнююча одиниця, оскільки він акумулює в собі відображення досвіду не індивідуума, а колективу, не індивідуальної свідомості, а масової» [119, с. 38]. Що ж стосується готичного образу, то він постає контамінацією суб'єктивно-асоціативних та фольклорно-міфологічних уявлень реципієнта. Перші – проявляються на рівні фантазії, останні – на рівні генетичної пам'яті культури народу.

Як уже зазначалося, власне український варіант літературної готики, актуалізований окремими прийомами комічного, забезпечує модифікацію

категорії «жаху» в категорію «страху». Ігор Качуровський у статті «Готична література та її жанри» акцентує увагу на «страхові» як на конститутивному елементі готичної свідомості (арахнофобія – страх перед павуками, айлюрофобія – перед котами, офідіфобія – перед гадюками тощо) та цілком слушно зауважує, що «готика є прямим запереченням раціоналізму, реалізму, позитивізму» [116, с. 59]. В готиці зароджується своєрідна «філософія зла», яке починають тлумачити як «метафізичне начало, без якого неможливо уявити цілісну картину світу» [148, с. 160]. Отож, страх – складне багатоаспектне явище, яке звертається до найдавніших людських інстинктів. «Великий тлумачний словник сучасної української мови» подає таке визначення страху: «Стан хвилювання, тривоги, неспокою, викликаний очікуванням чого-небудь неприємного, небажаного» [233]. На думку українського дослідника О. Туренка, залежно від характеру загрози, інтенсивності та специфіки переживання страх може рухатись у достатньо широкому діапазоні відтінків і поділятися за ступенем вираження на такі види: хвилювання, неспокій, побоювання, боязнь, переляк, тривога, власне страх та жах (трепіт, кошмар) [262, с. 27]. Однак у національному варіанті готичного жанру страх інспірує архетип колективної Тіні, закодованої у відповідні демонологічні образи чортів, упирів, відьом) як алегорії зла та водночас деструктує останні внаслідок використання окремих комічних елементів. Така конвергенція готичної моделі демонструє ментальну рису української нації, експліковану ще у фольклорі: іронічне сприйняття візуально-предметних увиразнень міфологічних, а точніше демонологічних, сигніфікацій. Цей готичний інваріант української літератури зумовлений чуттєво-конкретними персоніфікаціями демонологем, додаткова семантика яких розкривається в іронічному смислонаповненні, що, як уже зазначалося, сприяє деформації категорії жаху в категорію страху.

Також одним із конститутивних елементів готичної поетики є категорія «містичного». Довідкова література подає визначення містицизму як релігійно-ідеалістичного світогляду, заснованого на містиці; схильність до містики [233]; як визнання надприродної сутності явищ природи, та релігійно-філософську світоглядну концепцію, яка виходить з того, що справжня реальність недосяжна

для розуму і розкривається лише шляхом інтуїтивно-екстатичного (надчуттєвого) опанування у містиці – практиці безпосереднього єднання з надприродним, трансцендентним [267, с. 386]; «загадкове, таємниче, надприродне, не пояснюване...», що «характеризує також проблеми надчуттєвого способу онтологічного пізнання та його наслідків» [151, Т. 1., с. 52]. На думку Н. Букіної, містика спрямована на осягнення людиною абсолюту; це «чуттєве переживання екстазу єднання з Божественним началом й сукупність доктрин підтримання цієї практики; різноманітні явища та ритуали, що відображають зв'язок з таємничими, надзвичайними істотами та силами» [30, с. 41]. Ключовим у містиці є саме налаштованість на зв'язок із Божественним. Містичне як вияв цього зв'язку втілюється в готичній літературі [30, с. 41].

На наше переконання, беручи свій початок із язичницьких часів, коли активно персоніфікувалася природа, та проявляючись у християнстві в іконічно-конвенційних фреймах, категорія містичного концептуалізувала в собі узагальнену семіотичну модель із інфернальними універсаліями в центрі: різночасовими та різнопросторовими алюзіями, сакральними мотивами, притаманними як християнській іконосфері, так і язичницькому пантеону. Готика ж феномен містичного емблематично пов'язує із категорією таємничості, оскільки таким чином репрезентує універсальну трансцендентну платформу для розвитку жанру. В українському варіанті літературної готики категорія містичного доповнює ефект сугестії, в результаті чого дещо нівелюється гротескно-іронічний план оповіді. Таким чином, реципієнт повертається до першовитоків готичного жанру, формуючи власну діалектичну візуально-мисленнєву форму світосприйняття з акцентацією на трансцендентному. Така кореляція споріднює національну готику із західноєвропейською, однак водночас і диференціює їх, оскільки остання перманентно сконденсована на триєдиній категорії (mystery, horror і suspense), тоді як національна – закладає латентну семантику національних демонологем, що слугує своєрідним координатором асоціативно-готичних маркерів.

Таким чином, містичний універсум українського готичного жанру

представлений антитетичним віддзеркаленням «язичницьке / християнське», «земне / небесне», «світле / темне» на тлі гротескно-іронічного паралелізму національного фольклорно-міфологічного контексту.

Поряд із категорією містичного в літературній готиці вагоме функціональне навантаження виконують й оніричні мотиви, оскільки вони репрезентують готичну дійсність як ілюзію, експліковану формою сну. Олександра Окопень-Славінська, розглядаючи сновидіння з погляду романтичного світосприйняття, наголошує на їхньому пізнавальному значенні: «Сни відкривають таємницю – майбутнього, теперішнього чи минулого: можуть бути посланням, скерованим надприродними силами до людини, поглядом у потойбічний світ і на загадку існування, станом поєднання душі зі всесвітом, проявом пригнічуваних і неусвідомлюваних психічних проблем, що виростили з індивідуальних травм і людського досвіду» [298, с. 8]; Наталія Мочернюк акцентує увагу на органічному поєднанні у романтизмі образів ночі і сну з мотивом смерті й водночас простежує генезу такого поєднання: «Уявлення про те, що сон є «рідним братом» смерті, своїм корінням сягають давньогрецьких міфів. Послідовним із погляду міфології є й те, що матір'ю Сну Гіпноса та Смерті Танатоса була Ньюкте – богиня Ночі» [178, с. 55].

З погляду фрейдистського психоаналізу походження сну – психосоматичне, оскільки сягає неусвідомлюваного. У романтизмі сон – це спосіб пізнання сутності людини, що визначається проблемою двоїстості: розрізнення «я» реального та «я» прихованого відбувається відповідно до містичної дихотомії людини – внутрішньої (духу) та зовнішньої (матерії) [28, с. 109]. До того ж, згідно з романтичними уявленнями про метафізичну симетрію явищ, «ніщо не існує без тіні, без віддзеркалення, без двійника» [28, с. 109]. Сон – це метафізична тінь буття людини. Водночас він допомагає розкрити цю двоїстість. Фрейд зазначає, що сон переживається у візуальних образах. «Це мова підсвідомого проголошує важливі для людської емоційної екзистенції символічні артикуляти, які є плодом внутрішньої візуальної автокомунікації» [276, с. 377]. Інтерпретація ж сну «дозволяє узгодити індивідуально-візуальні та загальноконвенційні смисли,

перевести образно хаотичну та потенційно полісемантичну мову підсвідомого у конкретні історико-культурні сигніфікати» [276, с. 378]. У готиці сон виступає в контексті антиципації: віддзеркалюючи у сонних візіях паралельну реальність, готичний жанр наділяє оніричні мотиви додатковим аксіологічним значенням – символічно-пророчим модусом майбутнього. Для героя готичного твору така онірична візія слугує своєрідним маркером-повідомленням про потенційні небезпеки. Готика екстраполює полівекторну асоціативність, яка лежить в основі семантизації багатьох культурологічних, релігійних, світоглядних універсалій сонних уявлень, таким чином забезпечуючи «пророчий» ефект.

Поряд із оніричними мотивами в готичному жанрі важливу роль виконує й фантасмагорія, яка постає метафоричною модифікацією готичного світогляду. Фантасмагорія в комплексі з онірикою підсилюють готичну таємничість, тим самим загострюючи духовно-емоційну складову готичного твору. До того ж, на наш погляд, фантасмагорію можна вважати евристичним джерелом готичних мотивів: численні релігійно-філософські ремінісценції загалом у синтезі із язичницькими зокрема дозволяють простежити впорядкування відповідних семіотичних відношень між людиною і світом. Вектори цих відношень відображають координати первісних гносеологічних уявлень, що лягли в основу готичної антиномії «добро / зло», «світле / темне», «Бог / Диявол», водночас репрезентуючи таким чином філософську доктрину теодицеї, котру, на нашу думку, слід уважати однією із фундаментальних констант літературної готики загалом і національної зокрема. Теодицею слід сприймати як семіотичну універсалію, котра сигніфікує процес «контактування» у межах структури готичного трикутника *«таємничість – страх – напружене очікування»*.

Варто зауважити, що національний фольклор відображає відношення до життя як до безперервного процесу буття людини та до смерті як до моменту переходу до іншого виміру буття. Народна свідомість протиставляє «заложних» та «чистих» предків, що демонструє ціннісні суспільні орієнтації та моральні норми [199, с. 38]. Однак у центрі згаданої антиномії – ключовий конструкт готичного культурного простору – поняття Душі. В. Сагатовський вважає, що

душа – категорія, що характеризує глибинні підстави суб'єктивної реальності. Душа – це доінформаційні, необ'єктивовані підстави суб'єктивної реальності, які визначають її напрямок та характер інтерпретації інформації, неповторним началом якої є «Я» [цит. за: 246, с.45-47]. Н. Букіна зазначає, що душа як екзистенція певним чином стверджує себе у Світі (Космосі) і, з точки зору готичного світогляду, має певний діахронічно закріплений історією та соціумом негативний досвід, переданий знаками у літературних текстах. З погляду цього досвіду Світ, у якому живе душа і мікромодель якого уособлює, є жахливим (страшним), небезпечним, непевним, дисгармонійним, деструктивним і існує за незрозумілими та непідвладними людині законами [30, с. 59]. Філософський енциклопедичний словник дефініціює поняття «душа» як таке, що «виражає індивідуальну своєрідність внутрішнього світу людини, здатність до переживання, співпереживання або ж відчуження» [267, с. 179]. Дещо спорідненим, проте водночас й діалектично протилежним поняттям до «душі» є «дух». Однак якщо перша – це джерело морально-комунікативних можливостей, спрямованість до іманентного, ближнього, то дух розглядається як джерело креативних та раціонально-пізнавальних можливостей людини, рух до трансцендентного [267, с. 179]. У фольклорній, як, до речі, і релігійній та готичній системі координат, саме душа є об'єктом боротьби добрих і злих сил, що вкотре підтверджує думку про взаємозалежність усної народної творчості та готичного жанру.

Літературна готика культивує ірраціональний підхід до сутнісного розуміння квінтесенції людського буття: бачення душі після смерті, існування поТОЙбічного і поЦЕЙбічного світів та їх химерних переплетінь, демонстрація протиборства сакрального і профанного, дзеркальне відображення антиномії «Життя / Смерть». Однак національній версії готичного жанру притаманний ще й тісний зв'язок із природою, внаслідок чого відбувається її персоніфікація, одухотворення, що, своєю чергою, підсилює національний колорит літературної готики.

Прикметною є і нарративна структура готичного тексту, оскільки саме вона

латентно конформує відповідну емоційно-поведінкову модель реципієнта. Тому, на наше переконання, слід звернути особливу увагу й на характерні риси нарації готичних творів.

За функціональною ознакою розрізняють три основні типи наратора: *гомодієгетичний наратор* (грец. *homos* – рівний, однаковий) – оповідач, що функціонує в тексті, є учасником подій, про які йдеться; *гетеродієгетичний наратор* (грец. *heteros* – інший) – оповідач, що перебуває в художньому світі, але поза дією; сторонній спостерігач (обсерватор); розповідь – від першої особи; *екстрадієгетичний наратор* – власне автор, який веде за собою читача, коментує події, висловлює свої роздуми; розповідає від третьої особи, оскільки він перебуває поза художнім світом. Відповідно до типу нарації, на наш погляд, усі твори літературної готики умовно можна поділити на власне готичні (домінантним є екстрадієгетичний наратор) та суб'єктивно готичні (переважає гомо- та гетеродієгетичний наратори). До того ж, відповідний тип нарації певним чином впливає на художні особливості готичного твору: в тих готичних текстах, де провідним є екстрадієгетичний наратор (а ми такі твори зарахували до власне готичних), переважає категорія жаху. І хоч, як уже було зазначено, в національній готиці жах переважно модифікується у страх, все ж західноєвропейський *horror* частково реалізувався в окремих творах національного готичного простору відповідного типу (В. Пахаренко окремою категорією української готичної прози ХХ століття вважає реалістичний жах. На його думку, в цій літературі скрупульозно відтворено реальність, яка сама виглядає настільки страшно і трагічно, що перевершує уяву «найударніших майстрів трилеру» [197, с. 34]). Це, звісно, вказує на спорідненість згаданих готичних жанрів, однак водночас суттєво їх диференціює. Це розрізнення проявляється передовсім у другому типі готичних творів, які ми умовно зарахували до суб'єктивно готичних, оскільки саме в останньому типі простежується містична розповідь про надприродні події, свідком яких став оповідач. І хоч розповідь ведеться від першої особи, що надає тексту достовірності, проте вкраплення елементів комічного (іронія, гротеск) у синтезі із фольклоризмами, створює своєрідний когнітивний дисонанс у

реципієнта: демонологічна стереотипізація (представлена фольклором) та літературний оповідач, котрий доволі виразно демонструє свою «причетність» до т. зв. містичних явищ створює оригінальну синкретичну перцептивну модель готичного світосприйняття.

Отже, українська літературна готика зародилася в надрах національного фольклору, і це слугує універсальним сигніфікатом її образного рівня, для якого характерними є такі персонажі, як Відьма, Чорт, Упир, Домовик, Мавки, Русалки, Потерчата. Окрім того, для готичної системи координат притаманні такі особливості, як таємничість, жах / страх, напружене очікування, оніричні мотиви. Зазначені риси у синтезі із окремими елементами комічного імпліцитно проектують відповідне когерентне тло для сприйняття реципієнтом готичного жанру, водночас контамінуючи численні релігійно-філософські ремінісценції із язичницькими, котрі виявляються у відповідних антиноміях, а ті, своєю чергою, слугують фундаментом для реалізації готичного простору. Все вищезазначене моделює літературну готику як цілісну художньо-стильову систему.

Результати досліджень, викладені у цьому розділі, апробовано у таких публікаціях: 66, 67.

Література до розділу 2

2, 5, 9, 14, 18, 22, 28, 30, 34, 40, 47, 50, 66, 67, 77, 79, 87, 88, 93, 104, 111, 112, 116, 119, 128, 132, 139, 141, 143, 148, 151, 152, 153, 157, 158, 165, 166, 172, 178, 181, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 204, 205, 206, 211, 221, 224, 226, 227, 229, 232, 233, 237, 239, 246, 251, 257, 258, 260, 262, 267, 270, 275, 276, 284, 289, 295, 298, 300, 301.

РОЗДІЛ 3

ГОТИЧНА ПРОЗА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

3.1. Готичні константи малої прози другої половини ХІХ – початку ХХ століття

3.1.1. Елементи літературної готики в малій прозі І. Франка та В. Стефаника

В процесі тривалої еволюції літературна готика скристалізувала комплекс жанрово-своєрідних рис та поетикальних констант, акумулювавши широкий діапазон притаманних тільки їй ознак, тем і мотивів, серед яких боротьба сакрального й інфернального, міфологізм, жах, таємничість, відповідна кольористика, тематико-мотивний та образний рівні. Чимало прикладів реалізації елементів готики в художньому творі міститься у малій прозі Івана Франка. Так, у новелі «Терен у нозі» репрезентовано окремі готичні детермінанти: потойбічний образ покійника, переплетіння реального й ірреального, дійсності та візії, таємничість, мотиви блукання, переслідування, смерті.

Дослідник А. Пономарьов вважав одним із етнічних символів національної демонології постлетальний образ, що має здатність спорадично повертатися у світ живих [202, с. 321]. У новелі Івана Франка «Терен у нозі» змальовано образ загадкового утопленика, котрий переслідує впродовж сорока років одного з головних героїв твору – Миколу Кучеранюка – і «... не допускає [його – І. С.] душу до спокою...» [5, с. 10]. Загадкова смерть чужої дитини в бистрині Черемоша стала для Франкового героя причиною тяжких переживань, його «гріхом і мукою». Болісні спомини про пережите (Микола Кучеранюк вважав себе винним у тому, що в сум'ятті почуттів, розгубившись, не врятував хлопця) і власне постійні візії нещасного утопленика уві сні, візії, від яких літній гуцул не міг звільнитися навіть на смертному одрі («І тепер він показується мені щоночі в сні, і все усміхається до мене жасним сміхом, і не говорить ані слова, і махає

сніжно-білою рукою вниз за водою...» [5, с. 18]), відвернули Миколу з хибної дороги. Р. Піхманець образ небіжчика в цьому творі трактує як «наповнені індивідуальним досвідом архетипні форми «колективного безсвідомого», що еруптують на поверхню свої внутрішні поклади, вивергають «гарячу магму» з підспудних надр» [198, с. 315].

Прикметно, що в аналізованій новелі Івана Франка змальовано термінальний (передсмертний) період життя Миколи Кучеранюка. На думку психологів, саме в цей період особистість починає аналізувати свій життєвий шлях, виокремлює найбільш вагомі суб'єктивні цінності, тобто відбувається так званий огляд прожитих років:

« – Любі сусіди!.. порадьте мені що! Не можу вмерти. Так мені щось тяжко на серці. Все мені здається, що на мні тяжить якась велика провина і не пускає мою душу від тіла. Кілько разів дивлюся, як сонечко сідає за горою, все мені видається, що там хтось золотими ключами замикає браму передо мною... може, я кому з вас догурих і сам про те забув, а він носить на мене гнів у серці?..» [5, с. 10].

Крізь призму оповіді старого Кучеранюка імпліцитно показано амбівалентність боротьби Добра і Зла, Бога і Диявола, що, як відомо, є однією з концептуальних ознак готичної парадигми. Таке ж корелятивне співвідношення сакрального й інфернального можна простежити в діалозі двох демонів і в оповіданні Івана Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош»:

Чорний демон. А що, розумієш тепер, до чого воно йде?

Білий. Давно зрозумів, болить моя душа.

Чорний. І віриш, що не потрапиш відвернути сього чоловіка від його наміру?

Білий. Вірю в ласку й доброту того, хто сотворив його й мене.

Чорний. Тхе! Се не відповідь на моє питання. Ховаєшся за Творця, щоб не признатися своєї слабості.

Білий. Моя слабкість з його волі. Так само, як твоя хвилева перемога [272, с. 456].

Як уже зазначалося, антиномія Світла й Темряви, наповнена есхатологічним змістом, є сутнісним ядром концепції теодицеї. Ще в одній із частин

найдревнішого зведення давньоіндійських священних текстів зазначається, що людина постає іграшкою трансцендентних сил, які впливають на її вчинки, зумовлюючи добрі та злі дії [222, с. 92]. Таким чином, на наш погляд, філософську доктрину теодицеї можна вважати засадничою платформою всієї літературної готики загалом і проаналізованих творів Івана Франка зокрема. Так, символ терену та «хлопчища», образи Білого і Чорного демонів у аналізованих творах можна вважати образним втіленням ідеї страждання та порятунку, котрою імпліцитно конотативно наповнені сюжетні лінії структурно-семантичної організації обох творів.

Ю. Безхутрий діалог двох ангелів, чиї рішення насправді й виконує Юра, вважає параболічною, ірраціональною частиною сюжету [15, с. 151], тому, як бачимо, іманентні риси готичної поетики простежуються на образно-мотивному та сюжетно-композиційному рівнях в аналізованих текстах Івана Франка.

Іншою готичною домінантою Франкових творів є мотиви смерті, помсти та приреченості, актуалізовані семами втечі // блукання // переслідування. Микола Кучеранюк, переслідуваний образом потопленика, намагається втекти від нього, блукаючи біля Черемоша: «... лише Черемош тяг мене до себе і на дарабі вертала до мене й охота до життя» [5, с. 19]. Сугестивно усвідомлюючи свою причетність до смерті «хлопчища», герой відчуває власну приреченість через неможливість покинути цей світ: «Щоночі хтось кличе мене геть, а проте щось, мов кліщами, держить мене на місці» [5, с. 10] і, лише переосмисливши, що образ небіжчика «...се не був гріх, се була ласка Божа», Кучеранюк зміг спокійно піти на вічний спочинок: «Його лице роз'яснилося і виглядало, як образ спокою і задоволення» [5, с. 24].

Натомість оповідання «Як Юра Шикманюк брів Черемош» насичене драматизмом оповіді та обрамлене загальною психологічно-емоційною інтенцією [15, с. 158], що слугує підсиленням готичного ефекту фаталістичної приреченості. Герой, засліплений прагненням помсти, намагається втекти подалі від села, виправдовуючи перед самим собою майбутній намір скоїти вбивство: «Ні, не буду мав гріха! Бог мене простить... Я лише за свою й людську кривду» [272, с. 462]».

Символічного звучання набуває у творі перехід Юри через Черемош, наповнений на імпліцитному рівні готичним мотивом руйнації: «... се ж для нього перехід із одного життя, з того, в якому він зріс і постарівся, в яесь інше, невідоме, далеке і страшне» [272, с. 463].

Як уже зазначалося, однією із глибинних форм категоризації готичної дійсності виступає концепт страху. Страх – один із базових інстинктів людини. Незрозуміле і страшне завжди привертало увагу, інтригувало, примушувало страждати, тужити в очікуванні розгадки. Вірджинія Вулф зазначає: «Людина отримує насолоду, випробовуючи страх перед невідомим» [48, с. 485]. Ще точніше визначає природу страху Едмунд Берк: «Відчуття, яке викликає в нас велич і піднесеність природи, владно заволодіває нами і викликає подив. Подив – це такий стан душі, в якому всі її рухи завмирають у передчутті жаху. Жодне відчуття не може позбавити наш мозок розсудливості і здібності до дії такою мірою, якою здатний це зробити страх. Страх і є передчуттям болю або смерті, і за своїм способом дії він схожий на справжній біль» [17, с. 128]. Ось як концепт страху актуалізовано в тексті Франкових творів: «Холодний піт покрив усе моє тіло, морозна пропасниця біла і телепала мене, я дзвонив зубами і не мав відваги нікому прохожому глянути просто в очі» [5, с. 15]; «Юра поблід, як труп, схопився з призьби, затремтів усім тілом... у його грудях щось клубилося й душило в горлі» [272, с. 442]. Цікаво, що концепт страху в оповіданні І. Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош» контамінується і в образ Дому.

Дім у комплексі зі Світовим Деревом та чотирма першостихіями займає першочергове місце серед базових міфопоетичних образів культури та мистецтва. «Дім (хата) – це місце і народження, і формування особистості, і продовження життя на землі. Здавна дім в українців був еквівалентом природного, побудованого порядку, упорядкованості, сімейно-родової близькості» [290, с. 68]. «Символічний зв'язок існує між домом і сховищем мудрості, тобто традиції самої по собі» [231, с. 180]. Суттєві якості для характеристики дому – це стабільність, захищеність, певний консерватизм, зумовлений орієнтацією на цінності традиційного життєвого порядку [290, с. 68].

«Для людини «Дім» може бути тільки рідним, інакше він перестає бути «рідним простором» й втрачає свою сакральність» [82, с. 209].

Готичний жанр пропонує свою версію моделі традиційного архетипного образу Дому, наділяючи його релевантною семантикою. Відтак літературна готика породжує «Антидім», або ж «чорний Дім», що, своєю чергою, корелює із традиційним уявленням образу Дому, нівелюючи сакральність останнього. Амбівалентність міфологеми Дому та «розширеність» її семантики в готичному річищі доповнюється ще й, якщо члени родини з певних причин покидають Дім. Тоді у ньому починає домінувати потойбічний компонент, котрий, власне, і надає Дому атмосфери таємничості та жаху, що й спостерігаємо у Франковому оповіданні «... коли вмерла стара, все якось урвалося, мов з батога тріснув. Юра почув себе самотнім і безутішним у своїй малій хатчині. Всюди йому чогось не ставало... кожна найменша річ у хаті й на обісті «давала йому пуду!» [272, с. 425]. Натомість у новелі «Терен у нозі» страх виступає як екзистенційна домінанта-філософема, що підсилюється сюрреалістично-оніричними елементами: «Приснилося мені, що пливу дарабою Черемошем, піді мною реве і клекоче каламутна повінь, я щосили працюю коло керми і раптом бачу хлопчища, як він звішує голі ноги з дараби у воду, як обома руками спирається на кльоца, обертається і показує мені своє невимовно сумовите лице та всміхається до мене не то сумно, не то якось злорадісно, а потім тихенько сховзується у воду і щезає в ній безслідно. Я пережив у сні всі ті страшні почуття, що перед тим так довго мучили мене, і пробудився весь облитий потом, січучи зубами» [5, с. 18]; «... почав той хлопчище все колись-не-колись набиватися мені на сон. То привиджувався мені, як сидить на краю дараби, скулений і задивлений у каламутну повінь, а иньшим разом – як своєю сніжно-білою рукою показує кудись у невідому далечінь або як з якимось невимовним виразом усміхається до мене...» [5, с.18]; «...коли вмерла моя жінка і зараз тої ж ночі втопленик знов показався мені у сні і всміхнувся до мене ще жасніше, ніж уперед...» [5, с. 19].

Прикметно, що в обох творах Івана Франка практично відсутній преромантично-готичний пейзаж, котрий, за визначенням І. Лімборського, є

однією із концептуальних рис готичної поетики в українській літературі [148, с. 159]. Однак інваріантна репрезентативна картина пейзажу в Каменяра втілена у відповідних контекстуально-варіативних описах природи на кшталт «...кровава заграва, що, розітлівшись на заході, обхопила була все небо, почала звільна погасати...» [272, с. 456]; чи «... сива мряка з-над водяного дзеркала щезла вже зовсім. Небо затемнілося, покритися хмарою. Під її темною паломою Черемош виглядав чорний, мов грізне, розбулькотане смоляне озеро. Не видно було ні броду, ні кашиці, ні закруту, лише широку, чорну пасмугу, з якої йшов глухий клекіт...» [272, с. 464].

Елементи містики, жаху й таємничості як засадничі доміанти літературної готики втілені й у новелі Івана Франка «Неначе сон». Однак деякі науковці (наприклад, І. Денисюк та Р. Голод) схильні розглядати ці риси в контексті сюрреалістичної стильової тенденції [56, с. 51; 76, с. 106]. Подібні епізоди доводять існування спадкоємного зв'язку між літературною готикою та новітніми літературними напрямками епохи модернізму.

Прикметно, що характерні для готичної стильової тенденції сюрреалістично-оніричні мотиви, простежуються вже на початку новели: «Неначе ві сні, виринають перед моєю душею забуті тіні давньої минувшини...» [272, с. 318]. В українській фольклорній традиції тіні наділяли таємничими та містичними рисами. У Давній Русі вірили, що тінь – це двійник людини, його друге «Я». Подібну думку висловлює й Ніла Зборовська, аналізуючи юнгівський архетип Тіні: «Розгляд характеристик Тіні дає змогу збагнути, що ця психічна «істота» наділена емоційною природою і автономією, виступає як «друга особистість»: їй притаманна нав'язливість, владна присутність і бажання себе виявити... Ця несвідома сутність, яка з погляду ортодоксальної християнської релігійності є джерелом зла, у Юнга постала значущим феноменом...» [103, с. 136]. Згідно з болгарською легендою, Бог створив Диявола зі своєї тіні. Також існує повір'я: якщо вдарити чаклуна чи відьму, вони не відчують болю, проте якщо вдарити по їх тіні, то можна тим самим знешкодити їх магічний дар [254]. Отож, як бачимо, здавна існували різноманітні теорії щодо особливої ролі тіні, її

містичності та значущості, тому, на наш погляд, образ «тіней» Франко обрав не випадково: персоніфікуючись у символах та архетипах, прагненнях та інстинктах головних героїв, вони [міні – І. С.] семантично наповнені елементами таємничості, що є характерним для готичної поетики.

Іншою прикметною ознакою в аналізованому творі є дещо містичний образ баби-характерниці, котра «... вже три роки не злазить з печі, та досі ще держить у повній власті всю хату» [272, с. 318]. В українській міфології, з одного боку, образ баби вважають генетичним продовженням прадавнього символу богині родючості [231, с. 219], а з другого – втіленням зла, істотою, яка вбиває або ж до смерті залоскочує людей. С. Плачинда доводить, що з прадавнього символу життя, здоров'я, вагітності, родючості – баби – розвинувся сучасний образ Берегині [232, с. 13].

Отже, як бачимо, згадана дуалістична концепція теодицеї, котра є однією із фундаментальних основ літературної готики, простежується на образному рівні і цього Франкового твору. Баба з метою продовження роду «благословляє» невістку на зраду, посилаючи по воду. У фольклорній традиції образ води є надзвичайно багатограним. Вода – джерело життя, одна з основних стихій Всесвіту, символ жіночого начала у природі, животворної матерії [205, с. 266]. Крім того, вода виступає посередником між двома світами – живих і мертвих, засобом для розкриття майбутнього [243, с. 66]. Природа бабиного образу дещо емблематична: з одного боку, це звичайна стара жінка, котра «три роки не злазить з печі» [272, с. 318], а з іншого – особа, яка «нічого не бачила, але все знає» [108, с. 188] і схвалює вчинок Марисі. Тому зрада в тексті твору виражена амбівалентно – як інстинктивне бажання молодої жінки продовження роду та як порушення догм суспільної моралі.

Отже, контамінація двоїстого образу баби та вчинку Марисі підтверджує теодиційну модель зображення елементів готичної дійсності.

Особливої уваги в архітектоніці аналізованого твору заслуговує містичний епізод із википанням молока без вогню. Так, І. Денисюк зазначає, що тут «Франко використовує мотив так званого чудесного покажчика, який виступає у народних

казках» [76, с. 108]; Р. Голод вбачає в цьому пасажі вкраплення сюрреалістичної стильової тенденції [56, с. 52]; а Л. Зубак простежує в ньому «деякі фізіологічні й психоемоційні особливості статевих стосунків», котрі мовби залишаються «за кадром», сублімуючись в образі збурення молока й водночас надаючи невидимій сцені «в житі» магії і чару [108, с. 188]. На нашу ж думку, подібне «наслання» акумулює також елементи таємничості та містицизму, що, своєю чергою, є синкретичним поєднанням сюрреалізму та готики.

Отже, детально проаналізувавши твори Івана Франка «Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош» та «Неначе сон» у парадигмі готичної поетики, варто зазначити, що перелічені тексти не можна вважати зразками «чистої» готики, оскільки у них функціонують лише окремі елементи жанру, а саме: переплетіння реального та ірреального, дійсності та візії, таємничість, амбівалентність боротьби Добра і Зла, втілена в концепції теодицеї, мотиви помсти, смерті та приреченості, актуалізовані семами блукання / переслідування / втечі, концепт страху як одна із глибинних форм категоризації готичної дійсності, сюрреалістично-оніричні мотиви та фольклорно-міфологічний образно-мотивний рівень.

Новелістика Василя Стефаника – приклад синкретичного втілення іманентних особливостей різних літературних напрямів і течій, поетикальних систем, жанрово-видових структур. Так, експресіонізм В. Стефаника, за влучним твердженням О. Колінько, зростає на зображенні апокаліптично-катастрофічних ситуацій у межових обставинах буття [125]; М. Зубрицька вбачає у новелістиці Василя Стефаника екзистенціальні мотиви, серед яких й онтологізація смерті, наголошуючи, що світ його героїв – це «буття-до-смерті» у гайдеггерівському розумінні [109, с. 208]. Цю ж думку підтримує й дослідниця Л. Назаревич, підкреслюючи сповідальну манеру художнього мислення покутського митця, що тісно переплітається із філософією екзистенціалізму [180, с. 122]. Іван Денисюк та Юрій Винничук у творчості Василя Стефаника вбачають готичні вкраплення [77]. Предметом дослідження у нашій дисертації стали новели В. Стефаника «Сама-

саміська» та «Басараби», у котрих, на наш погляд, простежуються елементи готичної поетики.

Характерною рисою образного рівня готичного твору на українському ґрунті вважається образ нечистого, що у новелі В. Стефаника «Сама-саміська» трансформується в образ Чорта. Дослідник українського фольклору С. Плачинда, називає Чорта одним із найрозповсюдженіших негативних персонажів стародавньої української міфології та демонології християнської доби [232, с. 51] і виводить його походження від Чорнобога, антиподу Білобога і «всього прекрасного на землі» [232, с. 53]. У фольклорі зовнішній вигляд Чорта описується дуже по-різному: антропоморфно, коли нечистий виглядає звичайною людиною, де його можна впізнати по тому, що в нього ратиці замість ніг [201]; і зооморфно, коли його зображують укритим густою шерстю, із маленькими свинячими очима і свинячим рилом замість лица [201]. У новелі «Сама-саміська» В. Стефаник змальовує чорта, що виліз з-під печі, «з довгим хвостом» [240]. Для наших предків-язичників піч була чимось на зразок домашнього вівтаря, місцем священним, пов'язаним із сакралізацією вогню. Саме у печі мешкали духи-охоронці господи. З поширенням християнства уявлення про піч зазнали деяких змін: спілкування через посередництво печі зі світом предків набуло негативного значення, а самі духи предків почали сприйматися не як добрі охоронці, а як ворожі людям створіння. Тому, за повір'ями, через піч улітала до хати всяка нечисть: відьми, вогняний змій, чорт, домовики. У Стефаника – «чорт сів наперед баби. Взяв хвіст у руки та гладив ним бабу по лиці» [240]. Введений автором персонаж української демонології у сюжетне плетиво новели, поза сумнівом, надає творові готичного забарвлення.

За народними повір'ями, не варто називати Чорта на ім'я в хаті, оскільки подібне може слугувати своєрідним ритуалом прикликання нечистого. Так, у новелі В. Стефаника «Басараби» головні герої вживають евфемізми на позначення цього демонологічного персонажа: «...вже ті *тот* висадив на бантину...» [5, с. 75]. Варто наголосити, що у «Басарабах» образ Сатани настільки експліцитно не виражений, як, скажімо, у новелі «Сама-саміська», натомість – на перший план

виступає концепт гріха, діалектично споріднений із готичним мотивом прокляття й спокути: «Дивиться око на тот давний гріх, що за него їм кара йде...», «Тяжкий гріх мають у своїй фамілії і мусять єго доносити...» [5, с. 71]. Гріх, содіяний прадідом, позбавляє життя багатьох Басарабів, які аж до сьомого покоління мають його спокутувати: «Гріх, люди, гріх не минає, він має бути відкуплений! Він перейде на дитину, він зійде на худобу, він підпалить обороги, градом спаде на зелену ниву, він чоловікови душу возьме і дасть на вічні муки» [5, с. 71]. А ось у новелі «Сама-саміська» втіленням гріха виступає «хатина», що «подобала на якусь закліту печеру з великою грішницею, що каралася від початку світа та до суду-віку каратися буде» [240].

Дещо есхатологічним значенням наповнений епізод із новели, коли «земля у хаті розпукалася, а баба в розколібину сточувалася і падала удолину. Летіла все успід та успід...» [240]. Згаданий епізод асоціюється у нас із гріхопадінням і перегукується із сюжетом полотна нідерландського живописця Ієронімуса Босха «Падіння проклятих у пекло», написаного в готичному стилі.

Символічним втіленням Світлого начала в аналізованій новелі В. Стефаника є хрест, котрий був «у сволоці вирізаний» і на котрий «блудними очима» дивилася баба. Так, хрест – стародавнє позначення вічного дерева життя, істини й спасіння – найбільш поширений у християнстві і виступає магічним знаком-оберегом від усього злого. Саме хресним знаменням і намагається відігнати нечисту силу головна героїня новели В. Стефаника «Сама-саміська», проте «малі чортики сідали всіма на руку та й не допускали хрест на собі зробити» [240].

Засобами готизму слугують у творі натуралістичні елементи, котрі на поетикальному рівні виконують функцію композиційного обрамлення: «У хатині бриніли мухи. Сідали на хліб та й їли, залізали в збаня та й воду пили... Лізли в очі, в рот...», «...мухи з розкошею лизали кров. Позакервавлювали собі крильця, і щораз більше їх було у хаті червоних... Всюди розносили бабину кров» [240].

Стосовно функціонування елементів готики у новелі «Басараби» слід наголосити на особливому смисловому навантаженні назви твору, адже, за однією із версій, етимологія номінації «басараб» походить від тюркського «basar-» –

«душити» + іменниковий суфікс –ab. Як бачимо, семантика смерті закладена вже у самому прізвищі Стефаникових героїв. Зрештою, готичне осмислення теми смерті у творі дещо модифіковане: смерть постає як образ – символ – деталь і трансформується у мотив покарання та спокути за вчинені гріхи: «То до сегого коліна буде їх так душити... То кара, люди... Бог не має гіршої кари на землі» [240]. Варто зауважити, що мотив покарання та спокути цілком вписується в концепцію теодицеї, котра, як уже зазначалося, є релігійно-філософським підґрунтям усієї літературної готики.

Детального аналізу, на наш погляд, у «Басарабах» В. Стефаника заслуговує образ баби Семенихи – «найстаршої та найбогатшої в їх роді» [5, с. 71], котра, хоч і незряча, виконує роль духовного провідника роду: «Ви не видите нічо, не видите, бо-сте сліпі. Бог вас покарав сліпотою» [5, с. 73]. Тут паралельно запрошується до порівняння дещо містичний образ баби-характерниці із новели Івана Франка «Неначе сон»: обидві героїні володіють певними сакральними знаннями та, щонайцікавіше, – події обох новел відбуваються у полудень – «час чарів і див» [76, с. 106], коли герої стають заручниками «біса полуденного» [76, с. 105-106]: «Тома Басараб хотів повіситися у кошниці в саме полудне...» [5, с. 69]; «А вчора то мене вже так придушило, що-м стратив геть розум, і очі, і руки. В саме полудне прийшло. Як прийшло, так і показало бантину в кошниці...» [5, с. 76].

У літературній готиці розгортанню готичного ефекту зазвичай сприяє відповідна кольористика – у творах переважають темні та похмурі барви. Таку ж особливість спостерігаємо й у «Басарабах» В. Стефаника. Домінантним у новелі є чорний колір: «довгий чорний чупер, що вам сонце закрив»; «сонце замиготить по чорнім глибокім ставі»; «тоту мраку чорну, що вам світ затемнює»; «то не очі, то така чорна рана в чолі, що жиє і гниє» [5, с. 72]. За припущенням англійського етнолога В. Тернера, чорний колір, що часто позначає смерть, непритомність, сон або п'тьму, пов'язується з несвідомим станом, тобто з досвідом містичного затьмарення, затемнення свідомості [249], що, власне, й спостерігаємо у творі В. Стефаника: «...воно прийде, та й воно не питає ні дня ні ночі, ні сонця ні хмар.

Отак встанете рано, помолитесь богу та ідете собі на подвір'є. Станете на порозі та й закаменієте... А стоїте того, що щось вас у голову дюгнуло, збоку, дуже легонько. А з голови йде до горла, а з горла в очі, в чоло... А вчора то мене вже так придушило, що-м стратив геть розум, і очі, і руки... Я сьогодні дивуюся сам, як я так спокійно і весело тратився» [5, с. 76].

Отже, елементи готики частково виявляються у поетикальній системі новелістики Василя Стефаника комплексом таких ознак, як:

- концепт гріха, діалектично споріднений з готичним мотивом прокляття й спокути;
- образ нечистого як одна із конститутивних ознак літературної готики;
- імпліцитна натуралістичність та відповідна кольористика як форма психологізації образів твору.

Отож, перераховані вище риси у їх системності та взаємозумовленості підкреслюють багатство стильової парадигми новелістики Василя Стефаника.

3.1.2. Українська мала проза другої половини XIX – початку XX століття: готичний дискурс

Якщо в аналізованих творах Івана Франка та Василя Стефаника готичні елементи простежуються лише частково, то оповідання Хоми Купрієнка «Недобрий віщун» та «Втоплениця» написані у виразній готичній тональності.

Отож, події у творі «Недобрий віщун» відбуваються у так званому селі К., де «стільки відьом, більш, чим на всьому білому світі, а скільки пакостів вони роблять бідним людям, котрі тутечка живуть...» [4, с. 186].

Як уже зазначалося, образ Відьми вважається характерною рисою образного рівня готичного твору. В українському фольклорі Відьма знається з нечистим, володіє надприродною силою і шкодить людям. В українській демонології відьми займалися відбиранням молока від корів, адже коров'яче молоко з росою – найулюбленіша їхня страва [173, с. 49]. Саме за таким заняттям й застає один із головних героїв оповідання Хоми Купрієнка «Недобрий віщун» Охрім Прокопенко – церковний староста – свою двоюрідну сестру Степаниду: «Що се ти

здумала! Та я тебе зараз вірьовками зв'яжу да завтра чуть світ у суд і відправлю!» Вона заголосила: «Прости, мій братику, не вези мене у суд. Ти і так мені всі ребра переламав!»... Ну, як би там не було, а все-таки свої рідні жаль» [4, с. 192].

Як уже зазначалося, за І. Денисюком, характерною рисою української літературної готики є яскравий фольклоризм, а точніше – міфологізм, побудова сюжетів на зіткненні людини з вигаданими народною уявою демонологічними істотами – відьмами, чортами, перелесниками, русалками [77]. Бінарну опозицію добра і зла спостерігаємо в аналізованому оповіданні Х. Купрієнка: втіленням темних сил постає відьма Степанида, а уособленням добра – молода пара Іван та Оксеня.

Прикметно, що сюжетна подієвість твору відбувається «у суботу, що перед клечальною неділею» [4, с. 187]. За народними повір'ями, це одна із трьох наймістичніших ночей у році, коли прокидаються мерці, і люди, щоб їх задобрити, влаштовують поминальні обіди та відвідують їхні могили. Цікаво, що в давнину на воротах біля хат вшали вінки з гілля й квітів, зелені м'яти, любистку, чебрецю, васильків, полину та інших духмяних трав, які могли відганяти нечисту силу. Саме цієї містичної ночі молода пара Іван та Оксеня й зустрічається з відьомським поріддям: «Тільки що вимовив се Іван, як зашумить щось біля їх листям. Вони глядь – аж свиня превеликая, як корова, поуз їх так, мов вихор, пробігла. Іван та Оксеня кріпко злякались і тільки що перехрестились та хотіли швидше іти додому, коли чують – щось шамотить, вони озирнулись – жінка у білій сорочці так до них і швиндяє. Вони й обімліли» [4, с. 188]. Або: «Щойно засвітилося в хаті у Прокопенка, як щось під вікном як не зарегоче: «Ха! Ха! Ха!» – та так страшно, що староста і його жінка аж побіліли. А затим у відчинену кватирку просунулася синя-пресиня рука і киває якраз на піл, де лежала, уквившись постілкою, Оксеня. Ні живі ні мертві були старі, як уздріли синю руку. «Кукуріку!» – півень, і де тобі ділась тая рука» [4, с. 194]. Як бачимо, зіткнення диявольського й людського змальовано в дещо фантазмагоричному плані у творі, тому ми й вважаємо доречним вважати фантазмагорію одним із складових елементів готичної організації тексту.

Жах як екзистенційна домінанта-філософема є однією із жанровизначальних рис готичного твору, яка в оповіданні Х. Купрієнка перманентно увиразнюється релевантними сюрреалістично-оніричними елементами: «Мені на серці так тяжко, і сни сняться прешрашенні... Снилось, що ми були з тобою в лісі, і так надвечір верталися додому, і зійшли на велику дорогу, що в город. Ідем, здається, обнявшись, коли ж де не візьмись – моя тітка Степанида. Підбігла, ухватила тебе на руки і провалилася крізь землю» [4, с. 188]; «... страшні сні не давали їй і тут ніякого покою, їй здавалось, що лиха відьма стоїть під вікном і все дивиться на неї, а очі горять, наче вуголі, і зуби скрегочуть» [4, с. 190].

Варто наголосити на одній із основоположних складових естетичної платформи літературної готики – ідеї ескапізму [25, с. 197], котра представлена у творі Х. Купрієнка архетипом Дороги. У світовій культурі архетип Дороги являє собою пошуки правди, краси, любові; символізує, з одного боку, духовну та соціальну свободу, а з іншого – стан занепокоєння, хвилювання, вічного пошуку [131, с. 408]. Небезпеки, що загрожують життю героїв, підстерігають їх саме на дорозі: на дорозі відьма погрожує розправою молодій парі; на дорозі майбутньому нареченому Оксені – Іванові Настенку – з'являються фантасмагоричні марева: «... і не успів ще пройти й половини дороги [Іван – І. С.], аж відкіль не візьмись білий клубок завбільшки з добру голову та так йому під ноги і підкотився...» [4, с. 190]; на дорозі, зрештою, молодий хлопець гине. Отож, дорога є невід'ємним атрибутом поетики аналізованого твору, який реалізується у мотиві блукання й переслідування головних героїв: «Іван кинувся навтьоки. Не тямив, що з ним діється, тільки чув, що за ним хтось гониться» [4, с. 190]; «...аж привидіння вже недалеко від нього... Побіг Іван так, що й землі під собою не чує. А мертвець за ним гониться» [4, с. 194].

У традиційних «*gothic story*» світової літературної спадщини розгортання готичного ефекту зазвичай супроводжує відповідна кольористика (у творах переважають темні та похмурі барви). Натомість символіко-концептуальну функцію в готично-просторовій організації аналізованого оповідання Х. Купрієнка відіграє білий колір. В українській культурі білий колір означає

невинність, чистоту й радість. Він нейтральний: пов'язаний із чарівною силою денного світла, що виражає спорідненість із Божественною силою. В давнину це – колір бога Білобога, ангелів, святих, праведників [45, с. 431]. Проте в українській кольористичній традиції білий колір символізує також і порожнечу та безтілесність, а також інколи його пов'язують із образом смерті. У давні часи білий колір використовувався для позначення трауру, і тому покійників одягали у біле та покривали білим саваном. Примари та мерці з'являються людям у білій одежі [46], що, власне, й спостерігаємо в творі Х. Купрієнка: «... коли чують – щось шамотить, вони озирнулись – жінка у білій сорочці так до них і швиндяє...» [4, с. 188]; «... не посидів довго, аж дивлюсь – іде якась жінка у білій сорочці з дійницею на голові, а волосся в неї розпущене...» [4, с. 191], «...на кладовищі на однім хресті щось біліє, як сніг, та вихається, мов на колісці» [4, с. 194].

Готичне осмислення теми смерті у творі дещо модифіковане: смерть постає як образ – символ – деталь і трансформується у мотив помсти та приреченості: «Твій батько мене кріпко обидив. Зроблю ж і я тобі лихо, бо я вже поклялася відомстити вашому роду» [4, с. 188]. Як наслідок – «... два десятника держали на руках куски розірваного Іванового тіла» [4, с. 196].

Як уже зазначалося, однією із глибинних форм категоризації готичної дійсності виступає концепт страху. Ось як його актуалізовано в тексті твору: «Ні живі ні мертві були Іван і Оксеня, сидячи під деревом. Вони не тямали, що перед ними діялось. Обое трусилися, мов у лихоманці. А далі Іван трохи очнувся від страху та перехрестився» [4, с. 188]; «Іван дуже злякався і, не озираючись, кинувся навтьоки» [4, с. 190].

Постійне очікування чогось страшного на фреймічному (стереотипному) рівні асоціативно-образної аури тексту загострює готичність світосприйняття головних героїв твору, котрі все ж таки ще сподіваються на допомогу Світлих Сил: «Може, Біг і не допустить видюзі насміяться над чоловіком» [4, с. 192]; «Може, Біг над нами змилується» [4, с. 190]. На рецептивному ж рівні моторошна атмосфера оповідання Х. Купрієнка спричиняє зростання психологічної напруги в процесі сприйняття твору читачем.

Прикметно, що у творі Х. Купрієнка практично відсутній преромантично-готичний пейзаж, котрий, як уже згадувалося, за визначенням І. Лімборського, є однією із концептуальних рис готичної поетики в українській літературі [148, с. 159]. Не знайшли свого яскравого втілення в художній канві оповідання й натуралістичні сцени людських страждань та катувань. Проте говорити, що «Недобрий віщун» характеризується абсолютною відсутністю елементів натуралізму, буде помилкою. Натуралізм тут, радше, дещо замаскований за машкарою емоцій головних героїв твору та прихований у надрах їхнього підсвідомого передчуття страху. Лише у фіналі твору автор частково еруптує на поверхню імпліцитний характер натуралістичної поетики описами на кшталт: «Два десятника держали на руках куски розірваного Іванового тіла» [4, с. 196]; чи: «... відкопали, розкрили домовину... побачили на її [відьми. – І. С.] морді кров» [4, с. 196].

Важливе смислове навантаження у готичній організації аналізованого твору відіграє його назва. У слов'янській міфології віщунами називали пророків, провісників, котрі знали минуле, теперішнє і майбутнє. Символічно-фатального характеру набувають віщування зозулі в оповіданні Х. Купрієнка: «А се вже звісно, що як нічю зозуля почне кувать, то вже не к добру. Або у тім дворі, де вона кука, зробиться велика пропажа, або хто-небудь вмере» [4, с. 190]. У народних уявленнях зозуля – носій ідеї горя і смутку – символізує, з одного боку, віщування, що визначає межі життя і смерті, щасливого або нерозділеного кохання; з іншого – сумну жіночу долю. Специфіка цього орнітосимволу в українській народній творчості, на відміну від, скажімо, поезії народів західноєвропейських, полягає в тому, що зозуля не лише віщує тривалість життя, а й часто є пророчицею лиха, неминучої, невідвортної біди [63], що, власне, й спостерігаємо у згаданому творі.

Отож, готична організація оповідання Хоми Купрієнка «Недобрий віщун» визначається комплексом таких ознак:

- контамінація фантазмагорії з оніричними елементами;
- трансформація теми смерті у мотив помсти та приреченості;

- концепт страху як одна із глибинних форм категоризації готичної дійсності;
- архетип дороги, актуалізований семою переслідування та блукання;
- імпліцитна натуралістичність як форма психологізації образів твору.

Власне, перелічені риси в їхній синтагматичній цілісності й забезпечують готичний ефект аналізованого оповідання.

В іншому оповіданні Хоми Купрієнка «Втоплениця» ретрансльовано рудименти давніх фольклорних вірувань про добрих потойбічних духів і їхню безкорисливу допомогу людині, що частково споріднює аналізоване оповідання із чарівною казкою, вкотре демонструючи спадкоємний зв'язок національної готики із фольклором.

Добра русалка у творі Хоми Купрієнка за життя була донькою справника, «...що годів п'ять тому втопилась у тій кручі коло млина. Скільки не шукали її у воді, а не знайшли. Але з тої пори, хто не купався на тім місці, дак усякий тону» [4, с. 199].

Згідно з народними уявленнями, Русалки – це дівчата або молоді жінки, котрі, купаючись, втопилися. Утоплениці-русалки на віки-вічні відійшли від буденного земного буття й переселилися в таємничу сферу, на дно глибоких рік та озер у казкові палати, що, за висловом дослідника О. Воропая, чудом збудовані з прозорого кришталю. Місяць і зорі викликають Русалок з води. Вийшовши з водної стихії, вони сідають на березі, розчісують своє довге волосся, водять дивовижні хороводи, співаючи пісень [46, с. 267].

Варто наголосити, що в аналізованому оповіданні Хоми Купрієнка репрезентовано готичну версію образу Дому: покинута хата-пустка стала пристанищем для вечірніх зустрічей русалок: «В хаті на столі світилася свічка і для кожної душі тарілка поставлена, ложки, виделки й ножі покладені, наче в панів» [4, с. 204].

Слід звернути увагу й на образ свічки, який є досить багатовимірним та поширеним серед багатьох народів світу. В Україні свічка є обов'язковим атрибутом при здійсненні церковних, весільних, поховальних, календарних та багатьох інших обрядів [42, с. 56]. Так, при похованні «навколо гробу померлого

запалюють свічки на знак того, що померлий перейшов в область світла – в краще загробне життя» [99, с. 610].

Згідно з народними повір'ями небесними свічками є зорі. Кожна людина має свою свічку, тобто свою зірку. Коли людина помирає, її зірка (свічка) гасне, а коли живе грішним життям, зірка тьмяніє [42, с. 57].

Відповідно образ свічки у творі Хоми Купрієнка використано з метою увиразнення атмосфери містицизму. Оскільки небесна зірка справникової доньки, як і решти Русалок, згасла, а їхні тіла не були належним чином поховані, відповідно й душі їхні неупокоєні, свічка в аналізованому оповіданні, на наш погляд, постає своєрідним символом зв'язку між двома світами – живих і мертвих.

У праці В. Гнатюка «Нарис української міфології» зазначено: «Звізди – це діти Сонця і Місяця, що послугують усе своїм батькам» [41, с. 148]. Однак якщо образ Сонця – репрезентує Світло, день, то образ Місяця – Темряву, ніч. Оскільки, за повір'ям, кожна людина має свою зорю (небесну свічу), яка є породженням одночасно Сонця й Місяця, то, відповідно, в людині поєднано два начала – світле і темне.

Прикметно, що в аналізованому оповіданні концепт страху експлікується через моторошність оповіді, похмуру кольористику та натуралістичні елементи в описі демонологічного образу Русалки: «Лице у панночки було синє, мов сукно, і руки сині, а із рота вода так і капала» [4, с. 198]. Однак сама панночка постає добрим потойбічним духом, який на прохання селян безкорисливо допомагає їм.

Подібна оповідь дещо нагадує традиційний фольклорний сюжет про укладання людиною угоди з Дияволом, однак у творі Х. Купрієнка така модель традиційного сюжету суттєво деформована, оскільки добра Русалка не просить ніякої відплати, а селяни й поготів «...просили Милосердного Господа, щоб він наградив добрую втопленицю за те, що зробила їх щасливими навіки» [4, с. 205].

Як бачимо, національний варіант літературної готики актуалізує концепт страху через наявність релевантних демонологічних образів, однак присутність останніх радше є доказом існування потойбічного світу, що паралельно співіснує

та іноді комунікує зі світом живих, аніж засобом увиразнення *horror*, як це спостерігається в західноєвропейській готичній традиції.

В оповіданні Івана Барщевського «Душа не в своєму тілі» готична естетика актуалізується через мотив самотності, закодований вже в самому прізвищі головного героя – лікаря Самотницького; а також через моторошний інтер'єр («У кімнаті, де ми розмовляли, було кілька старих стільців, дві старосвітські дубові шафи і два дубові столи; на одному з них лежали якісь купки різнобарвного піску, кавалки звапнілих раковин, кістки, скелети якихось риб, гадів, звірів та птахів, малюнки страшних почвар, дивних, небачених істот» [4, с. 40]); таємничість (загадкова постать, застосування таємничих ліків, які мали дивовижний ефект, оскільки за кілька годин хворий одужував від холери, і які асоціативно сприймаються у художній канві твору як алюзія на фольклорний образ живої / живильної води); елемент фантастики (переселення душі в інше тіло: «...він блукав тривалий час невидимим, нарешті знайшов на дорозі якийсь труп, з якого щойно душа вилетіла, примусив своїми потаємними ліками циркулювати кров, вліз у чуже тіло, повернувся на свій хутір і тепер живе собі там самотою: ніхто його не впізнає, всі вважають його небіжчиком» [4, с. 33]); моторошний пейзаж («День був осінній, небо похмуре, шуміли дерева над почорнілим дахом хутора, вітер піднімав у повітря жовте листя» [4, с. 35]). До того ж, образ хутора із зчорнілим дахом знову ж таки підсилює готичний мотив самотності.

Крім того, оповідання Івана Барщевського базується на корелятивному співвідношенні, амбівалентному співіснуванні та зіткненні двох світів – поЦЕЙбічного та поТОЙбічного, що, власне, є однією із концептуальних особливостей готичної поетики. Проте якщо у першій частині твору «Душа не в своєму тілі», окрім зазначених рис, все ж таки домінує категорія містичного, бо йдеться про світ духів, притаманний християнській традиції («Бідний Самотницький без тіла був невидимим, нікому не міг і слова сказати, адже, чуючи його голос, всі жахалися від страху, вважаючи, що з ними розмовляє дух» [4, с. 33]; «...його візит мовби з тамтого світу, викликав у мене якесь незрозуміле почуття» [4, с. 35]), то друга частина оповідання репрезентує дослідження

химерного світу природи минулого («Вже біля опівночі за допомогою тих кольорових вод оживляв пан Рилець все нові і нові істоти: серед них я бачив стоногих, стооких, стоголових страховищ, описати їхні жахливі руки та дивні постаті – річ неможлива») [4, с. 43].

Відтак у згаданому оповіданні І. Барщевського готична семантика сконцентрована навколо романтичного принципу «двосвіття», що функціонує в даному творі в конвенційно-фантазмагоричній проекції, на наш погляд, для обґрунтування бінарної опозиції «свій / чужий» світ, тим самим забезпечуючи увиразнення інших детермінантних ознак літературної готики.

Оповідання Михайла Чайковського «Могила» також написано в готичному річищі, про що свідчить вже сама назва твору.

Згідно з давніми фольклорними віруваннями могила є середнім горизонтальним ярусом між верхнім світом (небо) та підземним світом мертвих [46, с. 75].

Русини вірили, що після смерті душа людини відправляється до Батька-Неба Сварога, а тіло повертається до Матері-Землі Рожаниці. Відтак під час похорону відбувається шлюбний обряд Батька Сварога і Матері Рожаниці, тому людина має відродитися в наступному поколінні; могила ж поставала символом вагітності Матері-Землі [46, с. 123]. Як бачимо, віра у воскресіння душі і про життя після смерті сягає часів язичництва, що вкотре доводить на тематичному рівні спадкоємний зв'язок готики як літературного жанру з фольклором як закодованим виявом язичницького світосприйняття.

В аналізованому творі М. Чайковського могила постає сакральним пристанищем духів («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» [4, с. 148]), символом перебування потойбічних сил у світі живих, що, своєю чергою, актуалізує готичну категорію таємничості («Баби надовколишніх сіл і хуторів шепчуть якісь таємниці про чари і чарівниць, а старші люди, як зачують про Могилу, воліють мовчати» [4, с. 148]) та страху («Ніхто на її вершок вилізти вночі не відважиться, а тим, хто

проїжджає біля її підніжжя, кров у жилах стигне, а волосся на голові дуба стає – так страшно» [4, с. 148]).

Готичну організацію аналізованого твору Михайла Чайковського доповнюють фантазмагорійні видива, що слугують метафізичними елементами для конструювання відповідного асоціативно-образного тла тексту: «...марево сяє, мов ясна заграва... яскравість блідне, починає тремтіти і, розплившись у повітрі, зникає», «...марево нові загони світла з землі випроваджує і переслідує хлопчаків, наче тінь...» [4, с. 148]. Як бачимо, образ марева, візуалізуючи контамінацію підсвідомих страхів та давніх язичницьких вірувань, сприяє розгортанню готичного ефекту.

Варто акцентувати увагу й на символічному наповненні числа три в аналізованому творі. Трійка стала ритуальним числом з приходом християнства (Свята Трійця) і означає покровительство: три дороги на вибір та триголовий змії у казках, тройзілля, тризуб; на третій день ховають і поминають небіжчика, оскільки вірять, що душа перебуває ще недалеко від дому і йде на перший поклін Богові; тріада є присутньою в структурі людської сутності: Дух, Душа, Тіло [95, с. 347-348]. Згідно з народними уявленнями для того, щоб ворожіння подіяло, його слід проказати тричі. Саме за останнім заняттям неодноразово бачили селяни стару відьму Сукуруху – головну героїню твору М. Чайковського «Могила»: «Щоночі бачили люди Сукуруху з розпатланим скуйовдженим волоссям, з висохлим лицем, з якого стирчали кості, що, здавалося, ось-ось продірявлять шкіру, як ходила вона круг могил доччиних, кидаючи якісь зерна на північ, захід і полудне» [4, с. 152]. Як бачимо, містичне наповнення числа три в синтезі з натуралістичними елементами на імпліцитному рівні доповнюють готичну атмосферу таємничості аналізованого твору.

До того ж, в зазначеному оповіданні фігурують три сестри – доньки згаданої відьми Сукурухи, котрі «...померли без сповіді. Мати закопала їх неподалік, сама порпаючи землю, бо цвинтар для них був зачинений. Жоден цвіт, жодне зілля не проросло на могилах. Виглядали так свіжо, начеб учора тільки насипано їх, мовби чекали на когось»; три вершники-полковники, з туги за

котрими сестри й загинули; три слухачі [4, с. 151]. Як уже зазначалося, трійка часто зустрічається в казках зокрема і в фольклорі загалом, що вкотре не лише підтверджує спадкоємний зв'язок літературної готики й фольклору, а й реінтерпретує окремі казкові елементи в метафізичне поле готичної мікромоделі, таким чином, наповнюючи нескінченним асоціативно фольклорним потенціалом аналізований літературний жанр.

Готична проекція могили як уособлення освоєного простору постає у творі Л. Старицької-Черняхівської «Жива могила». Композиційно твір складається з експозиції та семи розділів, кожен наступний із яких сприяє розгортанню готичного континууму крізь призму таких констант, як оніричні мотиви, образ смерті та могили, елементів натуралізму, таємничості та напруженого сюжету, в центрі котрого – заборонене кохання Романа та Дарини – нащадків двох ворожих родів.

Прикметно, що лиходієм у цьому творі постає образ пана Жмайла – батька Дарини, котрий, довідавшись, що донька закохалася у сина його ворога, впродовж усього твору реалізовує свій підступний план щодо закоханих. Цей план, за законами готичного жанру, залишається в таємниці як для героїв оповідання, так і для реципієнта, однак постійно нагадує про себе лихим передчуттям доньки: «Віщує Дарині щось серце, сняться недобрі сні» [4, с. 573]; і моторошними сповіщеннями природи: «...раптом очі його зблиснули злим вогником: зупинився, як укопаний, ударив себе рукою по лобі і...злісно, радісно зареготав... Місяць сховався за хмару, зі старовинної вежі, ніби у відповідь на його регіт, тричі прокричав пугач: «поховав, поховав, поховав!» [4, с. 572]; і своєрідними готичними порівняннями: «Він [Роман – І. С.] пригорнув її до грудей міцно, так міцно, як лиш умираючий пригортається до життя» [4, с. 575].

Цікавою постає в цьому оповіданні персоніфікація природи. Остання всупереч своїй красі, лише підсилює тугу Дарини за Романом: «Минула зима. Спритні велетні-хмари викрали й врятували від жорстокої зими красуню Ладувесну. Пролетіла Лада над землею, усміхнулася тепло і випарувався останній сніжок і розстанула остання бурулька. Над зеленим озером підвів голову дідусь-

водяник і сонними очима озирнувся навкруги»; з блакитної річки випірнула радісна русалонька; застрибали, зареготали в пробудженому лісі спритні мавки... Прилетіли жайворонки, та не принесли звістки про пана Романа.

От уже й травень забував на повну силу, потяглися теплі місячні ночі з безконечними солов'їними руладами. Дарині не спиться...» [4, с. 581].

Варто звернути особливу увагу й на клятву Романа, котру він дав Дарині перед походом, оскільки вона також активізує готичну систему координат цього твору, актуалізуючи готичний ефект *suspense*: «Клянуся тобі, Дарино, перед чистим небом і за свідка беру наше козаке сонце, – він показав на місяць, – що ніколи не покину тебе, і що б зі мною не трапилося, а приїду по тебе!

Щось зловісне вчулося Дарині в цій клятві – їй стало страшно» [4, с. 574].

Прикметно, що саме ця клятва Романа й повертає його до життя з того світу: козак виходить із могили (і тільки під кінець твору розкривається таємничий план пана Жмайла: він підступно, ударом у спину, вбиває Романа і закопує його), щоб дотриматися клятви.

Як бачимо, готичний мотив «ходіння» мертвих після смерті виразно ретрансльований в аналізованому оповіданні Л. Старицької-Черняхівської, однак він ще більше посилюється, коли Дарина, всупереч страху і з жахливим усвідомленням дійсності, однак бачачи «скільки любові, скільки туги» [4, с. 584] в Романових очах, все ж наважується піти за ним, увійти в могилу й провести вічність з коханим: «Могила тихо закрилася й сховала обох» [4, с. 584].

Оповідання Л. Старицької-Черняхівської має підзаголовок «Українська легенда», що, відповідно, й акцентує на зверненні авторки до фольклорних джерел. Однак із вище проаналізованого можна простежити конструювання готичної парадигми на основі використання окремих романтичних ознак, а саме: персоніфікація природи, постійне передчуття чогось лихого, недобрі сни, розмова дівчини з мерцем, вічне кохання, що не знає ні заборон, ні помежів'я світів, «оживлення» могили: «Відтоді щоночі, щойно сонце зайде за гору, а над землею встане легкий туман, а в чистій джерельній воді загойдається вечірня зоря, відкривається широка могила і виходять з неї Роман і Дарина; сядуть вони,

незримі, пригорнуться, і ведуть між собою тиху ніжну розмову. І тихо навколо, тільки вітер підкрадеться, підслухає розмову і перекаже верхів'ям дерев, що діється на вершечку самотньої могили» [4, с. 584].

Таким чином, саме синкретичне поєднання окремих романтичних детермінант та фольклору й скристалізувало готичний жанр, у центрі котрого амбівалентність боротьби Добра і Зла, Світла й Темряви, Бога і Диявола.

Більш масштабний та полісемантичний образ могили постає в готичному оповіданні М. Костомарова «Дитяча могила», де сконтаміновано фольклорний мотив закопаних скарбів на відповідний готичний контекст аналізованого твору, що, своєю чергою, презентує та водночас увиразнює розширену модель діалектичної єдності фольклору та готики. Остання ж фактично поетапно дублює та деталізує, унаочнює та модифікує окремі фольклорні механізми, таким чином встановлюючи нові координати розуміння та «прочитання» світу відповідно до своєї специфіки. Яскравим прикладом цьому може слугувати зазначений твір М. Костомарова. Так, вже на самому початку оповідання автор налаштовує читача на містичний лад, описуючи село Генделівку, де «дуже багато різних могил. Є місце, яке називають Камінням, де аж сорок дві могили стоять одна біля одної... Інші розсипані по полях в різних напрямках» [4, с. 219], а категорія містичного, як уже зазначалося, є невід'ємним компонентом готичної естетики. До того ж, готичне маркування буттєвої реальності твору доповнюється через номінацію могил: «У могил є свої особливі назви, наприклад: Гостра, Чорна, Широка, Гудун-могила, Козарська могила» [4, с. 219].

На наш погляд, така форма фольклорно-мисленневої аксіології створює благодатний ґрунт для готичної системи координат, оскільки сприяє персоніфікації метафізичної дійсності та є своєрідним способом сакралізації народної пам'яті, оскільки в основі кожної номінації із перелічених могил ретранслюється певний переказ. Однак автор будує свою розповідь навколо однієї, що «... стоїть собі окремо на відстані півверсти і називається Дитячою... а свою назву дістала від жахливого злочину, що трапився в давні часи» [4, с. 219].

Ретроспективна оповідь аналізованого твору окреслюється, на перший погляд, фольклорною парадигмою, яка взаємоузгоджує, трансформує та генерує відповідні фольклорні образи й мотиви в готичний жанр, спричиняючи моделювання нової смислової еквіваленції за загальновідомою схемою. Так, оповідь про бідного чередника Охріма, що «... не сіє, не жне, живе тим, що дають йому, а ця винагорода така, що далєбі її можна милостинею назвати» [4, с. 219] супроводжується у творі не співчуттям до згаданого персонажа, як це, зазвичай, можна спостерігати у казках, а скоріше осудом, адже «... був і бідний, і лінивий, отаке собі ледащо... Узимку, коли не можна було пасти худоби, він анічогісінько не робив і здебільша вилежував на печі, а коли така лежба йому врешті набридала своєю одноманітністю, то брався поратися в господарці, але ніколи не докінчував розпочатого» [4, с. 221]. Однак характерними персонажами, які притаманні готичному жанру (т.зв. «патологічний тип» або тип героя із зруйнованою психікою), постають у цьому творі Охрімова дружина, котра «була придуркуватою» [4, с. 221] та згодом її сусідка Кулина («...вся скривавлена, розтріпана. Була зовсім божевільна. Страшно вила і начеб пританцьовувала ногами, примовляючи диким голосом: «Ой, тату, ой, мамо!») [4, с. 229].

Проте центральним в аналізованому оповіданні постає фольклорний мотив закопаних скарбів, актуалізований архетипом Дороги і фантасмагорією та наповнений готичною семантикою: «Дорога йшла повз могилу. Щойно він порівнявся з нею, як почув глухий удар. Зиркнув на вершок і побачив, що звідти виходить тонкий вогняний струмінь з блакитнуватим вилиском. Він витягався в повітрі, наче стріла, далі верхній кінець почав загинатися донизу, а нижній відділятися від землі, і піднімався він доти, доки не зробився верхнім. Тоді нижній почав тікати в землю і поволі потяг за собою весь струмінь» [4, с. 222].

На наш погляд, подібне марево можна кваліфікувати в готичній системі координат відповідно через теодиційний принцип світосприйняття: як символічний синтез земного і небесного, світлого й темного, поЦЕЙбічного і поТОЙбічного, що взаємоузгоджує діалектичну єдність Добра і Зла, таким чином відображаючи готичну площину твору.

Цікаво ретрансльовано й інший фольклорний елемент у цьому творі, вдало зрезонований готичною поетикою: скарб може дістати тільки «чиста» душа, не заплямована гріхами: «...скарби не даються через гріхи наші. Можуть лише взяти його такі руки, котрі зроду не грішили. От ми візьмемо з собою нашу Оксанку, їй всього дев'ять літ, вона ще не встигла нагрішити й Бога нагнівити. Як докопаємося до казана, то й примусимо її вибирати звідти все, що там є» [4, с. 226].

Однак глибоко символічним у своїй діалектичній єдності постає в аналізованому оповіданні епізод, коли «...ледве дівчинка простягла з казана ручки, повні грошей, раптом покришка миттєво зачинилася і казан з гуркотом провалився під землю, котра враз почала осипатися» [4, с. 227]. Відтак в основі – християнський мотив боротьби Бога й Диявола за людську душу, де казан – символічний човен, котрий виконує роль перевізника, доставляючи душу з одного світу на інший; Оксанка – світла душа, котра постраждала безневинно внаслідок жадібності батьків – характерний образ готичної поетики.

Як бачимо, фольклорний мотив прихованих скарбів слугує своєрідним палімпсестом, в основі якого насправді латентно ретрансльовано концептуальний мотив літературної готики, а саме: одвічну боротьбу Добра і Зла за людську душу, адже в оповіданні М. Костомарова загинула не лише дитина, а й згубили свої душі і її батьки: мати збожеволіла, а батько повісився, що, своєю чергою, виписано у творі в натуралістичному дусі: «Очі в нього вибалушилися, обличчя спочатку почервоніло, далі посиніло, ноги притислися щільно одна до одної, язик висолопився по горло...» [4, с. 229].

На наш погляд, особливої уваги в зазначеному оповіданні потребує й образ Скарбу, який спочатку спокусив селян, а згодом зазнав докорінної модифікації, адже як тільки Пархім «...розкрив рядно, то так і обімлів – перед ним лежали не гроші, а трухляві перегнілі кістки, мабуть, людські: тут були і черепи, і щелепи з зубами, і пальці, і коліна, і ребра... Увесь тобі чоловік розібраний на частини» [4, с. 229].

На нашу думку, подібна модифікація є досить символічною, оскільки найбільшим скарбом для християнської традиції, покладеної в основу готичної естетики, є сама Людина, котра часто, за законами готичного жанру, стає іграшкою в руках надприродних сил: «...ніхто більше не наважувався шукати в ній скарбу, знаючи, що там скарбу нема, а се тільки нечиста сила заманує людей на загибель душі і тіла» [4, с. 230].

Оповідання М. Костомарова «Хвора» має підзаголовок «Розповідь лікаря», що надає змісту твору достовірності та водночас підсилює готичний ефект *suspense*.

Вже на початку оповідання готичне тло оповіді актуалізується через опис зовнішності головної героїні: «...бліда молодиця з якимсь виразом дикости і гнітючого смутку. Стражденне обличчя її було таке, що, здавалося, забути його неможливо нікому, хто хоч раз бачив її в житті» [4, с. 230], а згодом увиразнюється через розповідь жінки: «...мій чоловік не живий уже; його ще весною поховали; тільки він не дає мені спокою – щоночі приходять до мене, навалюються на мене і тисне; так жахливо, так жахливо, що і сказати не можна, як жахливо!» [4, с. 231].

Як уже зазначалося, мотив небіжчикових відвідин для готичної літератури є досить поширеним, навіть традиційним, тому вже лише його наявність у творі зумовлює відповідну асоціативно-образну ауру тексту.

Окремої уваги в цьому творі заслуговує образ Кози, оскільки молодиця оповідає лікареві, що «... бувало, на могилах там [на цвинтарі – І. С.] вночі кози скачуть... А то раз я сиділа на могилі, а довкола мене всі кози, так що мені й лячно стало... раптом ззаду мене хтось як ударить... дивлюся, аж то мене цап буцнув» [4, с. 235].

Коза в традиційних віруваннях відігравала неоднозначну роль. «З одного боку, коза символізувала родючість і життєву силу. Образ кози в язичницьких віруваннях уособлював позитивне начало. З другого боку, ця тварина вважалася породженням диявола» [261, с.92]. Побутувало уявлення, що відьма боїться кози і ніколи не відбирає у неї молоко. Цапа тримали у стайні разом з кіньми для

охорони від нечистої сили, а також для того, щоб чорт їздив на ньому і не мучив коней [264, с. 235].

В українських казках про тварин подібна модифікація образу також знайшла своє відображення, оскільки у деяких творах коза зображена чесною трудівницею (наприклад, «Вовк та семеро козенят»), в інших – змальовується як бездушна і сварлива істота («Коза-Дереза»).

Таке докорінне переосмислення образу глибоко шанованої раніше тварини дослідниця Оксана Тупик трактує як наслідок широкого наступу християнської церкви на язичницькі вірування [261, с. 92]. До того ж Чорт як утілення всього найогиднішого й гріховного у християнській міфології так само часто змальовувався в образі цапа.

Відчуття тривоги у творі посилюється через розгортання епізоду, коли нечиста сила в образі цапа переслідує з кладовища додому головну героїню оповідання М. Костомарова «Хвора»; доповнюється метафізичними асоціативно-образними візіями жінки, таким чином провокуючи поступову трансформацію в категорію страху, що, своєю чергою, конструює смисловий горизонт готичної поезики аналізованого тексту: «... я як стояла, так із страху і повалилася на підлогу...» [4, с. 235]; «... Дзенькнуло скло у вікні, неначе його хто розбив, а у мене проти волі став пробирати холод по всьому тілу» [4, с. 241]; «Серце сильно билось, дрижаки ходили по спині і ногах. Не так скоро минає вплив страху, як скоро він опановує нами» [4, с. 243].

Як уже зазначалося, для західноєвропейської готичної традиції притаманна категорія жаху, яка в українській літературній готиці дещо зредукована і репрезентована категорією страху. Однак рудименти першої все ж простежуються в окремих конфігураціях певних творів національної готики загалом та аналізованого оповідання М. Костомарова зокрема: «Я відчував, як у мене надималися на потилиці жили, кров кидалася в голову. Мені було важко вимовити, бодай слово, щось наче спутувало мені мову, стискало горло, перешкоджало вільному диханню» [4, с. 242]; «...не дивлячись на всі зусилля, мене долав жах, якого неможливо описати жодними словами... Я відчував, ще

одна хвилина – і я піддамся цьому жаху» [4, с. 242]; «...ноги мої спотикалися, волосся на голові ставало дуба при найменшому шумі вітру в деревах. Жах долав мене проти волі, без жодної важливої причини, скільки не намагався я оволодіти собою» [4, с. 244]; «...кров хлюпнула мені до голови, по спині бігали мурашки, уривалося дихання» [4, с. 245].

Цікавими, наповненими готично-смісловими концентратами, є рефлексії лікаря у згаданому тексті щодо страху й віри в надприродне, які підпорядковуються узагальненому готичному формату: «А ось я не вірю, але боюся. Чого я боюся? Боюся теж побачити мерця! Невже? Як я можу боятися, коли знаю, що мерці не можуть вставати з могил і ходити між живими? Чому ж це я боюся?.. як же боятися мерця, що встає з могили, коли я не вірю в них і знаю, що такого бути не може?» [4, с. 244]; «Так роздумував я і разом з тим боровся зі своїм другим Я. Мій розум говорив: треба вести дослідження до кінця, а щось інше, чого я визначити не міг, говорило мені: покинь, не ризикуй, збожеволієш!» [4, с. 244].

Готичну валідність оповідання М. Костомарова «Хвора» доповнюють й моторошні сцени загадкових нічних відвідин померлого чоловіка своєї дружини, що відбуваються рівно опівночі та супроводжуються подувом вітру: «Чуєте – вже вітер знявся. Це він іде!.. Дійсно, я почув шум вітру, глянув на годинник: була рівно північ. Я знав, що опівночі завжди здійснюється вітер» [4, с. 239].

У віруваннях українського народу з вітром пов'язана символіка народження і смерті. Збереглося замовляння, яке відсилає пристрій і хвороби туди, «де вітер не віє, і сонце не гріє, куди людський глас не заходить...» – у потойбіччя, царство хаосу [140]. У космології вітер виступає як божий дух, що входить до нерухомого тіла й зароджує в ньому життя. В Україні поширені апокрифічні легенди про створення людини Богом і Сатанайлом. Сатана виліпив тіло людини, а душу (життя) в неї вдихнув Бог. Герої казок або їхні помічники – тварини, наділені надприродною силою, – за допомогою «дмухання» здійснюють чарування.

До стихії повітряного простору причетні духи, божества і створіння, які мають здатність літати, пересуватися в цьому просторі. До таких істот належать

передусім птахи, метелики, мухи, які в народній свідомості уособлюють душі померлих предків, отже, сполучають світи живих і померлих.

Вітер, вихор, ураган ототожнюються в народних уявленнях із різноманітними демонічними образами, особливо із «заставними», «заложними» мерцями – самогубцями, вішальниками, утоплениками, різного роду нечистою силою. В Карпатах про вихор говорять: «Відьма танцює»; з вітром асоціюються такі демонічні персонажі, як повітруля, вітряниця, іноді його називають «чортовим весіллям» [140].

Готичний простір твору увиразнюють й релевантні запахи, котрі відчуває головний герой: «Коли я підійшов до неї і схопив її за руку...я відчув міцний запах трупа» [4, с. 242]; «Як тільки я зайшов тієї ночі до хати, мене овіяло запахом льоху – сирим, задушливим і спертим, який чути завжди, коли хтось приходить зі свіжого повітря у порожній підвал» [4, с. 245].

У ще одному оповіданні готичного типу М. Костомарова «Фаїна» актуалізований мотив реінкарнації, який моделюється за допомогою релевантних готичних маркерів: містичних видінь, загадкової смерті молодой панночки Фаїни й таємничого її переродження, що, своєю чергою, конструюють готичний смисловий горизонт згаданого твору.

У готичному оповіданні Івана Наумовича «Нічний супутник» актуалізовано архетип Дороги, що виконує роль містичного центру, свого роду моста між двома світами – живих і мертвих, що, відповідно, й через категорію страху, репрезентує готичну площину оповіді.

Доповнюють готичну атмосферу аналізованого твору І. Наумовича й відповідні описи природи: «Місяць сяяв уповні, а повз його обличчя пересувалися борзо зимові облаки, гонимі сильним вітром» [4, с. 324] та присутність таємничого подорожнього, котрий тримається на відстані від головного героя: «...що скоріше підбігаю до нього, то скоріше і він від мене віддаляється. Іду я помалу, то й він зпомалює» [4, с. 325]. Однак загадкова постать чоловіка в плащі не тільки не завдає шкоди головному героєві, а й застерігає його від небезпеки: «Підійшовши до вказаного місця, я спостеріг, що стежка вела понад велику

рудню, задуту поверху снігом, і куди я б без сумніву зсунувся, якби мене не остеріг невідомий» [4, с. 325]. Відтак можна спостерегти прикметну особливість власне української готики: в національному варіанті жанру, на відміну від західноєвропейського, де людина постає іграшкою в руках надприродних сил, представники Того світу не завжди виступають злотворцями, більше того, в окремих творах, зокрема й в аналізованому, вони оберігають від біди: «Чи вірите в янгола-хоронителя, який стереже нас лише доти, доки йому на це призволено, а там...там покидає напризволяще?» [4, с.327].

На наш погляд, така модифікація зумовлена особливою, теодиційною моделлю світосприйняття, відображеною ще в національному фольклорі, де нечисті сили в окремих творах, зокрема в казках, функціонують як добротворці.

Варто звернути увагу й на те, що оповідання Івана Наумовича «Нічний супутник» на ідейно-тематичному рівні перегукується із проаналізованим вище твором Івана Франка «Терен у нозі», оскільки, як виявилось згодом, загадковий подорожній врятував головного героя від неминучої загибелі («...стеля в кімнаті заломилася і впала на ліжку...Виходить, на мене ще час не настав» [4, с. 327]), так само, як тернова шпичка вберегла від смерті Юру у творі Івана Франка.

Оповідання Івана Гавришкевича «Страхи» вже на самому початку фасцинує виразною готичною тональністю («Нема то, як осіннії м'ясиці. Тоді-то душі небіжчиків митарства терплячих, у достатку пробувають, коли ми їх пирогами, книшами та паляницями поминаємо» [4, с. 328]), яка згодом підсилюється містичною обстановкою («Свіча поминальна яла ся догоряти – то липне синім по стіні полонем, то згасне, то знову липне, а далі враз і стопилася й упала на лавку. Темнота груба окружила нас, лиш на стіні начертав криваво сходячий місяць образ віконця» [4, с. 332]).

Доповнюють готичний антураж й відповідні описи природи: «Котячись униз, перетинала полонину річка, а за нею чорнів густий ліс. Все покривала темна тінь із гір, за які закотилося сонце... Там, за лісом в долині, трафляли вони на білі вистромлені руїни таємничої пустки, котора, мов оголені кості людські, з темноти

сяяла. За пусткою возносилися темнії, борами порослії, стрімкі стіни гір» [4, с. 334].

Потенціал готичних смислообразів розкриває й похмура кольористика твору: «Луна кривава заливала поволі все небо, а всі гори відбивали червоною краскою пекла» [4, с. 334], «Понад лісом і горами світив місяць вповні, долом лилася непроглядна чорнота» [4, с. 336].

Подекуди взаємодоповнювальна єдність візуальних асоціацій та наочно-образних аналогій язичницько-християнського світогляду синкретично конструює готичний горизонт тексту в західноєвропейському дусі: «Біля румовиська стояв хрест, похилений, без поперечника. Під ним виднілася гора черепів, мерви й сміття, яке подорожні наскидали для вернення від себе упириць» [4, с. 336].

Готичної форми твору надають й фольклорний мотив залятих скарбів та образ «очарованого замку», що оберігається таємничим чоловіком, який за життя «...мав цвіт папороті, знав зілле по назвиську і властивостям і вигодовував, мабуть, хованця» [4, с. 335], а після смерті «...ходить кожної ночі німчик в червоній шапочці й темнім спенцирку воколо замку й стереже заляті гроші... а впровадивши християнина в нещастя, сміється сміхом нехриста» [4, с. 336]. Як бачимо, образ останнього розгортається в готичній системі координат західноєвропейського зразка, де надприродні сили маніпулюють людиною та демонструють свою абсолютну владність над нею.

Нагнітання моторошної атмосфери та розгортання ефекту *suspense* сприяє виття собаки головного героя: «...мій Веркусь виє, а виє так, мов чого дуже страхається. Клацав зубами, заводив тихо, а то знову зі всією силою скавулів, перекриваючи навіть шум ріки й стогін лісу» [4, с. 337], а актуалізації ще одного із кутів готичного трикутника – категорії страху – фантазмагорійний опис «мари»: «...дивогляд страшний. Щось несамовите, худе, бліде, буцим із тоненького, сухого, темно-жовтого паперу – очі непорушні, вгору піднесені, мов шкла притьменного – уста сині, стулені, а mezi них вистають два предовгі зуба. Воно витріщило очі, але в оку його не було видно чоловічка... й розпустилося в повітрі» [4, с. 337]; згодом категорія страху підсилюється через опис вражень

головного героя після зустрічі з привидами з використанням натуралістичних елементів: «...коли голови братів вояків одірвані від тулубів із страшними перемінами лица котилися під ноги, то казалисьмо, же ворог з нами кругляка бавиться: а під Дрезном дивився я, як покалічені повзали рачки всі до водного рову, а там одні по других, мов хроби в гноївці бродили. Я тоє видів, а духу не стратив. Но явлене із тамтого світу запаморочило мене – я зімлів» [4, с. 338], «Ляк малювався на лицах всіх слухачів» [4, с. 338].

Варто зазначити, що на сюжетному рівні національний варіант літературної готики виражається у розповідях, бесідах чи діалогах на відповідну тематику персонажів творів, які, своєю чергою, відображають світоглядну системність жанру. Так, здебільшого на початку готичного твору зринають містичні або ж надприродні теми у розмові персонажів, які й скоординують розмову в готичне русло, що й спостерігаємо в аналізованому творі Івана Гавришкевича «Страхи»:

- Що? Ви самі виділи нехриста? – запитав Цапович.
- Га! Чого я не видів! Та я таке видів, що якби розказав, то вам розум перед страхом сховався би! [4, с. 331].

Надалі фасцинується відповідна конфігурація оповіді, зорієнтована на реконструкцію давніх фольклорно-міфологічних образів та мотивів, а також контамінацію язичницьких та християнських вірувань з метою увиразнення готичного ефекту *suspense*: «Гм!.. Розказати... Сто сот гарматних ядер! Гей, господарю! Крупнику! Наливай, то розкажу, що видів'єм» [4, с. 331].

Як уже зазначалося, в українському варіанті літературної готики категорія жаху дещо симпліфікована і зредукована в категорію страху, що, на наш погляд, зумовлюється й наявністю скептичного світосприйняття з відтінком іронії окремих персонажів готичних творів. Подібна сентенція спроектована на візуально-емоційне тло й аналізованого оповідання Івана Гавришкевича: «Старче, старче! Жаль мені твого сивого волосся, байкам таким даєш віру. Но щоби тобі іще перед гробом очі отворити, іду ось нині виполошити тую упирицю» [4, с. 336]. Однак достовірність оповіді головного героя про зустріч із нечистою силою підтверджується наявністю шраму на тілі: «І коли не вірите словам моїм,

то дивіться – ровець сей маю від нехриста» [4, с. 338], а також фатальним збігом обставин, тим самим підсилюючи готичний ефект *suspense*: «А знаєте, що в той самий день за рік породила ми жінка моє нещастє, на другий – захворіла і вмерла, в третій – забрало цілу кошару овець моїх і чужих, за котрі потому правовали мене до остатного шеляга, в четвертий – стратив воли, правдиві сейки угорські, а в п'ятий – забрав проклятий Опір одну пам'ятку із усього, мого Івана, і заніс під самую пустку» [4, с. 338].

Увиразнюється й доповнюється напружене очікування аналізованого твору й оніричними мотивами: «Коли уже не мало чим допікати, насилало мені щоніч того огидника, мару. Приволікалася біда і витріщилася на мене, ані молитва, ні святая іордальська крейда, ні вода, ні небо, ні пекло – нич не помагало. І так було доти, доки не покинув я ті закляті сторони» [4, с. 339].

Відповідно до готичного жанру, моторошна оповідь головного героя, зокрема і в аналізованому творі, слугує своєрідним імпліцитним кодом для активізації нечистої сили, оскільки до того, як він [герой твору – І. С.] почав розповідати іншим про свої пригоди за участю нечистої сили, був «...здоровий, червоний лицем чоловік», а опісля зазначених оповідей «...сидів скулений, блідий, кров'ю страшливо обліплений, з очима боязливо непевними і видавався нужденнішим сотворінням» [4, с. 340]. Не припиняє переслідувати нечиста сила його й на смертному одрі: «Той німчик не дає ми нігде супокою! Преподобний отче!.. Та ж він ту щоночі...зубатий, шклоокий...кров п'є... з ме...» [4, с. 341].

Цікавим у аналізованому оповіданні Івана Гавришкевича видається те, що впродовж усього твору фактично відсутній патологічний тип героя, притаманний готичній поетиці. Однак на останніх його сторінках в натуралістичному дусі змальовані епізоди, які ретранслюють емоційні стани *головного* героя, близькі до божевілья: «Як вихор зірвався недужий, а вид його був страшливий. Волосся піднялося щетиною, губи запінилися і кровію загатилися, очі вертілись колом огненним серед набіглого білка. Кричав, робив руками, відпихаючи мов кого, і валандав язиком серед густої крові... Ми силилися його заспокоїти, притримуючи за руки й ноги. Но серед того стрілив він зизом (глянув скося) страшним на мене,

я вжахнувся і стрясся, а голова його вирвалася нам і вдарилася в ріг ліжка. З рота бухнула кров, а тіло омліло» [4, с. 341]. Відтак, можна зробити висновок, що моторошна оповідь-застереження головного героя про пережиті раніше містичні події стала причиною його загадкової й страшної смерті, тим самим актуалізуючи одну із ключових категорій готичної парадигми – таємничість; а також антиципаційно спроектувала порушення психічного стану головного героя, а відтак і його [героя – І. С.] апроксимацію до патологічного типу, притаманного готичній естетиці.

Інше оповідання Івана Гавришкевича «Видінне» – характеризується виразною готичною тональністю, про що свідчить вже його назва й сюжетна канва твору побудована на амбівалентному співвідношенні Добра і Зла. Перше персоніфікує місцевий священик, останнє – «два панки, на виду чорні, як вугіль, в чорних жупаниках і кашкетах...» [4, с. 344]. У центрі твору – готичний мотив боротьби за людську душу, зокрема за душу одного із головних героїв – старого Яця, котрий «... до себе і до інших яких людей, котрих ми не бачили, говорили, а далі стали до них приходити якісь несамовиті гості з не того світу» [4, с. 343]; «...до дядька ходили якісь упириці-нехристи» [4, с. 343].

Як уже зазначалося, дуже часто в народних уявленнях при згадці про нечисту силу здійснюється вихор та лунає свист. Ці ознаки змальовано і в аналізованому оповіданні: «...там лиш засвистало так, що ледве що не перевернуло хати» [4, с. 343]; «Тоди почався свист і буря...» [4, с. 345]; «Враз знявся вихор і закрутився у верхах дерев, загудів, застогнав, вдарив у стіни хати» [4, с. 345].

Концептуально споріднені міркування готичного характеру про спокусу людини дияволом з метою заволодіння її душею також спостерігаються у згаданому творі в образі «срібного ренського»: «Скидаючи вдома кожуха, дивлюся, а за поясом є якийсь срібний гріш. Чудуюсь і пригадую собі, звідки він там взявся, але не можу того пригадати. Ніщо іншого, лиш чорний панок силою там його мені вложив. Я сховав того ренського до калитки і запхав під західний ріг хати» [4, с. 345].

Небажання головного героя заносити «чорний гріш» до хати цілком виправдане, оскільки, на його погляд, «...за тим грошом втиснеться таки нечисть до хати» [4, с. 345], а хата, дім у народних уявленнях загалом та в аналізованому творі зокрема виступають сакральним, рідним, освоєним простором, де герої відчують себе у безпеці.

Як бачимо, в оповіданні Івана Гавришкевича «Видінне» в образі Дому латентно акумулюється метафізична семантика, таким чином констатуючи наявність у творі *чужого* простору, притаманного готичній поетиці. До того ж, контекстуально доповнює відповідну семантику й елемент фантастики у творі: «...в той сам час під підвалинами хати спалахнув вогник і всі побачили срібний гріш, що палав білим полум'ям. Священик хлюпнув на нього свяченою водою і гріш підскочив, викотився на подвір'я і, перекинувшись на жабу, голосно зойкаючи, пострибав геть і зник десь на дорозі» [4, с. 346]. Такий сюжетний хід у комплексі з контамінацією народних уявлень, відображених у фольклорі, та християнських, зокрема й есхатологічних, мотивів забезпечує відповідний смисловий концепт готичної жанрової структури, зорієнтований на такі її засадничі риси, як таємничість, страх і напружене очікування.

В оповіданні Григорія Данилевського «Витівки духів» простежується виразний готичний струмись західноєвропейського типу, актуалізований насамперед образом будинку з привидами: «В цьому будинку, на верхньому його поверсі давно вже поселився привид, що не дає спокою мешканцям. Він ходить ночами по кімнатах, без угаву рухає меблями, випиває воду, перекидає з місця на місце різні предмети» [4, с. 348].

Готична категорія напруженого очікування виявляється у прагненні головного героя – штабс-капітана Заруцького – переконати і себе, і навколишніх у неіснуванні духів: «Оце наплели! І звідки тут взятися привидам? У такому будиночку... Нехай би то була Шотландія, замок якийсь чи похмурі швейцарські гори...» [4, с. 349]. Однак за законами готичного жанру наступні сюжетні події доводять зворотнє: шелест біля узголів'я ліжка Заруцького, перегорнені сторінки книги («Невидима рука, поки я спав, перегорнула рівно сорок сторінок, тобто

двадцять одну картку... Двадцять один раз пальці привида торкалися книги!» [4, с. 351]), випита вода з карафки – конструюють готичну організацію аналізованого оповідання.

Прикметно, що останнє речення твору Григорія Данилевського – « Хто ж чіпав книгу і випив воду?» [4, с. 351] – ретранслює готичний дискурс, залишаючи читачеві за собою поле для роздумів, таким чином залишаючи простір для розгортання готичної категорії *suspense*.

У іншому оповіданні Григорія Данилевського – «Примари» – готична конотація закладена вже в самій назві твору. Довідкова література дефініціює номінацію «примара» як «тінь померлого в хворобливій уяві; нереальна, вигадана істота з страхітливою зовнішністю; привид» [233]. Саме в такій іпостасі постає перед нами образ родички головної героїні оповідання: «Цю голову, це обличчя сестри моя родичка бачила настільки виразно, що тут-таки до неї й озвалася, дивуючись її пізньому візиту і знаючи, що вона важко хвора. Відповіді, проте, не почула, а голова за декілька секунд зникла...» [4, с. 352].

Варто зазначити, що повною мірою готичний образ померлої родички головної героїні розкривається в кінці твору: «рано-вранці її розбудили фатальною звісткою: її сестра померла в ту ніч і, як виявилось, о тій самій годині, коли вона побачила її обличчя понад ширмою!..» [4, с. 352].

За народними уявленнями, коли помирає хтось із близьких, «люди фізично відчують момент смерти чи бачать видіння померлої людини. Це душа чи дух з'являється перед живими часто в тілесній формі» [129, с. 15]. Як наслідок, готична площина аналізованого тексту конгруентно узагальнена наявністю відповідного образу, в основі якого цілий конгломерат народних вірувань та уявлень.

Ще одне оповідання Григорія Данилевського «Прогулянка дідька» експлікує свою готичну валідність крізь призму образу загадкового чоловіка, котрий щоночі їздив на Волкове кладовище, таким чином актуалізуючи одну із концептуальних констант готичної поетики – категорію таємничості: «...як тільки під'їде, сторож зніме шапку, відчинить йому хвіртку і пропустить; пан увійде у

хвіртку, пройде трохи у напрямку церкви... і раптом – нема його! Мовби запався межи могил» [4, с. 354].

Прикметно, що візник таємничого «цвинтарного гостя», «...молодий хлопець років двадцяти двох, русявий, ставний і тямущий» [4, с. 353], від імені якого й ведеться розповідь, як бачимо, наділений позитивними характеристиками, що, відтак, надає розповіді достовірності, таким чином підсилюючи готичний ефект напруженого очікування.

Цілком у душі готичної естетики й прагнення молодого візника розгадати таємницю «дивного пана», однак образ останнього виступає в аналізованому творі своєрідним смисловим координатором літературної готики, що зберігає свою таємничість: «Ти ніколи не дізнаєшся, хто я такий...ніколи тобі мене не розпізнати» [4, с. 354].

Завдяки цьому загадковому образу створюється й відповідне моделювання готичної дійсності у творі: «...він пішов і зник між могилами, розвіявшись, мов дим» [4, с. 355], а його містичне зникнення доповнює релевантний готичний антураж аналізованого оповідання: «Що за жарти? Виїхав я знову наступної ночі на набережну, простояв до ранку, – ніхто не вийшов...»; «Що за мана? Виїхав я на другу ніч – знову нікого...»; «Простояв я ще ніч, вранці поїхав на Волкове. Спробував потолкувати з сторожами, але всі відреклися: знати тебе не знаємо, нікого ти не привозив, бачимо тебе вперше. Нам суворо заборонено кого-небудь ночами на цвинтар пускати...» [4, с. 355].

Згідно з фольклорною традицією, нечиста сила будь-що прагне зберегти свою таємничість. Таким чином, ідея образу загадкового подорожнього реалізується через поступальну дію фольклорної асоціативності, яка, своєю чергою, провокує зривання в пам'яті молодого візника відповідних готичних маркерів, що забезпечує конструювання готичного горизонту аналізованого твору.

Оповідання Митрофана Александровича «Антін Михайлович Танський» за змістом нагадує народний переказ готичної конфігурації. Останню формують відповідні константи, а саме, – мотив прокляття старим ігуменом київського полковника Антіна Танського за привласнені церковні гроші та вбивство ченців

(«За те, що Антін Танський занапастив неповинні душі, втаїв церковні гроші, земля його не прийматиме! Добро його, придбане неправдою, щезне яко воск од лица огня, перейде ік чужим людям, і рід його нанівеч зведеться» [4, с. 359]) і відповідна реалізація цього прокляття після смерті полковника («Тільки-но зайде сонце і трохи притемніє, як із домовини вилазить старий полковник: борода по пояс, очі палають пекельним огнем, з рота полум'я сапле, права рука на серці, в лівій пернач держить і ходить, аж поки півні не заспівають, а тоді застогне так, що чуб угору лізе, – і знов ляговиться в домовину» [4, с. 360]); фольклорні вірування про боротьбу із упирами: «Позвали печерського архімандрита, розкопали могилу, аж лежить старий Танський неначе живий – тільки борода одросла і кігті повиростали. Узяли сини осиковий кіл і пробрили Танського наскрізь, а архімандрит прочитав молитву і положив закляття, щоб не виходив більш із домовини» [4, с. 360]; а також елемент містики в кінці твору, що формує своєрідний рецептивний код крізь призму антиципації, забезпечуючи комплексний системно-цілісний вимір готичного жанру: «І тепер старі люди показують ту могилу, де прокляв Танського ігумен; да часом опівночі щось страшно стогне під землею, неначе терпить несказанну муку» [4, с. 360].

Оповідання Ореста Авдиківського «Історія черепа» – це своєрідна розповідь у розповіді із виразною готичною семантизацією, імпліцитно закладеною вже у самій назві твору.

Символ черепа містить у собі одночасно два антиномічних значення: це зображення є символом смерті та водночас протистояння їй. У православ'ї символічне значення черепа з кістками – Адамової голови (згідно з переказами, прах Адама перебував на Голгофі на місці розп'яття Ісуса Христа, Його кров омила череп Адама і в Його особі все людство, даруючи можливість порятунку) – це звільнення від смерті й наданий шанс на спасіння.

Однак варто звернути увагу на те, що в аналізованому оповіданні череп знаходиться на столі серед канцелярського приладдя: «На моєму письмовому бюрку серед безнадійного хаосу книжок, старих газет, чорнильниць, скалічилих

пер, сірників, недопалків сигарок і папіросок лежав гарно препарований череп, чий сліпучо білі зуби свідчили, що він належав жінці» [4, с. 440].

На наш погляд, таке розташування черепа, враховуючи його діалектичну символіку, в комплексі з іншими готичними рисами, конструє готичну модель твору, яка актуалізується зокрема й через використання у творі елементів натуралізму: «Я вийняв його з ніші і поставив на столі. У ту ж мить виповз із отвору правого ока велетенський бридкий павучище... Дріж пройняв мої жили... з огидою відвернувся я від того демонічного видовища...» [4, с. 441].

Прикметно, що в основі історії черепа – нещасливе кохання молодій дівчини Лізи, котра покінчила життя самогубством. У народних уявленнях самогубці належали до категорії померлих, які вважалися «нечистими», «заложними». Їх не ховали на загальних кладовищах, така категорія мерців знаходила свій вічний спочинок на перехрестях доріг, на межах полів, у ярах.

Народні повір'я про «заложних» мерців яскраво увиразнюють народні вірування українців у можливість самостійного існування душі людини після її смерті. Вважалося, що по смерті людини душа живе таким самим життям, як і раніше, але, крім людських особливостей, набуває ще й прикмет «духа». Ця душа, як і дух, може перевтілюватися в образ померлої людини, kota, собаки, дерева, свічки чи іншого предмета. Душі померлих, за народними повір'ями, можуть турбувати живих людей із різних причин, а «потопельники» мають право ходити по землі після смерті ще сім років [200, с. 157].

На нашу думку, повір'я українців про «ходіння заложних» покійників після смерті взаємопов'язане із поняттям «невижитий вік». Дослідниця Віталія Пономарьова зазначає, що «уявлення про «вік» у народній культурі асоціюються з терміном людського життя, протягом якого витрачається життєва сила людини. Уявлення про «невижитий вік» пов'язувалося з людьми, що передчасно пішли із життя, а отже, мали можливість і бажання «ходити» по смерті, адже вони не могли перейти на «той» світ і були невдоволені тим, що не отримали своєї частки життєвих благ на землі» [202, с. 86].

Подібне явище спостерігаємо в аналізованому оповіданні Ореста Авдиковського. Молода дівчина Ліза, перебуваючи при надії, розчаровується у своєму коханому, котрий відвертається від неї. Молода красуня зводить рахунки із життям. Корнилій – так звали її коханого – замовляє з патологічно-анатомічного інституту для оздоблення інтер'єру препаратований череп, що, за словами служника, належав жінці-самогубці: «Коли Корнилій став йому ближче приглядатися, впали йому в очі прекрасні, дрібні білосніжні зуби. Мимоволі він затремтів цілим тілом. Бо ж такі самі зуби мала Ліза!» [4, с. 443].

Прикметним є те, що згадана фольклорна концепція «невижитого віку» «заложних» покійників актуалізується у згаданому творі О. Авдиковського, трансформуючись у готичний мотив переслідування й смерті, оскільки дух Лізи не дає спокою Корнилію: «Раптом здалось йому, мовби хтось біля нього зітхнув. Вражений Корнилій хотів зірватися на ноги...однак у ту мить серед нічної темряви за вікном зблиснуло і при світлі блискавки Корнилій побачив білу безголову фігуру, що підходила до його ліжка...» [4, с. 443]; «зимна, вогка рука торкнулась легко його чола» [4, с. 443].

Доповнює готичний формат оповідання й категорія страху, репрезентована через згаданий образ безголової фігури, контури якої «осявало якесь демонічне зеленаво-біле світло» [4, с. 443]: «Розумом і душею Корнилія оволодів неописаний страх. Щось дивне і гнітюче прилягло оловом його груди, з калатаючим серцем він прислухувався до гуртоку грому, який провіщав недалеку бурю» [4, с. 443]; «Кров застигла у його жилах, хотів тікати, але усі його спроби звестись на ноги були даремні, усі частини тіла його мовби закостеніли» [4, с. 443]; «Від страху ледве наважувався дух переводити» [4, с. 443].

За законами готичного жанру моторошну атмосферу твору підсилюють і відповідні явища природи: «Буря розбушувалася з усієї сили. Блискавка лякала за блискавкою, грім бив за громом, а злива не вщухала, вдаряючи у шиби то сильніше, то слабше» [4, с. 444].

Таким чином, готична семантика аналізованого твору повною мірою розкривається в комплексі з іншими засадничими рисами готичного жанру,

такими як категорії страху, таємничості, напруженого очікування, елементів натуралізму, прийомом пейзажного паралелізму.

Традиційний готичний сюжет про укладання угоди людини із дияволом лежить в основі оповідання Володимира Росковшенка «Шапка». Архітектоніка твору пронизана елементами фантазмагорії, що відображають певні трансформовані фольклорні уявлення українців і забезпечують функціонування готичного контексту.

Головний герой оповідання – Тиміш, всупереч застереженням кума Грицька, купує на ярмарку у жида за безцінь розкішну шапку. З того часу Тимка починають переслідувати різноманітні візії та видіння: «Тимкові враз здалося, що у пса з очей сипляться іскри, а сам він йому усміхається, скалячи білі зуби... Собака тим часом так лагідно дивився на нього, так приємно всміхався, що Тимко й сам усміхнувся на всю пельку. Та не встигла усмішка з вуст злетіти, як десь ізбоку хтось дико розреготався. Він озирнувся й побачив, що з-за рогу перехнябленої хати стирчить руда жидівська голова з рогами і кривляється» [4, с. 366].

З давніх-давен шапка, особливо для чоловіків, вважалася оберегом від «недоброго ока» й нечистої сили, а заволодіти чиясь шапкою – все одно, що заволодіти думками людини. Реалізація згаданого фольклорного уявлення крізь призму готичної поетики й спостерігається в оповіданні Володимира Росковшенка. У творі актуалізовано такі константи жанру, як моторошна атмосфера дії («...десь далеко бубонів свою одноманітну пісню гомінливий млин та журливо вила собака» [4, с. 365]); відповідний образний рівень із використанням фантазмагорії (подорож головного героя верхи на величезному чорному собаці, наявність рябого жида «на тоненьких ніжках з копитами і з закрученим хвостиком» [4, с. 366]), а також присутність у творі образу Диявола: «Князь темряви, насуплений, страшний, сидів на золотому троні, що був розпечений до білого. Фіміями сірки курилися з чотирьох кутків. Він нюхав золу замість табаки і попивав для прохолоди топлону смолу» [4, с. 368]. Прикметно, що категорія страху в зазначеному творі з кожним наступним епізодом

інтенсифікується, таким чином водночас увиразнюючи й доповнюючи ще одну із ключових доміант літературної готики – ефект *suspense*: «Холодний піт виступив на лобі в Тимка, він уже не міг ані кроку ступити, ані рукою ворухнути. Він відчував як кров застигла йому у жилах і серце битися перестало. Він хотів молитися, але жодна молитва йому на гадку не спадала» [4, с. 366]; «Волосся стає дуба в чоловіка, піт тече з нього» [4, с. 367]. «І жид засміявся при цьому так страшно, що у Тимка затремтіли ноги» [4, с. 367]; «...було досить, аби занурити його душу в такий страх, якого ще жоден смертний не зазнав у житті» [4, с. 368].

Цікавим жанрово-стилістичним елементом в аналізованому творі постає, на наш погляд, символічний образ каруселі грішників. Карусель на асоціативно-образному рівні ідентифікується з такими поняттями, як «колесо», «коло», «обертання», де «коло» – сигніфікат вічності й досконалості, а обертання на колесі, своєю чергою, утворює захисне коло, таким чином породжуючи магічну силу.

Характерно, що у творі Володимира Росковшенка «каруселя не сама по собі крутиться, а крутять її люди в свитках, кожухах, шинелях і в різній іншій одежі. Тут він [Тимко – І. С.] з жахом помітив, що одяг у них прикриває одні білі кості і черепи з чорними впадинами замість очей» [4, с. 367]. До того ж, символічним є рух каруселі до самих висот неба, яке «стерегла вогненна сторожа» [4, с. 368], і куди, зрозуміло, поріддя Сатани не впустили («Виючи від люті й відчаю, полетіла вся та голота додолу з шаленою швидкістю» [4, с. 368]) та різке падіння її в «огненне царство, де живе головний ворог роду людського» [4, с. 368].

На нашу думку, зображена модель подорожі головного героя алегорично репрезентує готичний мотив спокути й покарання, імпліцитно спроектований універсальними готичними антиноміями Рай / Пекло, Добро / Зло, Світло / Темрява, Бог / Диявол, які, своєю чергою, виступають вихідними точками обертання містичної каруселі.

Доповнює готичний антураж і відповідний опис пекла у творі: «Куди не погляне Тимко – всюди вогонь піднімається довгими язиками і облизує тіла

нешасних грішників, а ті корчаться і стогнуть на всі голоси на превелику втіху страшних чудовиськ – зміїв, драконів, чортів» [4, с. 368].

Оповідання Євгена Згарського «Отець Юрій» теж характеризується виразною готичною тональністю, у центрі якої – вигнання бісів. Поняття одержимості Дияволом та вигнання нечистої сили з людини асоціюється передусім із епохою середньовіччя, химерними казематами, вогнищами та ланцюгами, однак практика екзорцизму відома ще з давніх часів, зокрема це описано у Старому (де Давид своєю грою на гуслах звільняє від злих духів царя Саула) та Новому (де Ісус Христос виганяє бісів з великої кількості біснуватих: «Коли ж Він прийшов до дому, сліпі приступили до Нього. І говорив їм Ісус: Чи ж вірите ви, що Я можу це зробити? Вони кажуть Йому: Так, Господи! Тоді він доторкнувся до їхніх очей і сказав: по вірі вашій нехай буде вам. І відкрилися очі їх» (Євангеліє від Луки 9:27); «Тоді привели до Нього біснуватого німого сліпця і зцілив його, так що німий став говорити та бачити» (Євангеліє від Матвія 12:22); звільняє Марію Магдалину від семи бісів; зрештою, дозволяє бісам, що полишили двох нещасних, вселитися у свиней) Завітах. Прикметно, що чин вигнання бісів можна знайти й у знаменитому «Требнику Петра Могили» (1646 р.).

Головний герой оповідання Євгена Згарського – отець Юрій – шанований священник у селі Негівці – також володіє окультним требником: «Що зброя у вояка, то йому требник. Із того требника святив він воду на твердо й на м'яко, ніхто сего требника не доткнувся своїми скверними руками. Отець Юрій завсіди замикав його у тайнім сховку, наче який скарб» [4, с. 372]. Саме згаданий требник й застосовує священник під час ритуального вигнання бісів, що у творі зображено досить схематично: «Одчитавши тричі молитов, отець Юрій подав требник Безручкому, а, взявши святий хрест в ліву, а кропило в праву руку, омочив його свяченою водою та й голосно так примовив:

– Аки Христос, Син Божий, ізгна біса із чоловіка в стадо свинное, аз силою всемогучої всесвятійшої Трійці, ізганяю тя, во ім'я Отця і Сина і Духа Святого, амінь» [4, с. 377].

Тематика екзорцизму для літературної готики є своєрідною універсалією, яка одночасно актуалізує практично всі готичні детермінанти, таким чином конструюючи готичну матрицю твору. Тому, незважаючи на деяку «скупість» зазначеного епізоду, вже сама його присутність в оповіданні Є. Згарського беззаперечно обґрунтовує приналежність аналізованого твору до реєстру готичних.

Характерно, що в образі одержимої спостерігається синтез елементів містики та натуралізму, що, своєю чергою, слугує своєрідним ретранслятором готичної триєдиної категорії: «Простоволоса, чорна, як земля, очи в стовп вибалушені, перекривлені губи та й зуби вискалені. Тряслася заодно, як на морозі, а хвилями спомітувало нею. Тільки, що не ревіла да не стогнала, коли отець Юрій станув перед возом» [4, с. 377]; «Як не стрясе бабою, аж посторонки потріскали та й віз поламався...Тільки що ревкнула, побіліла, затворила очи й лежить без пам'яті» [4, с. 377].

Прикметно, що супроводжується обряд екзорцизму у творі різкою зміною погодніх умов: «В сій хвилі поганий вітер, як не завіє од воза, да не стане курбелити й копотіти вгору порохом, що аж бойки з великої пуги попричикали... Вихор куриє, а Юрій кропив на всі сторони... Мете, гне, курить страшно так, що й сам отець Юрій побілів, неначе хуста. Хоч яка замить та судна година, стояв на місці та й доконував діла» [4, с. 377], а опісля проведення ритуалу – бурею: «Вихор виє та скулить так страшно, як би хто в селі обвісився...» [4, с. 378]; «Дітвора і баби, що поралися вдома, як у Бога за дверима, зазирали крізь вікна на те лихо, що на дворі так розбушувалося... Наразі сиво-жовті, по них, наче смола, чорні хмари; посоловіло надворі та й потемніло» [4, с. 378]. Таким чином «одплатився чорт старому за прогон із баби» [4, с. 379].

Готичний дискурс оповідання Євгена Згарського продукують і риторичні запитання на кшталт: «І хто би засумнівався, що без чортяки й тут не обійшлося?» [4, с. 382], відповідно вибудовуючи когерентну цілісність готичної парадигми аналізованого твору.

Характерно, що готичність твору доповнює й своєрідне обрамлення про велику кількість «бзини» у Негівцях. У народних уявленнях бузина – вмістилище чорта. Згідно з повір'ями, посадив її нечистий і постійно сидить під нею, а тому її не годиться навіть торкатися, а тим більше викопувати – все життя докучатимуть хвороби [45, с. 239].

На думку дослідниці Мирослави Баган, в українській лінгвокультурі «цілком умотивованим є закріплення назв деяких рослин за концептуальною зоною злих сил, нечисті. Такими вважали некорисні рослини, які не дають їстівних плодів, можуть бути отруйними, небезпечними для людини: будяк, бузина, чортополох» [231, с. 73].

Алюзія на дане вірування експлікується вже на самому початку твору, таким чином апперцепіюючи його готичну площину: «Нігде не поросло стільки бзини, як у Негівцях. Сказано, що не так по дуплавих вербах, як у бзині любить розкошувати несамовитий» [4, с. 382].

Оповідання Наталії Кобринської «Душа» має підзаголовок «Психологічний ескіз», однак у ньому теж простежується виразний готичний вектор, про що свідчить вже сама назва твору, оскільки саме боротьба за людську душу є фундаментальною концепцією основи готичних антинодій Добро / Зло, Бог / Диявол, Світло / Темрява.

Авторка вдається до застосування в аналізованому творі прийому антиципації, інсталюваного своєрідним чином в готичну матрицю оповідання: один із головних героїв твору – о. Урбанович – в написаному власноруч короткому ескізі, що, до речі, також має назву «Душа», роздумує над сутністю поняття та передбачає свою смерть.

Прикметно, що в аналізованому творі образ смерті експлікується крізь призму перцептивно-асоціативної відповідності народних та релігійних вірувань, містичних уявлень, а також елементів натуралізму, що, своєю чергою, актуалізує готичну інтерпретацію зазначеного оповідання: «Хорий ніби лежав, ніби сидів; усі його члени були сильно напружені, так що бачилось, немовби силкувався вилізти з постелі. Лице було бліде і зовсім скривлене, а одно око більше, на верх

висаджене, дивилося з перестрахом на те, що діялося вкруг него, ніби питало: чи се дійсно смерть? Люта, невмолима смерть?» [4, с. 495].

Французький дослідник Філіпп Ар'єс у книзі під назвою «Людина перед лицем смерті» зазначає, що в своїй смерті людина відкриває власну індивідуальність, у неї відбувається «усвідомлення в годину смерті або в думці про смерть своєї власної ідентичності, особистої історії як у цьому світі, так і в потойбіччі» [8]. В аналізованому тексті Н. Кобринської акумулюється своєрідний готичний конгломерат, в основі якого універсальна готична антиномія Життя / Смерть: «Житє, яке принесла з собою Євгенія, не могло погодитися зі страшним своїм ворогом – смертю» [4, с. 495].

Прикметно, що готичне маркування буттєвої реальності у творі реалізується через містичну візуально-евристичну репрезентативність дійсності, що, своєю чергою, сприяє увиразненню ефекту *suspense*. Ось як це відображено у тексті твору:

«На горищі щось гуркнуло, гейби хто посунув ногою, і втихло.

- Хтось ходить по поді, – завважила одна з пань.
- Се так завсіди було, – промовила Урбановичева. – Ходило, ходило, прийшло і забирає мого чоловіка.

Потім одна з пань стала розповідати, що як її мама вмирала, то також так ходило щось і гуркало по хаті.

- При смерті батька мого мужа щось також плакало під вікном, – договорила друга.

Розмова на сю тему потяглася далі, а пані випереджували одна одну в оповіданню страшних прогностиків.

По якімсь часі на поді було чути знов, як би якийсь легкий хід, а потому ніби щось упало з бантини» [4, с. 495].

Мотив розставання душі з тілом в українському фольклорі доволі рідкісний. Однак в епоху середньовіччя, поряд із житіями, набули популярності численні оповідки про мандрівки душі та її митарства по загробних світах (цікаво, що у світовій культурі символічним живописним втіленням зазначеної тематики в цей

період постають зокрема картини нідерландського художника Ієроніма Босха, зокрема його полотно «Душі після смерті на шляху до неба»).

Дотепер поняття «душа» характеризується поліваріантністю інтерпретацій практично у всіх сферах: у релігії душа – це «нематеріальна потойбічна безсмертна сила, що тимчасово перебуває в тілі й є основою, джерелом психічних явищ» [85]; у філософії цим терміном означували психіку, внутрішній світ людини; згідно з дохристиянськими віруваннями давніх українців – це «жива духовна плоть людини, що визначає її вдачу, поведінку, діяльність, взагалі – долю та міститься в естві людини» [85].

Головна героїня оповідання Н. Кобринської – пані Євгенія – в момент смерті о. Урбановича виразно бачить «фігуру легкої, прозорої хмарки, що підносилася вгору над умерлим, немовби ломилася і пропадала поволі. Треба було ще хвилі, одної хвилі, щоби те, що вона бачила, спокійно знялося вгору й відлетіло» [4, с. 503].

На наш погляд, даний епізод можна трактувати як своєрідне авторське визначення поняття душі, що надає твору готичної тональності та ретранслює в комплексі з іншими ознаками готичну конфігурацію оповідання.

Оповідання Лева Сапогівського «Старий палац» на сюжетному рівні нагадує видіння, своєрідну візію минувшини історії старого палацу, збудованого свого часу на людських останках. Вже звідси імпліцитно висновуються у творі такі координатори готичного жанру, як категорія містичного, таємничість, відповідний образно-мотивний рівень, категорія страху (в комплексі із натуралістичними елементами), що формують та увиразнюють готичний ефект *suspense*. Характерно, що останній доповнює й авторська теза на самому початку твору про достовірність оповіді, мовляв, описана історія старого палацу «колись була правдою» [4, с. 447].

Прикметно, що в аналізованому творі візії минулого і загадковий старець, котрий позиціонує себе «духом» та «опікуном сих місць» [4, с. 448], за законами готичного жанру «оживають» саме опівночі. Згідно з уявленнями, північ – час активізації надприродних сил, до того ж це час, коли межа між світами дуже

тонка, тому північ слугує своєрідним порталом, через який аж до перших півнів можуть «проходити» у наш світ потойбічні «гості».

Саме із настанням півночі головний герой оповідання Лева Сапогівського чує в палаці «глухі, страшні зойки і стогони» [4, с. 447] та відчуває «дотик зимної руки, котра схопила» [4, с. 448] його та потягнула за собою у візію минулого, таким чином ретранслюючи іншу площину буття та демонструючи доісторію створення старого палацу, що, власне, і конструює готичну організацію аналізованого твору: «Ідучи за ним, я озирнувся, і стіни здалися мені прозорими настільки, що бачив я кожную цеглу і камінь, в яких, придивившись, пізнав я самі частини людських тіл, споєні кров'ю замість вапна. Саме з них добувалися ті жалібні стогони...Старець махнув рукою і палац зник, а на його місці станули убогі хлопські хатки і маленька церковця» [4, с. 448].

Готичну валідність тексту доповнюють й елементи натуралізму, котрі перманентно фасцинують категорію страху та містицизму: «Кожного п'ятого гайдамаку ведуть до наріжного каменя і утинають то руку, то ногу... Основа з самих рук та ніг! І руки, і ноги рухаються, кулаки стискаються і грозять, а з меж них очі – ах, як страшно глядять!» [4, с. 449]; «Ох, що за красна штука, досконала на поріг! – кричать мулярі і витягають з-під забитого плиту. Я виджу, що і його беруть і вмуровують. Страшно!» [4, с. 450].

Остаточню завершує конструювання готичного антуражу твору опис моменту смерті старця та його поховання: «Старець, обтяжений цеглою, вбігає слабими ногами на спорохнявілу дошку, котра погинаєсь під ним, тріщить, ломиться, і він падає на купу каміння. Взяли його в мур»; «Вже підпроваджують мур під дах, за хвилю скінчили б, але частина муру усуваєсь, спадає на риштованє, де кількадесят робітників, друхоче все, а за хвилю виджу тіла робітників на місці муру, котрий мурували.

- А їх мами, жінки, діти? – питаю у провідника.
- Суть там з ними, обіймають їх руками. Не треба залізних скоб – мертві руки тримають сильніше» [4, с. 450].

Варто зауважити, що в оповіданні «Старий палац» актуалізовані ще й такі готичні мотиви, як переслідування та блукання, адже неупокоєні людські душі навіть крізь віки турбують живих; смерті, помсти й покарання, руйнації (характерно, що у творі візуалізовано не лише минуле старого палацу, загадковий старець-провідник показує і майбутнє, яке очікує старовинну споруду, а саме: останнього нащадка роду воєводи К*, котрий таким жорстоким чином будував старий палац, селяни пограбували і спалили в його ж стінах: «...за хвилину зникла пожежа і лишилась лиш купа попелу» [4, с. 451]). Відтак активізується ще одна із фундаментальних категорій літературної готики – концепція теодицеї, що забезпечує кристалізацію готичної організації аналізованого оповідання Лева Сапогівського.

Готичне маркування буттєвої реальності в оповіданні Федота Кудринського «Замчисько» реалізується вже через семантику назви самого твору: містичний континуум тексту конструюється навколо образу середньовічного замку (у стилі західноєвропейської готики), а суфікс згрубілості -иськ- формує відповідне асоціативно-образне тло номінації твору, зорієнтоване на готичний універсум. Відтак «замчисько» персоніфікується, набуваючи ознак живої істоти, та водночас репрезентує готичну модель дійсності, представлену передусім похмурою кольористикою та релевантним асоціативним полем: «Старий замок не любить денного світла. Він очікує ночі. І не даремно. Перед смерком, коли на бечменські поля лягають глибокі тіні, коли темне небо вкривається безліччю зір, замчисько починає випромінювати таємничий маєстат. Воно неначе витягається і стає ще вищим. Крізь круглі отвори вікон мріють далекі сузір'я. Якоюсь таємничою задумою дихають ці темні стіни» [4, с. 536].

Варто зауважити, що поступово готична дійсність в аналізованому оповіданні переходить у своєрідне метафізичне тло, яке постає узагальненням комплексу моторошних переказів та містично-асоціативних візій: «Кажуть, що в глибокому льоху сидить монах зі святою книгою і спить. Інші говорять, що то не монах, а князь спить. Ще інші – що сам «муровий» живе у замчиську і часом

хапає людей. Часами він насилає на чоловіка хворобу: і трясцю, і падучу, і холеру. А підвали замчиська ущерть набиті людськими кістками.

Інколи, в сильну бурю, попри свист вітру у шпарах мурів, у замчиську чути дзвін і плач. Бечменський пан-дяк чув одного разу дзвони і спів. А коваль Мусій якнайавторитетніше запевняв, що чув удари молота і передзвін ланцюгів» [4, с. 537].

Прикметно, що в цьому оповіданні готичну категорію страху доповнює й відповідний хронотоп, вибудовуючи своєрідну просторову готичну окресленість: «Відомо: всяке місце є страшним, якщо у ньому завелась – прости Господи! – нечисть. А особливо страшним є те місце, де для нечисті занадто багато простору» [4, с. 537]; «Жодне місце не навіювало бечменцям стільки непевності і страху, як замчисько: розповіді про нього були відомі по всіх околицях» [4, с. 537].

Цікаво, що оповідання Федота Кудринського поєднало в собі ознаки як західноєвропейської готичної традиції, так і власне української, що простежується в архітектоніці твору: композиційно оповідання поділено на дві частини, де перша – оповідь про напівзруйнований занедбаний «замчисько» (класичне місце дії в західноєвропейській літературній готиці), а друга – моторошні оповідки про нього нічліжників-пастухів, підживлені збудженою уявою, однак не позбавлені іронії та скептицизму (цілком у стилі вітчизняної готики). Однак надалі увагу читача фокусує на собі образ «замчиська», що манить до себе одного із пастухів – Петруся. Відтак ретранслюється готичний хронотоп, актуалізований мотивом блукання і відповідним антуражем, та увиразнюється готичний ефект *suspense*: «Думка про замчисько і його таємничого мешканця ані хвилину не полишала тепер вразливого Петруся. Обходячи якийсь корч, він глянув убік. Понуре громаддя замчиська неначе висіло у повітрі над лозами. Його обриси були тепер особливо рельєфними. Петрусь обійшов кущ. Йому закортіло поглянути на замчисько ще раз. Тепер віконні отвори в мурах видалися начебто яскравішими» [4, с. 545], «Замчисько незрозумілим чином манило його погляд до себе» [4, с. 545].

Опісля візія страховища, побаченого Петром, переакцентує увагу реципієнта на образ цього привида, концептуальний для готичного жанру, координуючи таким чином моторошні конотації образу марища та ефективно продукуючи *suspense*: «Йому здалося, що за стінами замчиська ворухиться щось «таке», що там надимається якась темна маса, ніби кваша у величезній діжі. Він поглянув ще і ще... Маса його то піднімалась, то опускалась... Раптом за стінами замчиська умліока появився величезний старець із сивою бородою, розметаною навсібіч... Його очі були опущені, обличчя зморшкувате, замислене» [4, с. 546]. У творі присутній типовий для готики мотив переслідування: «Привид ріс. Ось він все вивищується і вивищується. Вище і вище підноситься його голова. Очі зблиснули пронизливо раз і другий. Він помітив Петра, простягає до нього свої величезні лапища. Очі привида засвітилися радістю. Петрусь інстинктивно пригнувся. Та в цей час сильна рука вхопила його за спину» [4, с. 546].

На наш погляд, в аналізованому творі моторошні переживання Петра є першим проявом страху смерті, персоніфікованого візією страхітливого старця-привида, що є абсолютно типовим для готичного жанру. До того ж, смерть Петра в кінці оповідання є цілком передбачуваною («Через кілька днів він помер» [4, с. 547]). Такий розвиток подій теж цілковито вписується в дискурс готичної естетики. Остання в комплексі з ефектом нагнітання страху формує своєрідний іманентно готичний конгломерат твору Федота Кудринського, поєднуючи його з виразними фольклорними елементами: «У першу весну по Петровій смерті городи, розміщені поблизу замчиська, опустіли. Забобонні газдині боялись щобудь там садити. Камінь, привезений для будівництва хатніх печей, селяни повідвозили назад. Ніхто не наважувався нічого брати з замчиська» [4, с. 547].

Оповідання Костя Ванченка-Писанецького «Чорнокнижник» має підзаголовок «із розповідей бабусі», що, своєю чергою, надає тексту достовірності, водночас скоординуючи містичні вектори номінації твору з готичними формами репрезентації його художнього світу: «Як трепетно бились юні серця, яким забобонним страхом ми переймалися, як мальовничо уявлялись

нам різноманітні відьми, чарівники, зачаровані замки, середньовічні польські лицарі і всі нещасні жертви диявольської мани!» [4, с. 519].

Варто звернути увагу на те, що готична семантика покладена вже в саму назву твору К. Ванченка-Писанецького: у світогляді українців чорнокнижники наділені здатністю передбачати майбутні події, зокрема й те, що чекає на них самих.

На думку дослідниці О. Тиховської, «народна свідомість витворила образ чорнокнижника очевидно через існування певного страху перед невідомим, що асоціювалося зі знаннями, недоступними неосвіченим людям. Знання робило «вчених» (магів, шаманів, жерців) іншими, не такими, як усі, наділяло якимись фантастичними характеристиками, звідси проектування демонічності (що постає синонімом освіченості) на образ чорнокнижника» [252, с. 133].

Людська уява створила й окремий простір як місце перебування чорнокнижників: «Живуть вони передусім на полянах, у глибоких лісах, де ще ніхто не заходив. Звичайно там мають вони свої печери, де сидять і мудрують, як світом управляти» [252, с. 133]. Відтак в аналізованому оповіданні виразно простежується контамінація народних уявлень та готичного образу чорнокнижника, оскільки таємничий головний герой – шляхтич Юзеф Вишневський – живе відлюдником: «Замок і сад були оточені величезним кам'яним муром, а за ним виднілось верхів'я густого, темного лісу. З-поза муру не долинали жодних ознак інших жител: не чути було ані гавкоти собак, ні крику свійської птиці, – за стінами був лише дрімучий ліс, який шумів і наганяв тугу» [4, с. 531]. Крім того, такий екстер'єр виступає й детермінантою готичної парадигми.

Згідно з народними уявленнями, грім у небі теж асоціювався із чорнокнижниками, а в аналізованому оповіданні К. Ванченка-Писанецького саме під час страшної бурі і грому невідомий гість (шляхтич Юзеф Вишневський) приходить до замку пана стольника Сангайла: «Вітер дико ревів і завивав, ламаючи і вивертаючи з корінням старі дерева... Блискавка невпинно миготіла, освітлюючи шаленіючу стихію, невпинно, щосекунди лунав страхітливий гуркіт

грому, примушуючи тремтіти все живе. Дощ лив, як з відра, безперестану стукотів дробом у вікна жител. У повітрі кружляло листя, зірване вітром з дерев, і солома зі стріх сільських хаток. Млини з тріском замахали крилами, немов руками – здавалось, вони просять допомоги. Ворони каркали, перелітаючи з місця на місце, їх зносили шквальні пориви вітру. Свійська птиця теж пробудилась, повиповзала на незвичайне світло блискавки і наповнювала повітря тривожним криком відчаю. А блискавка все блискала і вже зливалась в якесь суцільне матове, зловісне світло. У природі наступав справжній кінець світа. Таку ніч у нас називають горобиною» [4, с. 522].

Як уже зазначалося, в літературній готиці зазвичай ніч є репрезентатором готичного часопростору, оскільки саме темна частина доби підсилює відчуття непевності, тривоги, таким чином актуалізуючи готичний трикутник (таємничість – напружене очікування – страх), концептуальний для готичного жанру. В народних уявленнях горобина ніч – це ніч, коли нечиста сила справляє весілля, тому в небі лунає грім та виблискують блискавиці. Зазвичай, у цей період бувають сильні дощі з грозами, а «грозові ночі липня та серпня називаються горобиними, тому що грім і блискавка не дають заснути й горобцям» [111, с. 174].

Згідно з дослідженням Олексія Кононенка, «горобині ночі – темні осінні ночі, коли чорт міряє горобців четвертями: скільки увійде в мірку – знищує, залишок – відпускає. В такі ночі горобці літають зграями – тікають від чорта. Кара їм ця призначена за те, що підносили гвіздки, коли Спасителя розпинали. Ще їм за те лапки навіки мотузком зв'язані: вони не ходять, а підстрибують» [130, с.99].

Як бачимо, незважаючи на деякі розбіжності в тлумаченнях поняття горобиної ночі, стрижневим денотатом у них все ж залишається елемент негативізму, скоординований на образ нечистого, що, відповідно, й ретрансльовано в зазначеному оповіданні крізь призму готичної поетики.

Що ж стосується кольоросеми в номінації твору, то, на думку О. Тиховської, чорний колір символізує «повалення давніх цінностей» [252, с. 134], відмову від них. «У випадку з чорнокнижником це – відмова від страху

перед силою природи» [252, с. 134]. Крім того, «чорний – це колір землі, плідності, первинного ґрунту, в який засівають усі ідеї. Але чорний – це й ще символ смерті, згасання світла. Є в чорного й третій аспект. Цей колір пов'язаний зі світом між світами [...], бо чорний – це колір опускання, падіння. Чорний – це обіцянка: скоро ви дізнаєтеся про те, чого раніше не знали», – зазначає дослідниця [252, с. 134]. Отже, чорний одяг і чорна книга чорнокнижника, безперечно, мають міфологічно вмотивований зв'язок із сакральними знаннями, котрі доступні на межі світів для особливих людей, котрі можуть жити і життям буденним, і подекуди виявляти свою магічну обдарованість» [252, с. 133]. Так, переступивши поріг кабінету Юзефа, що було категорично заборонено (звідси реалізація ще одного готичного мотиву – прагнення до забороненого знання), панна Казимира побачила, що «вся кімната була оббита чорним сукном... посеред кімнати височіла величезна траурна підставка, на якій лежала розгорнута чорна книга, чорні пергаментні аркуші з білими опуклими незрозумілими буквами...»; «Світильник на підставці з шістьма погаслими чорними восковими свічами у лікоть висотою здіймався майже до стелі» [4, с. 532-533].

Саме в такій іпостасі постає перед читачем шляхтич Юзеф Вишневецький, однак готичний жанр наділяє його ще й рисами лиходія, оскільки він [Юзеф – І. С.] викрадає й утримує проти її волі дочку пана стольника панну Казимиру. Як бачимо, західноєвропейські віяння літературної готики також прижилися на українському ґрунті, оскільки присутність лиходія, страждання невинної панночки й розвиток дії у замку – типові ознаки західноєвропейського готичного жанру, які, однак, контамінуючись із національними фольклорними уявленнями й віруваннями, у певних модифікаціях актуалізувались і в українській літературі.

Прикметно, що топос замку в аналізованому оповіданні актуалізує одразу всі «кути» готичного трикутника (таємничість – страх – напружене очікування): «Що особливо неприємно вражало в замку, то це якась таємнича тиша, у якій все поринало. Ніхто сторонній ніколи до нас не заходив. Слуги без слова виконували накази, були винятково похмурими і мовчазними. Взагалі, ми жили, немов на безлюдному острові, а це лише підсилювало тугу і відчай» [4, с. 531]; а інтер'єр

таємничого кабінету Юзефа виписаний у виразній готичній тональності: «По всій підлозі валялась маса людських черепів: впадини їхніх очей світилися фосфорним сяйвом. В різних місцях і кутках кімнати стояли у неприродних позах скелети у білих саванах. Я помітила вираз жаху на їхніх кістлявих обличчях зі збитим у ковтуни волоссям» [4, с. 533], «На полицях стояло кілька великих скляних куль і дзбанків, з'єднаних поміж собою скляними трубками. У них кипіла, клетотіла, переливалась якась рідина, що виділяла трупний сморід. Хаотично валялись розламані труни з залишками людських кісток» [4, с. 533].

Як уже зазначалося, таємничий кабінет в цьому творі реконструює один із типових готичних мотивів, а саме – прагнення до забороненого знання: «Я часто наважувалась підійти до таємничого кабінету, прислухалася і навіть заглядала в отвір замка, коли він там працював, та нічого не могла розгледіти», «...бажання довідатися, хто він і чим займається, посилювалось з кожним днем» [4, с. 531]; «...моя цікавість зростає ще сильніше і тепер у мене було єдине бажання, яке не давало мені спокою ні вдень, ані вночі: за всяку ціну прослідкувати за ним [Юзефом – І. С.] і довідатись про все» [4, с. 532]. До того ж, таємничий кабінет знаходиться в похмурому замку, відтак конструюючи (в тому числі й через відповідні сюжетні епізоди та героїв) своєрідну готичну модель світу, в центрі котрої – топос замку, ядром якого, власне, і є локус таємничого кабінету Юзефа. Все це, своєю чергою, формує готичний конгломерат аналізованого твору.

Варто звернути увагу й на наявність у творі фантасмагорії, що сприяє візуалізації готичних образів і формує повноцінне готичне поле, доповнюючи таким чином категорію страху, зокрема й через персоніфікацію природи: «Не пам'ятаючи себе від страху, я схопила ту диявольську книгу і кинула у вогонь коминка... Пролунав жахливий удар гromу! З коминка шугнуло червоне полум'я... У полум'ї ворушилися і вистрибували з нього якісь невидані образки чи то людей, чи то звірів із перекошеними обличчями – вони видобували нелюдський плач і зойки» [4, с. 533]; «З полум'я вискакували нелюдські образи з перекривленими обличчями. Все це страшенно тріщало, шуміло, пекельно кричало і зойкало» [4, с. 534]; «Знявся страшний ураган, блискавиця пронизувала

небо і лунали часті удари грому. А полум'я все розгорялося, здавалося, що з важким смородом горить навіть каміння і земля» [4, с. 534].

Що ж стосується самого образу Юзефа-чорнокнижника, то на стадії розкриття сакральної для нього таємниці лиходій переживає агресивну фрустрацію, котра зорієнтована на панну Казимиру, в образі котрої актуалізований один із характерних готичних мотивів – мотив приреченості: «Він хотів, напевно, убити мене, але кров бризнула йому з рота і очей і він упав на землю. Полум'я у відразливому образі людини зі страшним реготом простягло до нього свої вогненні лапи і пожерло його» [4, с. 534].

Отже, у творі Костя Ванченка-Писанецького «Чорнокнижник» простежується виразна готична валідність, ретрансльована такими готичними детермінантами, як топос замку, образи лиходія та безневинно страждаючої панночки, елементи фантазмагорії, відповідні пейзажні та інтер'єрні описи, що в комплексі синтезуються, продукуючи готичний трикутник, сторонами котрого є фундаментальні константи жанру – таємничість, напружене очікування й страх.

В оповіданні Івана Липи «Мій ведмедик» елементи готики фасцинуються у проявах містики і таємничості, причому акцент на останній робить сам автор вже на початку твору, таким чином конструюючи готичну площину твору: «Можливо, що для вас і нема нічого таємного, нерозгаданого... Ну, а для мене усе загорнене в тайну. І в першу чергу сама людина. Вона єсть і довго ще буде загадкою» [5, с. 25].

В наступних рядках аналізованого тексту для підсилення готичного поля твору автор доповнює своє розуміння «загадковості» людини наявністю пророків, геніїв, ясновидців, медіумів, які «усе ж й досі тайна для нас» [5, с. 26].

Готичний антураж аналізованого твору Івана Липи експлікується й через загадковий образ таємничого нічного гостя, котрий практично щоночі навідується до головного героя, від імені котрого, власне, й ведеться оповідь: «...прокидаюся серед ночі і почуваю, що біля мене в ліжку лежить хтось... Мацаю в темноті руками – хтось волохатий... Страх опанував мене... Разом із світлом той хтось зникає» [5, с. 26].

Категорія страху, притаманна готичному жанру, у творі Івана Липи поступово редукується, натомість асоціативно-уявне репродукування образу загадкового нічного «гостя» увиразнює готичний ефект напруженого очікування: «Згодом я так звик до свого нічного гостя, що вже не боявся. Прокидаюся серед тьми – він уже зо мною. Мацаю – увесь в шерсті, волохатий, волос такий м'який, як шовковий. Лежить спокійно, мовчить, нічого мені не робить, а так ніби обіймає мене, неначе охоплює все моє тіло...» [5, с. 26].

Таємничу візію в оповіданні Івана Липи (до речі, так само, як і символ терену, «хлопчища» та образів Білого і Чорного демонів у творах Івана Франка) можна вважати образним втіленням ідеї страждання та порятунку, котрою конотативно наповнена сюжетна лінія структурно-семантичної організації згаданих вище творів загалом та І. Липи зокрема. Загадкова мара у формі невеликого ведмедика, що, танцюючи, перепинила шлях головному героєві оповідання І. Липи, так само, як і тернова шпичка та з'ява «хлопчища» у творі І. Франка, рятує персонажа від небезпеки («Мене спасла мара – ведмедик, що перепинив дорогу» [5, с. 27]), тим самим репрезентуючи готичну концепцію теодицеї.

Варто зазначити, що головному героєві оповідання «Мій ведмедик» в переломні моменти його життя зринає загадкова візія ведмедика, котра концентрує в собі та формує навколо себе релевантний моторошний антураж, тим самим ретранслюючи готичну категорію таємничості.

У східнослов'янських легендах розповідається про походження ведмеда від людини. Ведмідь – це покараний Богом грішник або злочинець. В українській народній творчості ведмідь часто зображується як найстарший серед тварин, цар звірів [261, с. 92]. Крім того, в довідковій літературі читаємо: «Ведмідь найбільш близький до вовка, з яким його об'єднують подібні демонологічні повір'я. Має символічну паралель із кішкою. Древні слов'яни боялися ведмеда і через табу вимовляти його ім'я давали йому інші номінації: сам, мірошник, чорний звір, лісовик, кошлатий, куций, старий, овсяник, бортник, костоправ, бурмило, господар, клишоногий, хазяїн, вуйко, Попович тощо» [259, с. 82]. Однак в

аналізованому творі І. Липи цей образ постає радше добрим духом, охоронцем головного персонажа від лиха, таким чином ретроспективно маркуючи згаданий художній образ епохою тотемізму, язичницьких часів і, як наслідок, наділяючи його готичною семантикою: «Жах напав на моїх катів. З криками: «Леший! Чорт!» вони, як зачумілі, кинулися навтьоки з рушницями й бомбами» [5, с. 32].

Закінчення аналізованого твору І. Липи у формі своєрідного звернення до читача теж продукує готичний дискурс, залишаючи відкритим питання про існування потойбічних сил та концентруючи іманентні риси жанру через відповідну конфігурацію: «Як ви собі не міркуйте: чи мій ведмедик сидить тільки в моїй уяві, чи він у дійсності існує, як якийсь дух, чи мара, у всякому разі це для мене нерозгадана тайна» [5, с. 32].

Оповідання Михайла Петрушевича «Градобур» композиційно складається із трьох глав, із яких кожна наступна продукує увиразнення готичного ефекту *suspense* за принципом градації, відтворюючи давні язичницькі вірування про знахарів, народних чарівників, мольфарів. Припускають, що етимологія останньої номінації походить з романських мов, зокрема з італійського *malfare* – «робити зло», що, відповідно, дозволяє зараховувати цей образ до категорії готичних.

В культурі гуцулів мольфарові відводиться особливе місце, оскільки вважається, що це наділена надприродними здібностями людина, котра може керувати силами природи (скажімо, відвернути грозу чи накликати блискавицю), замовляти трави і навіть через «причину» за допомогою магічних предметів довести людину до смерті. Подібний образ виписаний і в аналізованому творі М. Петрушевича: «Василенків був звісний в Новиці і в околиці градобур і ворожбит. Він відвертав літом град від села, зашіптував хвороби людські і худоб'ячі, привертав молоко, забране відьмою, помагав в справах любовних і подружних і з того удержував себе та родину» [4, с. 454].

Варто зауважити, що в тексті М. Петрушевича образно-сюжетний рівень резонує з готичною поетикою, тим самим актуалізуючи концептуальні детермінанти жанру, зокрема такі, як фантасмагорія («В його уяві ставали образи з Апокаліпсиса, котрого він умів майже напам'ять. З-під останньої мужицької

хати, котру минали в Добрівлянах, щирив до нього семиголовий звір львині зуби: його голови зливалися в дві голови Шуликів, змінювалися в панича з люлькою в зубах і в червоній шапці і никли десь в рові під містком» [4, с. 457]), містичні видіння-напівмарення, які крізь призму гротеску та відповідної кольористики продукують готичну категорію страху («Темрява тота мала вигляд чорної овечої шкури, що повільно підносила вгору й опадала. По хвилі загоралися в тій чорній масі червоні страшні очі: вони дивилися на нього вперто, і йому виднілося, що щораз ближче підходять ті очі д'ньому; він чує вже гаряче, яке жарить його лице з тих огненних очей. Страх мов кліщами тисне його нутро: він зривається з лави і мимоволі поглядає у вікно. Пляма темна, круглява, що впала йому в око, здається йому бабою, що стоїть під вікном – і він мов божевільний вилітає з хати» [4, с. 462]).

Події в аналізованому творі відбуваються напередодні та під час рахманського Великодня, що, відповідно, підсилює атмосферу містицизму та сприяє нагнітання напруги в тексті, репрезентуючи й водночас доповнюючи готичний ефект драматичного очікування, адже, згідно з давніми віруваннями, йдеться про великоднє свято мерців, коли ті виходять із своїх могил, все чують та навіть можуть шкодити живим, бо «цього дня на них не впливають «ні хрест святий», ні молитва» [46, Т. 1, с. 127].

Як уже зазначалося, готична система координат трансформує образ дому як освоєного, прирученого Космосу в символ Хаосу, відповідно, наповнюючи його готичною семантикою. Ось як це відображено в тексті твору М. Петрушевича: «В хаті панує вічний сумерк. Віконце, звернене в сторону високої ялинки, не допускає ніколи світла; сиві кругляві очка покрили старе скло – і мрачно, і сумно в хаті. Непривітно, суворо поглядають кривообразі лики святих, і цілий той темний вигляд мужицької хати нагадує його чорну, непроглядну долю» [4, с. 460]. Як бачимо, навіть святі ікони – одвічні символи Світла – в цьому контексті набувають прямо протилежної семантики і постають готичними компонентами, і це підтверджує думку, що готичні константи у своїй комплексній взаємодії

здійснюють певну модифікацію образно-символічного поля твору відповідно до специфіки готичного жанру.

Варто наголосити, що химерні візії, марення, перевтілення, котрі розгортаються у свідомості головного героя, скоординовані готичним контекстом, репрезентованим зокрема і через відповідне асоціативно-образне тло оповідання (чоловікові привиджується, начебто до стайні майнула постать відьми, хоч насправді це була його дружина):

«Пляма темна, круглява, що впала йому в око, здається йому бабою, що стоїть під вікном – і він мов божевільний вилітає з хати.

- Прийшла-сь?! – бурмоче він і біжить до стайні, де майнула Параня, що поралась біля корови.
- Ти?!.. Відьма!.. Ві-і-ідьма... – реве Гнат і, схопивши жінку за горло, шукає за ременем ножа.
- Гнатку!.. Гва-а-авт!.. Люди, ратуйте!.. Я твоя жінка... – хрипить Параня і бориється з Гнатом.
- Ві-і-ідьма... – кричить несамовито Гнат ріже ножем сорочку.

Параня прутнулася надлюдською натугою і вибігла зі стайні [...].

- Прийміть до хати... – хлипає Параня. – Зарізати мене хоче; з розуму зійшов...» [4, с. 462].

На думку сусідів та односельців, «...Той, що скаменів би, вліз у чоловіка» [4, с. 463]. Позірно образ Гната можна кваліфікувати як образ патологічного типу, котрий, як уже зазначалося, притаманний готичній естетиці, однак наступний розвиток сюжетних подій дещо трансформує таку його [образу – І. С.] готичну «трафаретність», водночас надаючи йому національного колориту, оскільки тільки під кінець твору стає зрозуміло, що всі химерні марення та гротескно-фантазмагорійні видива («Йому виділося, що з-під припічка виходить повагом курка, а на курці їде величезний товстий щур. Він водить очима за тим дивним їздцем: щур об'їжджає сім разів хату й знов заїжджає під припіч [...]. Все мішається і путається воколо нього. Він іде городом старого учителя пониз потік. У гуркалі чує плюскіт води, потопленники плещуть в долоні... На зеленкуватих,

натрудоватілих лицях чорніють зігнилі вербові листки...» [4, с. 469], «Тут відступав він від отвору, хрестячись перед полуденним бісом, що жениться з вітром на вулиці» [4, с. 479]), котрі переслідували головного героя, в комплексі із покаанням були для нього своєрідним обрядом ініціації в мольфари.

На думку літературознавця Валерія Сніжка, «...що в давнину езотеричні вчення мали обов'язково передаватися лише в усній формі, і це мало здійснюватися не абикотримсь адептом, а лише окремими людьми-чародіями (на нашому терені існують терміни волхви, характерники, мольфари, у когось – шамани, друїди тощо). Про підготовку та подальші випробування такого посвяченого оповідається в «Казці про Оха» [235, с. 298], що вкотре підтверджує спадкоємний зв'язок літературної готики та фольклору.

Оповідання Богдана Лепкого «Старий двір» та «Гостина» концептуально споріднені між собою, оскільки сюжети обох побудовані на основі готичного мотиву подорожі та блукання. Лише у першому цю подорож супроводжують тіні минулого старого маєтку, котрі оживають уві сні мандрівника; у другому ж ретрансльовано готичний мотив відвідин мерцем живих, а саме: померла панотцева дружина щоночі навідується до нього: «...є речі, які не снилися філософам. Вона була у мене. Звідтам, – тут показав на цвинтар. – Приходить часом і грає. Довго...» [5, с. 68].

В оповіданні «Старий двір» можна спостерігати трансформацію окремих концептуальних ознак, притаманних західноєвропейській готиці, оскільки хронотоп старого маєтку нагадує топос середньовічного замку, котрий, згідно з готичним жанром, начебто «оживає», таким чином актуалізуючи й інші константи готичної парадигми (страх, смерть, таємничість, напружене очікування): «Взагалі будинок подобав на зачарований двір. Паркети скрипіли, двері співали, годинники розказували якісь незрозумілі казки. Крізь відчинені двері до сусіднього покою видно було, як портрети моргали до себе. На одному якийсь здоровенний добродій, з підголеним чубом, здвигав раменами і ніби питався: «А він тут чого?» [5, с. 45].

Варто зауважити, що важливу роль вже на самому початку оповідання «Старий двір» відіграє прийом контрасту, за допомогою якого здійснюється візуалізація готичного образу занедбаного маєтку: «Направо, яких кількасот метрів перед ним, стелився синявий туман, а з того туману знімався білий будинок, якого контури злегка зарисовувалися на тлі м'яко-темного лісу. З-за лісу виринав місяць уповні» [5, с. 44]; «Тільки квіти в японській вазі серед стола були свіжі й розкішні...Були вони тут самотнім живим і привабливим явищем, бо від усього иншого дихав смуток минулого й пережитого» [5, с. 46].

Готичну організацію цього оповідання конструює й історія старого лакея маєтку Ксаверія, у якій ідеться про те, що начебто опівночі наймолодша донька воєводи (власника маєтку) «сходить» з портрета: «...коли пан цікаві, то можуть побачити її. Треба лиш пожитися спати в сусідній кімнаті на отомані. О дванадцятій годині вона злазить зі стіни і чистить паркет» [5, с. 51]. Присутня й творі й концепція теодицеї, котра конгруентно симпліфікована до фрази старого лакея: «кара... все-таки мусить бути, як не за життя, то колись» [5, с. 52]. Саме крізь призму концепції теодицеї можна спостерігати, на наш погляд, ще й утвердження аксіологічного виміру готичного жанру, який передбачає розплату за скоєне, спираючись на рівновагу амбівалентних готичних універсалій Добра і Зла, Світла й Темряви.

Цікаво, що зазначена концепція теодицеї проступає і в номінації твору Михайла Яцкова «Де правда?». Головний герой – почмейстер Мартин Гробман – розмірковує над сутністю людського буття й над можливістю існування поза земним виміром і часом: «Він почував, що життєва мандрівка доходить до кінця, й його чимраз більше зачали непокоїти сумніви. Преці, що там поза границею земного світа діється? Не був парафіянином, не вірив у життя душі, але хоч поневільно приймав, що небо над ним не має кінця, то все ж таки не міг ніяк того шаленого вибрику помістити в своїй голові і мимоволі підсувалася йому в тій загадці зв'язь з тими силами і тайнами, яких існування не ствердила наука» [5, с. 83].

Варто зауважити, що у творах М. Яцкова готична тенденція виходить за рамки романтизації дійсності. І. Денисюк зазначав: «У Михайла Яцкова співіснують реалістичні, навіть натуралістичні деталі з прийомами символізму. Превалює то один, то другий «ухил». Символіка у новелах Яцкова виступає на різних рівнях контактів з дійсністю. Інколи вона надто ускладнена, як-от у новелі «Дівчина на чорнім коні». Тут автор зачіпає сферу підсвідомого в людині, будуючи свій твір за принципом сновидінь і галюцинацій – картини, образи, відіння, змонтовані без причинно-наслідкового зв'язку і вражають читача саме своєю ірреальністю. Це так звана література жаху – готика» [75, с. 77]. Посутньо схожий висновок щодо згаданого твору у статті з промовистою назвою «Містичне як вияв готичної літературної традиції в західноукраїнській малій прозі міжвоєнного двадцятиліття» робить Наталія Мафтин, зазначаючи, що «час і простір, у якому Доріан переживає прощання з Музою, цілком співзвучний хронотопові «чорної» (френетичної) прози» [162, с. 194].

Відтак, у прозі М.Яцкова простежується своєрідна еволюція готичного жанру, зорієнтована на контекстуальну координацію готичної семантики, закодованої у релевантних символах асоціативно-образної аури тексту, а готичний хронотоп набуває евристичного змісту та локалізується у підсвідомості головних героїв, експлікуючись у відповідні оніричні або ж галюциногенні образи (наприклад, образ матері-небіжчиці, що через десятки років після смерті являється синові (твір «Боротьба з головою»), або ж давно померлої першої дружини Мартина Гробмана (твір «Де та правда?»)).

Новела М. Яцкова «Дівчина на чорнім коні», на наш погляд, ретранслює своєрідний готичний конгломерат, сформований контамінацією онірики та фрустрації головного героя, що, своєю чергою, сприяє кристалізації таємничості – однієї з фундаментальних ознак готичної поетики.

На думку дослідниці Оксани Мельник, «у творах Яцкова немає неперехідної межі між світом живих і світом мертвих, звідси поєднання жіночого ества з образом смерті, витворення авторського варіанту Ангела загибелі... Своєрідна

інтерпретація Ангела смерті виявляється й в образі «дівчини на чорнім коні» [169, с. 17].

Центральний образ новели твориться за допомогою контрасту та готичних антиномій, витворюючи в комплексі готичну дійсність новели: «З великої вулиці вимела смерть все життя, в однім вікні стояв труп і дивився з-поза портъери скляними очима в долину. Згоді, поволі з кінця вулиці летів студений страх і мертвив тишину» [5, с. 86].

Як уже зазначалося, для готичної системи координат притаманний мотив прагнення до забороненого знання, однак в аналізованій новелі М. Яцкова цей мотив дещо модифікований, оскільки зорієнтований на пізнання душі головного героя.

Людська сутність в моделі особистості М. Яцкова «поєднує в собі властивості матеріального та ідеального, інтелектуального й емоційного» [169, с. 9]. Так, *пізнати* Іншого – означає в письменника-модерніста «*ввійти ... в його душу*» [169, с. 10]; метафора ця покликана передати довіру до такого, насамперед особистісного, пізнання: «... пізнаю тебе так, як ще ніхто на світі ...», – переконаний жіночий персонаж новели [169, с. 13]. Відповідно контамінація готичного образу Смерті й дівчини на чорнім коні крізь призму численних контрастів («Лежала на веранді у відкритій домовині і білілася, як лілея на чорнім коврі» [5, с. 87], «Одинокий живий з сього мертвого світу» [5, с. 87]) формує фундаментальний філософський мотив, котрий рефреном звучить у новелі і ретранслює універсальну готичну антиномію: «Не можу віднайти, в чім життя, а в чім смерть...» [5, с. 87].

Олександр Ткачук вважає, що в аналізованій новелі «мовлення персонажів впливає на часову побудову розповіді, оскільки часто є аналептичним, висвітлюючи події з минулого життя персонажа. З цим прийомом тісно пов'язане використання альтерації, зміни кута зору» [256, с. 6].

На наш погляд, такий прийом забезпечує також «зміщення» хронотопу, що, як уже зазначалося, притаманне для готичної поетики, оскільки реконструює ірреальну площину буття, побудовану на дуалізмі навколишньої дійсності.

Відповідно, на основі готичної універсалії ЦЕЙ/ТОЙ витворюється уявлення про паралельний світ, сповнений краси, світла, творчості, куди, власне, і йде Муза, бо «...земне життя – гей, гей, яке воно бідне – як теє листя, що шепоче тепер у сконі молитву вічної суєти» [5, с. 88].

Оповідання ж «Боротьба з головою» М. Яцкова ретранслює готичну дійсність твору насамперед крізь призму його образного-мотивного рівня. Особливо готичного символізму у творі набувають образи тіней («З тіней минулого дивляться її очі, долітають святі промені серця» [5, с. 90]; «Мати дивилася на нас із-за тіней дерев» [5, с. 95]; «Мене на кожному кроці обгортає страх, я власної тіні боюсь...» [5, с. 95], «Батько привітав мене, як тінь з того світу» [5, с. 92]); могили («...а ген з могили виходить сновида й стогне, аж гомін іде по лісу» [5, с. 94]). Важливу роль готичної стилізації виконують оніричні мотиви та відповідних тропи («...Рано проснувся я, і раптом мені здалося, що встаю із домовини» [5, с. 94]); «В чужу, темну кімнату навідувалися дитячі сни й привиди...» [5, с. 94]; «Ті щирі приятелі – сни – гуртувалися все самотніми вечорами й безсонними ночами довкола вогню...» [5, с. 94].

На наш погляд, готична антиномія у цьому оповіданні є дещо імпліцитною, оскільки закодована в уособленні образів покійної матері головного героя (що, відповідно, символізує Добро, Світло, Чистоту) та потворного брата-карлика Ньюнка (що, своєю чергою, слугує виявом Зла, Темряви, хабарництва). Відповідно простежується антонімічна пара ідеалізм / матеріалізм, спроектована передусім на площину духовності героя та зінтерпретована в готичному річищі: «Покійна будить в мені душу» [5, с. 96] / «Це ж [*про карлика* – І. С.] та несила, чорна сила, що давить людину, чатує по всіх закутках, щоб ограбити, здерти шкуру, затоптати в болото» [5, с. 97].

Прикметно, що в кульмінаційний момент твору – сцена так званого «мордобиття» – сам головний герой стає божевільним, а, як уже зазначалося, патологічний тип, або ж тип героя із зруйнованою психікою, також є притаманним для готичного жанру: «Я підбіг до мачухи, вхопив її за волосся, кинув на землю і почав бити...Та раптом чийсь руки обкрутили мене в поясі, як

вужівкою, – я впізнав карлика... Я захопив карлика за ноги і почав бити ним мачуху, кидав на землю, як клубок... Моя лють перейшла в божевілья» [5, с. 98].

Отже, в оповіданні М. Яцкова «Боротьба з головою» простежується своєрідна еволюція-навпаки головного героя, внаслідок якої останній стає типовим персонажем готичної поетики: «Ночами переслідують мене примари. Десь серед темряви постає переді мною в полум'ї гніздо гадюк... Переді мною тінь аж до горизонту – купається в крові на спаленій, потрісканій землі... Я падаю в провалля, а за мною з гори котиться голова карлика...» [5, с. 99].

В готичній манері виписані й оповідання Гната Хоткевича «Портрет» та «Біла». Однак, на відміну від попередніх творів, у яких готична семантика проявлялася вже на рівні заголовків, у оповіданнях Г. Хоткевича подібну інформацію закодовано в авторських підзаголовках-жанровизначниках: «Портрет» – фантазія, «Біла» – флюїда. І хоч для генологічного реєстру подібні жанри є атиповими, у контексті літературної готики вони слугують тригерами, що уможливають зарахування творів до категорії готичних, оскільки окреслюють трансцендентні горизонти очікування для читача вже з моменту його знайомства із текстом.

В оповіданні «Портрет» нанизування оніричних мотивів у формі потоку свідомості іманентно актуалізує моторошну фрустрацію головного героя – Лоріо, зумовлену спогляданням портрета таємничої молодої небіжчиці Іди. Згодом такий стан Лоріо переростає у п'єдесталізацію і навіть у своєрідний культ портрета-образу Іди, що, відповідно, перетворює героя у сліпого раба її божевільного батька. Останній вирішує відкопати давно померлу доньку: «Ми будемо її викопувати... Невже ти думаєш, що вона й тепер не схоче мене бачити?» [5, с. 117].

Готицизм твору увиразнюють і топос цвинтаря, і описи на кшталт: «Кладовище, ніч, місяць у високому небі, і сей батько, мов древній, ветхий патріярх, стоїть, випроставшись у весь свій зріст, на могилі...» [5, с. 117]; «...блиснув місяць – і глянули з темряви уверх чорні ями замість очей» [5, с. 117]; і образ голого черепа, що «вискалив зуби і немов сміявся... сміявся» [5, с. 117].

В оповіданні-флюїді «Біла» готичними маркерами є топос замку, що «був таємний, чарівний, середньовічний... Він не давав заснути, весь час тривожив солодкою тривоною... То співав сумну, як плач веретена, пісню, то шалів скаженою радістю мертвих» [5, с. 119]; наявність персонажа із порушеннями психіки (дядько головного героя) та жертви (молода дружина дядька, що гине від його рук), а також захоплення головного героя спиритизмом та активна практика останнього після смерті дядькової дружини. Готично стилізованою у цьому творі є кличка дядькового пса, що сумлінно виконує роль сторожа маєтку – Харон.

Слід звернути увагу й на поступове звуження хронотопу у цьому творі: від масштабного таємничого замку на початку – до локусу окремої темної кімнати, котра, власне, й стала епіцентром моторошних зустрічей героїв із різних світів – у кінцівці.

Аналізуючи твори Г. Хоткевича «Портрет», «Біла», а також оповідання М. Яцківа «Дівчина на чорнім коні», «Мальований стрілець», «Боротьба з головою» та Б. Лепкого «Старий двір», «Гостина», дослідниця Н. Мафтин характеризує їх як яскравий приклад рецепції мотивів і образів готичної традиції, увиразненої актуальною у кінці XIX століття естетикою символізму. «Типологічна спорідненість з готичною традицією вияскравлює насиченість сюжетів цих творів мотивами потойбіччя, жаху, незбагненого», – вважає науковка [162, с. 194].

Н. Мафтин також звертає увагу на вияви готичної категорії містичного загалом як типової ознаки західноукраїнської прози 20-30-х рр. XX століття: «на рівні мотивів «межових психічних станів – месмеричних явищ, спиритуалізму (Г. Хоткевич «Біла»), спілкування з покійниками (Б. Лепкий «Відвідини»), у використанні готичних топосів – замку (Б. Лепкий «Старий двір», Г. Хоткевич «Біла»), кладовища (Г. Хоткевич «Портрет») чи «зловіщого місця» [162, с. 195].

У творі А. Крушельницького «У п'яті ночі» готична площина репрезентована переплетінням образів привида Ганни – дружини головного героя Юстишина, котра періодично з'являється йому вночі, та п'яті: «Нараз починає щось ворухитися в п'яті...Із рогу кімнати виринула знов жіноча постать у

чорній сукні, з блідим, мертвим виразом обличчя» [5, с. 184]; «У кутику в розі кімнати зарисовується легонько у п'їтьмі чорна постать... блїда, жовта на лицї, далї виринає із сеї п'їтьми, як біла хмарка із голубих, безкраїх просторів неба... наближається» [5, с. 183]; «Хвилї-боввани п'їтьми, що товпляться із щораз то більшою силою, у щораз то більших масах, ведуть іще завзяту боротьбу із останками дня, боротьбу розпучну, з нерівними силами» [5, с. 182-183].

Варто звернути увагу на останню цитату із цього твору, оскільки, на наш погляд, вона алюзійно актуалїзує іманентну готичну антиномію, спрямовану на постійну боротьбу світла й темряви. Однак якщо ще на початку оповідання ця антиномія за допомогою релевантних художніх засобів (а саме: епітетів та метафор – «Блїдий півсмерк продирається крізь шиби вікон до кімнати, палахкотить у повітрі, бореться із останками денного світла» [5, с. 182]; «І чути шум крил обох борців... зразу прискорений, грізний, гострий... а далї поважний, тяжкий, глухий... нарешті все втихає, німіє... І лише здавлений, блїдий шепїт, шепїт прощання на добранїч, шепїт, що хвилює хмаркою по всіх верствах нічного пана, по сусїдніх верствах п'їтьми» [5, с. 183]; «по мертвим лицї»; «холодну землю, мертву»; «зморозить вона його крила»)) реалїзується у своєрїдну циклічність дня і ночі, світла й п'їтьми, то вже під кінець твору вона ретранслює антонїмічну пару життя/смерть, котра експлікує візуалїзацію коханого образу жінки з ТОГО свїту у ЦЬОМУ свїті, таким чином забезпечуючи готичний вектор оповідання: «А коли привид щез, здавлений плач залунав по кімнатї, плач, що виривався хвилями розсатанїлої гїрської ріки з його серця і, як хвилї до бережної скелї, розбивався на пїну в устах старця, летїв на крилах пїни крізь п'їтьму ночі аж там за місто, на грїб його Ганни, на свїжу могилу...» [5, с. 184].

Оповідання Юрія Будяка «Петля» композиційно складається з десяти частин, які за принципом градації актуалїзують одну із трьох фундаментальних констант готичного трикутника – категорію страху, що стає центральною у творї: «...на мить його пронизав такий холодний страх, що хвилину, а може, й годину він лежав як камїнь. І нічого навіть не думав, бо думки, як і він, були заморожені

страхом» [5, с. 161]; «А тим часом страхи, котрі раніше влазили на якусь мить, тепер все далі простягали свої лапи, все більше гарбали ночі» [5, с. 162].

Прикметно, що готична вертикаль цього твору вибудовується навколо джерела страху головного героя. Таким джерелом, як згодом дізнається реципієнт, постає вікно: «Але що ж страшного у вікні?.. І іменно тим, що само по собі воно не мало і крихти страшного, – іменно тим і викликало німі й липкі і ще тяжчі своєю незрозумілістю страхи» [5, с. 162].

На думку дослідниці Олесі Наумовської, у міфології «вікно» має значення медіального простору – нерегламентованого входу чи виходу, що протиставляється дверям; «антидверей», потенційного входу і виходу нечистих і темних сил [183, с. 44]. Відповідно вікно в цьому творі уособлює своєрідне помежів'я двох світів: «...те, що вранці розвівало найменші страхи і цілий день було тільки приємним, те саме вночі всіма шибками, як води, напускало страху» [5, с. 162].

З часом для головного героя «...уже пішли не ночі, а довжелезні чорні печери, повні пекельних мук...» [5, с. 164]. Образ вікна персоніфікується, таким чином підсилюючи відчуття тривоги та страху, що, власне, є характерним для літературної готики: «А вікно щоночі почало виробляти просто таки неймовірні штуки: потихеньку воно то віддалялося, так, що зовсім зникало у пільмі ночі, то наближалося до самісінького ліжка, що від його скляних очей віяло залізним холодом» [5, с. 164]; «Шістьма болотяними очима дивилось у хату вікно і стрічало двоє круглих великих очей, повних не то жаху, не то сміху...» [5, с. 165].

Цікаво, що в цьому творі, як і в оповіданні М. Яцкова «Боротьба з головою», патологічним типом, притаманним готичній поетиці, постає сам головний герой: у четвертій частині аналізованого оповідання простежується лімінальний стан персонажа, що постав, очевидно, внаслідок тривалого страху – своєрідне роздвоєння особистості – «психічний феномен, за якого людина володіє двома або більше різними особистостями, або еґо-станами» [175]. Про це свідчать такі рядки із твору: «Іноді, коли від жаху голова ставала їжаком, а тіло дубіло, він вмить помічав, що йому ні краплі не страшно. То боявся той другий, що

мертвим тілом лежав тут на ліжку, він же сам, малесенький шматок живого тіла, що було глибоко сховане в цей труп, він сам зовсім не боявся. Тільки тоді, як той другий оживав і зливався з ним в одно, ставало знов страшно, і він уже не відривав очей від вікна» [5, с. 164].

Крім того, слід зауважити, що в цьому оповіданні крізь призму постійного страху, що переходить у жах («Це була мить, але почуття було настільки реальне, що від жаху він трохи не заревів на все горло. І не вийшло це через те, що горло справді було стягнуте жахом...» [5, с. 164]; «І бився в холодних ланцюгах жаху і не тямив, коли наступав ранок» [5, с. 165]; «В обіймах жаху він не думав, а тільки злегенька тремтів і ждав. І здавалося, що так буде без кінця» [5, с. 166]; «Але горло було стиснуте холодним ланцюжком жаху, і ні найменшого звуку не рознеслося по кімнаті. Тільки волосся на голові виправилось, як дріт, і поміж ним полився струмок холодного, терпкого повітря» [5, с. 166]), та своєрідної уяви головного героя («...з усієї сили домальовував своє напівправдиве оповідання страшними подробицями, котрих зовсім не знав. Розпалена фантазія щедро висипала все, що тільки могла висипати... А згодом його не вдовольняли і такі оповідання, і він старанно видумував нові, в котрих правди не було й крихти, зате страшних, неможливих сцен було так багато, що навіть байдужі слухачі переймалися жахом» [5, с. 163]) репрезентована ідея ескапізму, яка в комплексі із попередньо проаналізованими готичними рисами, формує умовний, антиреальний, страшний світ свідомості персонажа: «І часто його оповідання – хворі діти хворої фантазії – виходили настільки реальними, що сполохані слухачі боязко допитувались:

– Де це було? Коли це? А він спокійно, без жадного вагання, називав город чи село. І йому вірили, хоч таких подій не траплялося не то що в тих місцях, а навіть ніде в світі» [5, с. 163]. Все це дає підстави кваліфікувати його як типово готичного героя, що, відповідно, підтверджують такі рядки твору: «І вже й не вірилося, що хвилину назад він був божевільний» [5, с. 164].

Оповідання Надії Кибальчич «В старих палатах» дещо споріднене за сюжетом із уже згаданим твором Богдана Лепкого «Старий двір», оскільки в обох

творах яскраво простежуються впливи західноєвропейської готики: дія відбувається в старому замку, що, відповідно, персоніфікується і наче живе своїм таємничим життям: «Старі палати жили, як живуть старі листи та книги, котрих ніколи не покидає дух тих, що над ними думали» [5, с. 169]. Однак із західноєвропейською літературною готикою твір Н. Кибальчич споріднюють і імена героїв – Паоло Порта, Марія Дольчепане, Джулія та Андреа Кастелло, старий слуга Альберто.

Варто зазначити, що оповідання Надії Кибальчич розпочинається із розв'язки з натяком на неприродну смерть попередніх мешканців старого замку, що підсилює відчуття напруги, таким чином актуалізуючи готичну категорію напруженого очікування: «Ніхто не міг зрозуміти цієї події. Знаючи вдачу обох і всі обставини, ніхто не припускав, щоб це було самогубство. Нічого схожого на злочинство теж не було. Коштовні речі лежали на своїх місцях, в кишенях Порта було повно грошей» [5, с. 169].

Характерно, що у творі Н. Кибальчич «В старих палатах» немає жодного епізоду, де б описувалося про зустріч людини із надприродним, однак, незважаючи на це, категорія містичного є однією із засадничих констант цього оповідання, що, відповідно, дозволяє зараховувати його до готичних. Останню ретранслюють численні контрасти та незрозуміле відчуття постійної тривоги, моторошності: «...в покоях було багато сонця. Але вони чогось здавалися темними і там завжди стояла чудна тиша...Напроти палат, через улицю, була стара темна кам'яна церква з високою готичною дзвіницею... дзвіниця мала з палатами щось спільне в минулому, щось спільне з тим життям, що лишалося в мовчазних покоях. Коли Паоло ходив ними, то почував себе так, ніби силоміць увійшов у чужі покої, де минало невідоме і незнане життя таємничих істот» [5, с. 170]; «Коли траплялось, що хто-небудь лишався сам у покої, тому завжди здавалось, ніби навколо чується якесь шепотіння, якийсь далекий-далекій відгомін, мов у палатах навіки зостався відгомін тих голосів, що там лунали колись» [5, с. 170]; «Окрім того, часто почувалося, ніби там є хтось такий, кого не видно. І здавалось, що той хтось не добрий, не байдужий, а злий, та що він завжди

може несподівано стати видимим... Часами це почуття було дуже виразне, особливо вечорами, в самоті. Слуги казали, що там сумно, навіть страшно жити, хоч самі не знали чого» [5, с. 171]; «Дружина Паоло Єлена, хора і ніжна жінка, іноді почувала таку безобмежну і невимовну тугу, якої досі не могла собі уявити вона, котра ціле життя була щасливою... Мов чиясь чужа туга входила в її душу» [5, с. 171]; «...їй здалося, що в покої хтось є, тільки вона його не бачить» [5, с. 180].

Відчуття напруги поступово за принципом градації зростає, як наслідок посилюється й відчуття страху, що в кульмінаційному епізоді переростає у жах, таким чином не лише розкриваючи готичне тло аналізованого твору, а й кристалізуючи його готичну валідність, зокрема й актуалізовану крізь призму традиційного для літературної готики образу замку із привидами: коли зненацька у покоях погасли всі лампи і стало зовсім темно, незрозуміле відчуття тривоги посилюється, однак, коли це стається вдруге, тривога переростає в паніку, і «...всі кинулись бігти разом із карабінерами» [5, с. 173]. Однак за кілька хвилин, схаменувшись та присоромившись, люди повернулися в покій, заставши одного із своїх товаришів неживим: «На його обличчі відбивався нелюдський жах, в руці він затискував оголену шаблю» [5, с. 173].

Альберто – старий слуга – вважає загиблого п'ятою жертвою таємничих істот загадкового замку, констатує, що «*Вони* не хочуть, щоб після них хто тут жив...» [5, с. 173].

Варто звернути увагу на те, що готичну конфігурацію твору конструює сюжетна лінія сеньйори Джулії – попередньої власниці замку, котра зазнала чималих страждань, у тому числі пережила втрату сім'ї, а тому вирішила покінчити життя самогубством, отруївшись. Інша ж героїня твору – Марія Дольчепане – дружина офіцера, котра хитрістю і підлістю ускладнювала й без того важке життя Джулії й, відтак, частково була причетною до її смерті. Відповідно через деякий час разом із коханцем Марію знайшли мертвою у маєтку Джулії, куди вона поселилася одразу після смерті останньої.

Як уже зазначалося, архетип Дому, який представлений в оповіданні Н.Кибальчич образом Замку, є одним із ключових у готичному жанрі і символізує освоєний простір. Однак літературна готика, актуалізуючи інші притаманні їй концепти, зокрема й образно-мотивний рівень, створює власний символ готичного Антидому як символу Хаосу. Подібне спостерігається й у творі Н. Кибальчич «В старих палатах»: після смерті Джулії її дух оселяється в замку; і хоч, на перший погляд, жодних примар чи привидів начебто не спостерігається, однак постійне постукування, шурхіт і відчуття чієсь присутності переростає у гнітюче відчуття тривоги героїв, що, відповідно, градаційно зростає, таким чином ретранслюючи готичну поетику твору.

До того ж, як уже зазначалося, замок із привидами чи дім із привидами – невід’ємний складник західноєвропейського готичного жанру, котрий частково був освоєний та дещо модифікований українським варіантом літературної готики. Відтак виразно простежується релевантна спорідненість готичного жанру, незважаючи на незначну його модифікацію, в межах мовної картини світу того чи того народу.

Прикметно ще й те, що готична категорія страху перманентно кристалізується крізь призму й відповідних вірувань, таким чином увиразнюючи напружене очікування й доповнюючи готичний конгломерат оповідання: «Увечері Марія не знала, що робити, так їй було чогось тяжко і страшно. Їй здавалось, що в покоях темно, що світло тьмяне і ніяк не може подолати темряви і що скрізь навколо чується якийсь невидимий рух. Вона боялася привидів, як їх боялися всі в тому старому місті, де життя майже без одміни було таке, як віки назад, де думки і вірування передавалися незайманими від дідів, від прадідів» [5, с. 179].

До того ж, думка прислуги про те, що «...вона [Джулія – І. С.] сюди вернеться» [5, с. 179] не давала Марії спокою, тому відчуття напруги і страху поступово переростає у жах, остаточно завершуючи конструювання готичної системи координат твору: «Марію охопив жах, вона боялася ворухнутися, оглянутися, хоч і здавалось, що поруч хтось стоїть» [5, с. 180]; «В покої чулося

якесь метушінне, і їй здавалося, що там було повно примар і що вона вмирає від жаху» [5, с. 181].

Оповідання Клима Поліщука «Семиковецькі тіні» на тлі інших проаналізованих готичних творів вирізняється історичною тематикою, відтак витворюючи своєрідну готично-історичну конвергенцію, яку доповнюють й відповідні епізоди аналізованого оповідання через використання автором релевантних художніх засобів: «Літня ніч, як провалля чорне. Йдеш в п'їтьму, наче падаєш кудись...»; «...в хаті було тихо, наче в домовині» [5, с. 308].

Як уже зазначалося, принципи історизму та народності, що розвивались як взаємозумовлені, є визначальними для естетики романтизму [26, с. 172]. Варто підкреслити, що готична естетика ці особливості певним чином перероджує, закодовуючи у їхні межі певні готичні локуси, таким чином формуючи взаємодоповнювальну структуру готичного жанру. В аналізованому творі Клима Поліщука можна спостерігати «розширення» готичного локусу: Дім – Цвинтар – село Семиківці – Україна, який у комплексі з історизмом регламентує смислову тотожність цих топонімів, водночас проектуючи їх на актуалізацію засадничих констант ідейно-естетичної платформи літературної готики. Ось як це відображено в тексті твору:

Раптом, зовсім близько коло вікна блимнув і згас синій вогник, потім другий і третій...

- Тепер бачите вже?.. – почув над собою приглушений шепіт.
- Вогники якісь... – промовив я байдуже, не підводячи голови.
- Не вогники, а вони... І будуть так ходити аж до самих третіх півнів...
- А звідки ж ви знаєте, що то Стрільці?.. Може, то такі, як от я, звичайні собі перехожі заходили?
- Які там перехожі! – журно озвався старий. – Бачили гаразд наші люди, хто до них стукається... [5, с. 311].

Прикметно, що історизм оповідання Клима Поліщука ретранслюється крізь призму узагальненого образу Січового Стрільцтва, що боролось і віддавало своє життя «за Україну». Крім того, простежується й своєрідна авторська

інтерпретація зазначених історичних подій через роздуми-розмірковування головного героя щодо стрілецької самопожертви: «За яку таку Україну гинули вони тоді?.. Чи варта була та вся справа хоч одної краплі стрілецької крові?.. Чи варто було класти свої молоді голови за те, що планувалося?..» [5, с. 310].

Однак найцікавішим в аналізованому творі є переплетіння історизму з готикою, що, власне, й вирізняє це оповідання серед інших. Ознаки останньої проявляються через традиційний готичний мотив, а саме: ходіння мерців після смерті. Ось як це відображено в тексті твору: «Це Стрільці з могил виходять... Скоро на село підуть... Будуть під хатами ходити... Проситися, щоб пустили до себе... І будуть так ходити аж до самих третіх півнів...» [5, с. 310-311].

Підсиленню зазначеного готичного мотиву й, відповідно, активації інших ознак жанру (страх, напруга, таємничість, містичність) сприяє й розповідь старого дідка про зовнішність «отих стрільців», а саме, їх бачили «...такими, як їх хоронили... В синьо-сірому, з пучечками червоної калини на кашкетах... Бліді й смутні з лиця, а тільки очі дуже глибоко позападали та зуби вишкірилися... Ходять вони вночі не тільки в селі, але й над самісіньким Дністром... Там часто бачили їх, високі, стрункі тіни, як вони чогось ходять від одної могили до другої, від одного хреста до другого... Вдень на тих могилах, часто було, знаходили пучечки свіжої червоної калини... Люди кажуть, що то вони на пораду друг до друга ходять, але мені здається, що вони просто страждають так за своїм молодим життям...» [5, с. 311].

Варто звернути увагу й на символ калини в цьому творі. З давніх-давен калина виконує функцію ідентифікатора нашого народу, є етнонаціональним символом України, що уособлює красу, кохання, материнство, кров, безсмертність роду, вогонь, національне відродження. Однак у контексті аналізованого оповідання вона набуває ще й готичної семантики, оскільки є своєрідним атрибутом відвідин мерців, котрі «...ходять з того часу, як почалася революція і будуть ходити доти, доки не буде Україна, і ото вони так шукають її...» [5, с. 311].

На наш погляд, у цьому творі образ поневоленої України, за визволення котрої боролися Стрільці, також набуває готичних ознак, оскільки асоціативно проєктується на типово готичний образ невинної, знедоленої панночки, котра страждає від рук лиходія. В оповіданні К. Поліщука таким лиходієм постає війна й «північний ворог» [5, с. 308].

Відтак, в аналізованому творі готичні константи екстрапольовані історичною тематикою. Витворюється готична жанрова цілісність крізь призму історизму та релевантних ознак літературної готики.

Оповідання Олекси Стороженка «Дорош» наскрізь пронизане готичною семантикою, що насамперед проявляється в образі центрального персонажа – старого знахаря-характерника Дороша – колишнього запорожця; в описі його астральної проєкції ігумену з Самарсько-Миколаївського монастиря, і в зображенні його привида після смерті.

Прикметно, що з початку твору Дорош нагадує радше ченця, аніж характерника, оскільки «...жив він на тім острові неначе який пустельник: з власних рук годував диких кіз, сагайдаків, журавлі ходили за ним слідом, як собаки, під його хатою плодилися бабаки...»; «...тими грошима, що за мед добував, ніколи не користувався, а віддавав їх бідним людям на будову, що приходили у степи селиться зимовиками, або однесе на церков до ігумена Самарсько-Миколаївського монастиря» [4, с. 163].

Однак таємничості згаданому образу надає його астральна з'ява ігумену з проханням якомога швидше прийти і висповідати, оскільки той вмирає; а також готичний мотив заляття: «... як Дорош умирав, то заляв ліс у лимані і заборонив, щоб ніхто не рубав там дерева» [4, с. 169].

Варто зауважити, що характерною рисою української літературної готики є також наявність в сюжетотворенні оповідок-бувальщин про надприродні речі. Саме вони в комплексі із іронією редукують готичну категорію жаху в страх, а також надають творам «емоційного розвантаження», підсилюючи, однак, готичну категорію таємничості. Подібне спостерігається і в аналізованому оповіданні О. Стороженка: «Балакали-балакали та й стали розказувать про відьом,

вовкулаків, як мертві устають уночі та й лякають живих людей. Ляшок слухав-слухав та й каже:

– Брехня сьому; нема на світі ні тих відьом, ні вовкулаків і на мертвих нічого нарікати, бо й вони тихенько собі лежать у землі... Я, – каже, – нічого не боюся і нічому не вірю!..» [4, с. 170].

Цікаво, що згодом готичний жанр у національному варіанті актуалізує свою валідність через фасцинацію *suspense*, таким чином нівелюючи іронічне сприйняття потойбічного й підсилюючи психологічну напругу твору. В аналізованому оповіданні О. Стороженка подібна модель розкривається за допомогою образу ляха-відчайдуха, котрий опівночі наважується піти в заклятий Дорошем ліс і зрубати там дерево. Однак після того, як парубоцтво напівживого пана Бужинського [ляха – І. С.] ледве витягло із болота і почало розпитувати про його пригоди в лісі, усі кути готичного трикутника одномоментно експлікуються, закінчуючи формування готичної конфігурації твору. Все це доповнюється й описом образу привида Дороша, що з'явився ляхові у заклятому лісі: «Високий-превисокий, з гуменного заввишки, а борода біла та довга, аж до колін» [4, с. 172]; і психологічний стан пана Бужинського як під час зустрічі із привидом («Як глянув я на його, то чуб так і поліз догори, неначе з цебра мене холодною водою; стою собі, з місця не зворухнусь, пальцем не смикну, а він мене шмага лозиною» [4, с. 172]), так і опісля неї («Мій Боже милий! Страшно на його й глянуть: як стіна, білий, труситься, неначе трясця його трясє; вся пика і шия посмуговані. Зняли сорочку – так батечки!.. Спина аж почорніла, неначе його, як москаля, крізь строй ганяно» [4, с. 171]).

На наш погляд, у зазначеному творі простежується контамінація образу покійного Дороша із фольклорним образом Лісовика, що вкотре детермінує тісний емблематичний зв'язок літературної готики та фольклору.

Готичну тональність оповідання Олекси Стороженка «Мірошник» актуалізує образ мари, яка з'являється головному героєві – мірошнику Сидору Кравченку в переломні моменти його життя. Тематично цей твір дещо споріднений із іншим готичним оповіданням – «Мій ведмедик» Івана Липи,

проаналізованим вище. Однак, якщо у творі І. Липи з'ява ведмедя сигналізувала позитивне вирішення «межових» ситуацій для головного героя, то в оповіданні О. Стороженка образ мари є символом смерті: несподівано гине син Сидора – Іван, раптово помирає дружина.

Прикметно, що мара заздалегідь повідомляє Сидора про нещастя, яке *вже* трапилось. Відтак, на наш погляд, готичний образ мари виступає ще й синкретичним втіленням образу фатуму. Ось як це реалізовано у тексті твору: «...увечері сиджу собі у вітрячку, мелю та згадую про сина, коли так ненароком зирк – аж на сволоці над ступами щось сидить: не звір і не птиця, неначе купа, чорна, як сажа, і голова у його, і очі, сидить і пильно дивиться на мене, а далі чую й каже:

– Сидоре, сьогодні твій син Іван помер!»

Варто зазначити й про серйозне ставлення головного героя до зазначеного з'явища, оскільки, на відміну від оповідання О. Стороженка «Дорош», у цьому творі абсолютно відсутнє іронічне сприйняття потойбічних символів, що, відповідно, одразу актуалізує готичну триєдину категорію з акцентом на напруженому очікуванні: «Як я це почув, то неначе у мене хто серце з грудей вирвав, задзвонило ув ушах, кругом мене усе покотилось; так я, як неживий, бебехнувся об поміст» [4, с. 181].

Слід наголосити й на використанні прийому антиципації в зазначеному оповіданні, оскільки мірошник передбачає свою смерть: на перший погляд абсолютно здоровий, Сидір просить батюшку про останню сповідь, розділяє майно між дітьми, просить їх жити в злагоді: «Так розказує, неначе здоровий. Коли раптом як зітхне та руку до серця притис і пильно на нас поглянув; далі зітхнув удруге та й схилився на стіл; до його – неживий!» [4, с. 184].

Ще одне оповідання О. Стороженка «Примари Несвізького замку» вже своєю назвою обґрунтовує приналежність до категорії готичних: події відбуваються у замку – напівзруйнованій резиденції князів Радзивілів, де «... в порожніх залах з покорченими паркетами й повибиваними шибками страшенно завиває вітер» [214, с. 115]. Динамічність сюжету забезпечується використанням

діалогів, які в структурі цього оповідання є носіями готичної семантики, оскільки головний герой – управитель – є свідком «сходження» із картин примар минулого та їхнього спілкування між собою, а пізніше навіть стає учасником їхніх бесід; а також зміщенням зовнішнього і внутрішнього хронотопу, оскільки «...відбулася зустріч людей з різних століть» [214, с. 115].

Х. Пастух слушно наголошує на оригінальній трансформації готичної поетики у творах О. Стороженка. Дослідниця водночас виокремлює у цього автора два типи готики – готику «приємного страху» і готику «чорного» жаху – френетичну: «Перша характерна для оповідань з наявністю потойбічної сили, друга зумовила образ Марка Проклятого як вічного блукача в однойменному романі. В обох випадках образи, мотиви й загальну тональність письменник черпав з українського фольклору, хоч був ознайомлений теж із західноєвропейським готичним романом, вплив якого, особливо французького та англійського, подекуди відчувається» [194, с. 164].

Отже, проаналізовані оповідання Олекси Стороженка цілком заслуговують на ідентифікацію як типові *gothic stories*.

Відтак, детально проаналізувавши твори Івана Франка «Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош» та «Неначе сон» у парадигмі готичної поетики, варто зазначити, що перелічені тексти не можна вважати зразками «чистої» готики, оскільки у них функціонують лише окремі елементи жанру, а саме: переплетіння реального та ірреального, дійсності та візії, амбівалентність боротьби Добра і Зла, втілена в концепції теодицеї, мотиви помсти, смерті та приреченості, актуалізовані семами блукання / переслідування / втечі, концепт страху та сюрреалістично-оніричні мотиви;

У поетикальній системі новелістики Василя Стефаника елементи готики частково виявляються комплексом таких ознак, як:

- концепт гріха, діалектично споріднений з готичним мотивом прокляття й спокути;
- образ нечистого як одна із конститутивних ознак літературної готики;

– імпліцитна натуралістичність та відповідна кольористика як форма психологізації образів твору.

Готична організація як жанрова домінанта чітко простежується в аналізованих оповіданнях Хоми Купрієнка, Івана Барщевського, Михайла Чайковського, Людмили Старицької-Черняхівської, Миколи Костомарова, Івана Наумовича, Івана Гавришкевича, Григорія Данилевського, Митрофана Александровича, Ореста Авдиківського, Володимира Росковшенка, Євгена Згарського, Наталії Кобринської, Лева Сапогівського, Федота Кудринського, Костя Ванченка-Писанецького, Івана Липи, Михайла Петрушевича, Богдана Лепкого, Михайла Яцкова, Антона Крушельницького, Юрія Будяка, Надії Кибальчич, Кліма Поліщука, Олекси Стороженка завдяки взаємозумовленості структурних відношень між такими генологічними компонентами системи:

- контамінація фантазмагорії з оніричними елементами;
- трансформація теми смерті у мотив помсти та приреченості;
- архетип дороги, актуалізований готичними семами переслідування / блукання/втечі;
- актуалізація всіх сторін готичного трикутника: таємничості (*mystery*), напруженого очікування (*suspense*) та жаху (*horror*) та симпліфікація останнього в категорію страху через акумулювання іронії, гротеску, імпліцитного натуралізму;
- концепт страху як одна із глибинних форм категоризації готичної дійсності;
- синхронізація відповідного фольклорно-міфологічного та образно-мотивного рівнів;
- репарація і синтезування цілісного образу потойбічного світу на основі контамінації релевантних давніх фольклорних рудиментів та християнських, зокрема й есхатологічних, мотивів;

Власне, це в комплексі й ідентифікує зазначені твори як готичні.

3.2. Готична повість в українському літературному процесі «на зламі віку»

В українській літературі другої половини ХІХ – початку ХХ століття як елементи, так і константи готичної поетики проявилися не лише у малій прозі, але й у повістях. Свідченням цього є повісті Андрія Чайковського «Козацька помста», Григорія Мачтета «Заклятий козак», Пантелеймона Куліша «Огняний змій», Олекси Стороженка «Марко Проклятий».

У повісті Андрія Чайковського «Козацька помста» елементи готичної поетики імпліцитно детерміновані вже самим заголовком твору, оскільки мотив помсти, як уже зазначалося, – є одним із ключових у літературній готиці. Однак помста Карпа Кожушенка панові Овруцькому за смерть батьків базується на козацьких поняттях честі, гідності, благородства і відваги. Карпо викрадає п'ятилітнього сина пана Овруцького і віддає його старому козакові-характернику, котрий виховує малого в козацькому дусі, прищеплюючи любов до простого народу та ненависть до панів. Згодом із колишнього панича Стася зробився відважний козак Остап, котрий пліч-о-пліч із Кожушенком мстить старому панові Овруцькому за визискування і знущання з простого народу. Відтак, Кожушенко виконує свою обіцянку, дану панові Овруцькому про те, що його помста «...буде не людська, а диявольська» [98, с. 311].

Прикметно, що вже з перших сторінок повісті ретранслюється готична семантика через апелювання до фольклорного дискурсу, а саме мотиву закопаних скарбів, а також – образ занедбаного замку, нечистої сили, моторошного минулого. Ось як це відображено в тексті твору: «Замок оточений високим муром та глибоким ровом... Оповідують, що zostались там ще глибокі темні муровані льохи, а в них скарби заховані, та ніхто б не зважився їх шукати, бо пильнує їх якась нечиста сила» [98, с. 299].

Фольклорний мотив захованих чи закопаних скарбів є досить популярним в українській літературній готиці. На наш погляд, це зумовлено імпліцитною актуалізацією готичної категорії таємничості, яка, власне, й продукує страх та напружене очікування розв'язки.

Варто зауважити, що не останнє місце серед готичної образності в українській літературі займають так звані «негативні місця», або ж «темні місця», тобто території із негативною енергетикою. До них зараховують перехрестя, оскільки вважається, що саме перетин доріг відьми часто використовують у своїх численних чорних ритуалах (зрештою, рудименти цих вірувань відображені у казках, що вкотре доводить зв'язок літературної готики і фольклору); мости, оскільки вони з'єднують два протилежні береги, тому часто їх уважають ще й символом об'єднання паралельних світів, своєрідним переходом між світом живих і мертвих. Існує навіть повір'я, що численні самогубства пов'язані з мостами через присутність по них потойбічних сил; зруйновані будинки, занедбані будівлі (оскільки вони зберігають енергетику своїх попередніх мешканців); кладовища (оскільки вважаються царством мертвих).

В аналізованому творі А. Чайковського таким «темним місцем» постає занедбаний та напівзруйнований замок старого пана Овруцького, який за життя останнього був пристанищем катувань і знущань над простолюдом: «Красноставчане обминають з острахом те місце, поросле бур'яном і терниною, а кому вже пильна потреба туди переходити, то хреститься хоч би й удень. Є такі люди в Красноставцях, що чули в своїй замковій руїні серед бурхливої ночі пекельні стогони; крики та зойки, начеб кого мучили. Говорять, що це душі замучених людей так голосять, та хіба що не за собою, а за тим паном, що тут у давнину жив та людей катував» [98, с. 299].

Відтак, шляхтич Станіслав Овруцький є уособленням садизму та людської ненависті й водночас ретранслятором готичного образу лиходія: «Нас покарали по-звірськи. Трьох людей настромили на кіл, другим позрубували голови – ну, а не було такого, хто б не набрав київ аж до крові» [98, с. 307].

Готичності образу пана Овруцького надає особлива риса його характеру: «У його така вдача була, що чим більше лютував, тим більше сміявся. Катовані люди стогнуть плачуть, кричать з болю, а він регочеться. І той його регіт страшний був, чортячий. Від його кров у жилах застигала. А при тім його очі вогнем сиплють, а рот кривиться, мов у сатани» [98, с. 309]. Відтак, за допомогою контрасту й

відповідних антиномій, реконструюється готичний образ патологічного типу, який, своєю чергою, актуалізує всі складники готичного комплексу (таємничість – напружене очікування – страх).

Цікаво, що в аналізованій повісті А. Чайковського жертвою садизму й жорстокості пана Овруцького постає не лише узагальнений образ українського народу, але і його дружина, котру, на відміну від пана, селяни дуже любили і навіть уважали її святою: «Пані дуже добра людина, заступається за народ. Та пан її мучить, знущається, кажуть, навіть б'є. Тяжко їй сердешній... Коли пана нема вдома, вона по селу ходить, заходить до наших хаток, людям помагає, чим може. Та все плаче, небога, та людей просить, щоб її дитини не проклинали. А вони її всі страх люблять, янголом звать. То справді янгол» [98, с. 312]. Як бачимо, пані Овруцька постає антиподом свого чоловіка і водночас жертвою його садизму, що закінчується, власне, її вбивством: «Пан Овруцький тільки зареготався та скривив лице, мов сатана. Він прискочив до жінки й штовхнув її з усієї сили кулаком у груди... Вона лиш два рази дихнула й нежива стала» [98, с. 321].

Варто наголосити ще й на таких готичних мотивах аналізованого твору, як мотиви прокляття («Пішла проклята слава про пана Овруцького, прозвали його скаженим псом» [98, с. 322]); спокути (викрадення сина пані слушно вважала покаранням за гріхи його батька); переслідування («І знову почалася кривава робота серед стогону, крику й прокльонів» [98, с. 321]) й утечі (від жорстокого нелюда пана Овруцького). Крізь призму імпліцитного натуралізму й у виразній готичній тональності постають і описи людських страждань та катувань: «В якому селі було зловлять запорожців або гайдамаків, ціле село нищили, палили, людей мордували, не розбираючи, старий чи молодий... Після кожного такого походу вертався до свого замку пан Овруцький з добичею. Привозив кожного разу по кільканадцять пов'язаних «харцизів», щоб погратись, потішитися їх страшними муками. Після такого походу чути було на замку страшні стогони мордованих людей, а кров козацька потоками плила по замковому подвір'ю» [98, с. 322].

Слід звернути увагу й на використання у творі «Козацька помста» готичного мотиву вилонювання відьом: «Ось недавно загадали пани собі на втіху топити в

ставі відьом. Ловили по селу молодиць і старих баб та кидали в воду: котра не втопилася, то видно, що відьма, бо їй чортяка помагає. Таку вбивали» [98, с. 351] (цей мотив став основою сюжетотворення й відомого твору Григорія Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма», однак ми не зупинятимемося на детальному його аналізі з огляду на задекларовані в темі хронологічні рамки дисертації).

У системі координат національного варіанта літературної готики, крім наявності демонологічних персонажів, важливу роль відіграє й міфологізований образ козака-характерника. Вважають, що сама назва найбільш імовірно походить від слова «character» у значенні «гравірувати, різати символи, різати руни, вишкрябувати, вбивати, карбувати» [123]. Військові вірили, що наявність «характеру» (замовленого магічним чином папірця) у них під час бою, наділяло їх невразливістю та вправністю. Згодом від лексеми «характер» із значенням замовленого, ритуального предмета, пішло слово «характерник» – людина, що має здатність володіти «характером». Згодом це поняття трансформувалось у будь-який прояв надзвичайних здібностей, які почали називати «характерствами».

Козак-характерник, або ж козак-заморочник, – це міфічний образ чаклуна, віщуна на Запорозькій Січі, який умів ворожити, лікувати поранених, замовляти кулі. За переказами, майже всі козацькі гетьмани та кошові отамани були характерниками. Серед них Іван Сірко, Северин Наливайко, Максим Кривоніс, Іван Богун. Важливо, що останніх двох позитивно згадує у своїх розповідях Охрім Неситий – старий запорожець-характерник – один із ключових образів повісті А. Чайковського «Козацька помста».

На думку селян, Охрім «...з нечистою силою накладає. Він, кажуть, кого хоче, то в камінь оберне, або в скотину яку-небудь. Страшна в його сила. Кажуть, що вовки до нього приходять та руку йому лижуть, мов пси...» [98, с. 325].

Цілком в готичному стилі сприймається й наявність у старого Охріма чорного kota. Однак сам персонаж пояснює присутність тваринки цілком раціоналістично: «...в мене кіт чорний є, а се вже, кажуть, неперемінно чорт. Kота я мушу держати, бо мишва всю мізерію б мені рознесла. А чорний кіт кращий, ніж білий, бо вночі його миш не добача» [98, с. 338].

Досить неоднозначними, на межі сну й реальності, є розмови старого Охріма із покійними побратимами, що, своєю чергою, активують готичний часопростір, а саме – зміщення зовнішнього і внутрішнього хронотопів: «Вийду сюди вночі, сяду під оцею черешнею, молитву читаю, а далі задумаюся і бачу всіх моїх товаришів, бачу й незабутнього полковника Кривоноса, розмовляю з ним, радію, молодію. Нераз триває так, поки півень не заспіває, а тоді я з сну прокидаюся та й засипаю вже навсправжки. З тими привидами я дуже щасливий, мені від того літ убуває...» [98, с. 339].

Присутній у творі й преромантичний пейзаж, а саме – опис ночі, який в готичній площині слугує контрастом до зображуваних жорстокостей твору: «Було се одної літньої ночі. Місяць уже запав, блищали тільки на блакитному небі ясні зорі, неначе хто дукати розсипав. Надворі було тихо, навіть вітрець не дув. Навіть нічна птиця заснула» [98, с. 300]; «Ніч була прегарна. На блакитному небі світив великий місяць. Усюди було тихо, лиш соловейко в садку аж заходився, так виспівував. В повітрі пахло від розквітлої садовини, що, мов снігом, вкрилася білим цвітом. Деревки кидали дивовижні тіні на мураву... Чарівна українська ніч!» [98, с. 327].

Отже, у творі Андрія Чайковського «Козацька помста» простежуються окремі константи готичного жанру, що, своєю чергою, дозволяє його дефініціювати як *героїчну* повість з елементами літературної готики.

У повісті Григорія Мачтета «Заклятий козак» готична площина конструюється насамперед крізь призму центрального образу козака-характерника Петра Перерубенка, а саме – завдяки описам численних моторошних сцен переслідування останнього відьмами, мертвяками, його втечі від них, а також присутності мотиву укладання угоди з небіжчиком.

Згідно з переказами, характерники були могутніми чаклунами, котрі володіли надзвичайними здібностями: вмінням зупиняти кров, заговорювати біль, ловити кулі голими руками, ходити по воді та вогню, годинами перебувати під водою, ставати невидимим, гіпнозувати, з'являтися у кількох місцях водночас та викликати панічний жах у ворогів, що спричиняло панічну втечу їх із поля бою.

Також такі козаки могли бачити майбутнє, події, що відбувалися за сотні кілометрів в інших краях, впливали на свідомість людей, неживу природу, лікували смертельні рани (навіть підіймали на ноги мертвих!), знаходили скарби, виходили сухими з води [123].

Аналізований твір розпочинається цілком у дусі національної готики: у експозиції наявний образ оповідача, котрий, власне, і розповідає про пригоди свого померлого прадіда, який, на його думку, був характерником: «...А про те краще от ви самі послухайте, що розказував небіжчик на Святвечір...» [98, с. 247].

Цікаво, що динамічність і гостросюжетність твору «забезпечує» мрія Перерубенка про те, щоб «... йому в яку-небудь таку халепу вскочить, щоб про його сам гетьман довідався» [98, с. 248], а готичну систему координат повісті конструює типовий мотив – укладання угоди з мертвяком (заради здійснення згаданої заповітної мрії). Однак характерно, що саме прагнення такої угоди у Перерубенка марковане іронією і навіть гумором, що редукує готичну категорію страху та зменшує психологічне напруження реципієнта: «За це саме... я б йому, кущому, ні в чому не одмовив би; душі своєї, звичайно, я не оддав би, бо душа у мене козацька, нечистий до неї і підступити не сміє, ну, а послугу йому всяку зробив би!..» [98, с. 248].

Заслуговує уваги й епізод опису бурі після угоди («буря на вулиці піднялась, світ Божий порохом застилає, верби до самої землі нахиляються...» [98, с. 248]) й наявність фольклорних мотивів пояснення такого стану природи («Бач, як розходився нечистий, мабуть, із відьмою женихається, не інакше» [98, с. 249]). Згідно з народними повір'ями, буря здіймається, коли людина чинить самогубство через повішання або ж коли чорт із відьмою одружується. Як бачимо, національний варіант готичного жанру постійно супроводжують фольклорні вкраплення, що, власне, й забезпечує колоритність нашої літературної готики.

Варто акцентувати увагу й на наявності у творі «темних», «нечистих» місць (про це йшлося вище). До них належить балка, де Перерубенко вирішив заночувати («Ой світить місяць, світить ясний, – увесь світ мріє під його журливим промінням; тільки в балку глибоку не хоче заглянути білолиций, того й

окриває її такий морок. Недобре, видно, місце, бо наказано воно Господом місяцю зазирати туди, де недобре коїться...» [98, с. 259]), а також загадкова корчма, біля якої, власне, й відбувається укладання угоди з небіжчиком і розпочинається переслідування Петра відьмами. Тяжку, негативну енергетику диявольського місця відчуває й головний герой з побратимом («...не в добре, здається, місце ми попали з тобою... Йй же богу, не в добре...» [98, с. 263]; «Дивується дід, і самому йому здається, що й справді недобре воно місце, та нічого не зробиш: треба козацького слова додержати» [98, с. 263]).

Присутній в аналізованому творі й прийом метаморфози. Він проявляється внаслідок дії магії, якою володіють представники нечистої сили. Дослідниця М. Качмар слушно зазначає, що «серед значної кількості демонічних персонажів мотив метаморфози найбільш поширений у зразках народної прози про відьом, вовкулаків, чорта, упирів, страхів» [115, с. 16]. Проводить літературознавиця і компаративне зіставлення цього прийому у різних жанрах: «якщо у легендах метаморфозу трактовано здебільшого як покарання, наслане вищою силою, за вчинений гріх (порушення певної етичної чи звичаєвої норми), то в демонологічних оповіданнях переміна зумовлена незвичайним характером її суб'єктів і є, як правило, самоперетворенням із певною метою» [115, с. 16].

Реалізація мотиву метаморфози, за В. Гнатюком, полягає передусім у тому, що «вони самі [відьми – І. С.] можуть прибирати постаті різних звірів або й неодушевлених предметів та іншим ті постаті накидати» [52, с. 195].

В аналізованій повісті окремі персонажі також наділені такою властивістю: старий Фазіль-Ахмет – перший візир хана Селім-Гірея – був відьмаком, який підло і хитро зраджував свого покровителя. У кульмінаційний момент, а саме – під час викриття цієї зради, не стало «ніде й сліду старого чаклуна: хто каже, що бачив, як чорний пес крізь натовп шмигнув, та й зник; хто знову божитья, що бачив, як чорна птиця, начебто ворон, знялась та й полетіла» [98, с. 293].

У народній культурі образ собаки носить амбівалентний характер. «Собака, за народними повір'ями, може бачити духів, демонів і все те, що приховано від очей смертної людини. Ототожнення цієї тварини з нечистою силою зумовлено її

зв'язком із вовком (хтонічною істотою) та уявленнями про собаку як образ душі покійного» [115, с. 17]. На думку В. Клінкера, «такі собаки-душі у давнину перетворюються на собак-демонів, які в християнському світі ототожнювалися переважно із чортом» [цит. за: 115, с. 17].

Варто звернути увагу й на колір собаки, оскільки саме наявність чорного кольору й репрезентує приналежність тварини до нечистої сили. Як уже зазначалося, чорний колір є характерним у змалюванні зовнішності багатьох демонічних істот, зокрема чорта.

Що ж стосується символіки ворона, то в українській фольклорній традиції він наділений винятково негативною семантикою, оскільки вважається символом загибелі. До того ж, побутує думка, що крук – це перевтілений чорт, котрий робить людям шкоду. Тому часто наші предки, почувши голос ворона, спльовували через ліве плече з метою відігнати нечистого.

Цікавим і водночас типовим для готичної образності постає перевтілення відьми. Перед укладанням угоди з мертвяком, метою якої було розлучення небіжчика з жінкою, Петро Перерубенко споглядає невимовну вроду останньої: «Такої дивної краси ще не бачили його очі; та й не чув він, щоб така краса могла бути на світі, бо, здавалось йому, і дивитись страшно було на красуню!.. Весь тремтів він, дивлячись на довгі, до самої долівки, густі чорні коси, на біле чоло, наче вирізане із слонової кости, на тонкі, як шнурочки, брови і довгі вії» [98, с. 261]. Однак згодом «і глянути було страшно, в яке страховисько перекинулась колишня красуня, котра все чарувала непереможними чарами своєї краси! Лице все посиніло, беззубий рот зовсім провалився і підборіддя майже зійшлося із карлючкуватим носом; вуха витягнулись, як у кажана, а рідкі пасма сивого пожовклого волосся висіли, як шерсть на старій волохатій козі» [98, с. 261].

Опісля того, як відьма закохалася в Перерубенка, мертвяк здобуває омріяний спокій і дякує Петрові за звільнення від відьомських чар, оскільки навіть домовина не могла його вирятувати від закляття («навіть з могили викликала вона мене для своєї утіхи» [98, с. 270]).

Прикметно, що мотиви оживлення відьмою мертвяка, прикликання покійного та прохання небіжчика про допомогу є типовими для готичного жанру та успішно реалізуються на сторінках повісті Г. Мачтета.

Готичну площину твору реконструюють і наявність епізодів на кшталт «...давно вже струхлий хрест лежить біля темної розритої могили, тут же б'ється в судорогах страшна, вся синя, стара-престара відьма, а поруч його стоїть знайомий вже йому козак в коштовному жупані, та – не козак, а мертвяк, – і дивиться на його крізь опущені вії мертвими очима своїми» [98, с. 269]; чи: «Застогнав мертвяк, і так застогнав, знявши до місяця руки, що і все навколо застогнало; навіть зотлівший хрест здригнувся від того стогону!» [98, с. 270].

Як уже зазначалося, важливе функціональне навантаження в літературній готиці має образ хреста як символу смерті, вічного життя, оберега від злих сил. Актуалізація цього образу простежується і в повісті «Заклятий козак». Однак для підсилення готичного ефекту *suspense* та увиразнення категорії страху зазначений образ у творі Г. Мачтета набуває не тільки негативної семантики, але й персоніфікується, актуалізуючи готичну атмосферу містицизму.

Варто наголосити, що готичне асоціативно-образне поле тексту конструює категорія страху в антуражі національного колориту, а саме – через втілення категорії комічного у творі. Гумор, на наш погляд, дещо редукує категорію страху. Ось як це відображено в тексті повісті: «Приголуб собі, – каже, – бабусю, дідька лисого, то й буде тобі пара... Та тільки, – каже, – дивись, щоб місяця не було на ту пору, а то ще й чорта перелякаєш» [98, с. 271]; «Схаменися, відьмо! – розсердився прадід. – Та тобі, – каже, – тільки на городі горобців лякати, а не з козаком женихатися! Ще розсиплешся!..» [98, с. 271].

Однак синкретичне поєднання інфернальних образів та мотивів з фольклорними забезпечує «стрибки» психологічної напруги у творі, зрівноважуючи використання елементів комічного та ретранслюючи готицизм повісті Г. Мачтета: «Не до жартів прадідові було, навіть страшно начебто стало: бачить, причепилась нечистая сила, як п'явка...він од неї, а вона, проклята, за ним: так і крутяться круг могили, як кішка з мишеням» [98, с. 271]; «Здригнувся

прадід, наче відро води льодової хто вилив на його; зблід він, як смерть, чуб догори піднявся, і чує він серцем, що останні хвилини йому приходять...» [98, с. 274].

Прикметно, що психологізм у повісті симпліфікується за допомогою використання того-таки фольклорного образу півня як символу сонця, світла, воскресіння, оберега від злих сил. Наші предки вірили, що півня боїться сам диявол. Цікавим у цьому творі видається і полісемантичність образу Світла, Добра як антиподу Зла. Образ півня як символу Світла виступає емблематичним вісником божественної волі. Саме спів півня і рятує Петра Перерубенка від неминучої загибелі: «Та спас його Господь: півня розбудив. Як заспівав той півень, так у сердеги одразу наче каменя з душі скотилась» [98, с. 274].

Однак постійне використання у тексті повісті лексем «чорт», «біс», «диявол» (57 разів!) підсилює психологічне напруження від сприйняття твору, структурує його відповідну асоціативно-образну ауру та довершує його готичну цілісність.

На наш погляд, особливої уваги у повісті «Заклятий козак» заслуговує пряме звернення до фольклорного тексту як до оберега від нечистої сили. Так, Петро Перерубенко, сидячи у темниці хана Селім-Гірея в очікуванні страти, випадково чує думу про заклятого Юрка-зрадника уродливого, котрого «з могили відьма викликає, вірно любить, кохає...» [98, с. 290] (є велика вірогідність щодо існування цієї думи, хоч, на жаль, на даний момент автентичний текст її нам не вдалося виявити). Під впливом твору головний герой усвідомлює всю трагічність свого становища («Так це я Юрка заклятого з відьмою розводив!» [98, с. 291]) і звертається до покійного козака за допомогою, а зокрема з вимогою виконання його частини угоди («А ще ж і обіцявся ти, Юрку, оддячити мені за послугу... Гаразд оддячив! Чого ж лежиш ти в своїй домовині?» [98, с. 291]).

Цікаво, що таємничий образ заклятого козака Юрка впродовж усієї повісті антиципаційно ретранслює готичну дійсність твору, однак практично не викликає страху в реципієнта, а радше – співчуття, оскільки небіжчик навіть просить вибачення у Перерубенка за порушення умов договору: «Прости мені, Петре,

винен я проти тебе. – Дуже вже прагнув я спокою і не міг втриматись: як визволив ти мене, так одразу і ліг я... Добре, що згадав ти про мене і розбудив мене своїми сльозами» [98, с. 291]. Така поведінкова модель залятого козака сприяє зменшенню психологічного напруження у творі, однак все ж детермінує готичну конфігурацію повісті у комплексі з синкретичним поєднанням фольклорних вкраплень, інфернальних образів, елементів комічного, прийомів метаморфози та антиципації, а також ефекту таємничості та акумулювання страху як ключових готичних констант.

До готичної за своєю суттю поетики повісті «Огняний змії» Пантелеймон Куліш виводить свого читача стежиною фольклору (підзаголовок твору «Повість із народних переказів»), вкотре даючи нам докази беззаперечного зв'язку літературної готики з усною народною творчістю.

Прикметно, що твір наскрізь пронизаний антиципаційним зображенням дійсності («Знаєте, що братці? Я зараз умру... Сказав, ліг на лавку і руки заложив. Кинулися до нього, а він уже й душу Богові оддав» [4, с. 274]), що, своєю чергою, підсилює *suspense* і нагнітає почуття таємничості в ньому.

До готичної за своєю суттю поетики повісті «Огняний змії» Пантелеймон Куліш веде свого читача стежиною фольклору (підзаголовок твору «Повість із народних переказів»), вкотре демонструючи нам існування важливої комунікації між літературною готикою й усною народною творчістю.

Прикметно, що твір наскрізь пронизаний антиципаційним зображенням дійсності («Знаєте, що братці? Я зараз умру... Сказав, ліг на лавку і руки заложив. Кинулися до нього, а він уже й душу Богові оддав» [4, с. 274]), що, своєю чергою, підсилює *suspense* і нагнітає почуття таємничості в ньому.

Особливу увагу слід звернути на символічний образ змія, який, з'явившись уперше в заголовку, несе своє символічне значення крізь усю образну структуру тексту (варто зазначити, що у поетиці заголовкового комплексу цього твору проявляється композиційний елемент так званого гейзівського «сокола», прийому, який, за І. Денисюком, «виринає у заголовку твору і потім лейтмотивно через його фабулу проходить, будучи виразником основної ідеї організованого

тексту, певна річ-символ (*Dingessymbol* у німецькій термінології) чи якась деталь, реалія тощо» [78, с. 101]. Таким символом в аналізованому творі П. Куліша є, безперечно, образ змія. Слід наголосити, що прийом гейзівського «сокола» загалом характерний для готичної поетики, оскільки типовою для творів досліджуваного жанру є акумуляція негативної семантики вже в самому заголовковому комплексі із поступовим її розширенням і розкриттям аж до фіналу. Таким чином ефект психологічної напруги супроводжує читача від першого – до останніх рядків твору.

Слід також зазначити, що амбівалентне значення образу змія представлене майже у всіх міфологічних традиціях не лише негативною конотацією, але і як уособлення родючості, землі, жіночої сили, води, вогню, чоловічого начала. «У Греції – це символ мудрості, оновлення життя, воскресіння, зцілення, пристрасті; у Римі – родючості та цілительства; в Океанії – це один із творців світу та символ вагітності; в єврейській традиції змії символізує зло, спокусу, гріх, хтивість; у Персії – це душитель, ворог бога сонця; в Японії – атрибут бога грому та грози» [106]. «Іудейська і християнська традиції представляють змія як ворога і навіть ідентифікують його з сатаною. Тому в західному мистецтві змія стала основним символом зла, гріха, спокуси, обману. Її зображують біля підніжжя хреста як емблему первородного гріха» [174, с. 158].

У християнстві також побутує версія про те, що змії, як і вовки, походять із крові Каїна, а отже, несуть шкоду людському тілу та душі. Крім того, негативна конотація образу змія зумовлена ще біблійною легендою про втрату через нього людьми дару вічного життя.

В українській фольклорній традиції ставлення до цього образу-символу є досить амбівалентним, що відображено в народних чарівних казках, у надрах яких, власне, й відбулося зародження готичного жанру: у «Казці про Яйце-Райце» змії забезпечує героєві безбідне, а отже, щасливе існування, що наділяє його позитивною семантикою; однак у більшості казок образ змія пов'язаний із злом (скажімо, у таких казках, як «Івасик-Телесик» чи «Кирило Кожум'яка»).

Існує ряд повір'їв, де змії оберігають заховані в землі скарби. Подекуди «змії наділені винятково позитивною семантикою. Зокрема, це стосується вужа (вважають, що вуж охороняє оселю та сім'ю від усяких негараздів та нестатків) і гадюки (гуцули мають її за дуже розумну, що здатна жити поблизу людської оселі і не пускати в дім ніякого зла)» [213].

Цікавим видається те, що образ змія пов'язаний із любовною магією українців, оскільки вірили, що змії міг приймати подобу гарного чоловіка і вступати у близькі стосунки із жінками та дівчатами. Такого змія називали Огненним, Южем, Перелесником: «Іноді він просто знайомився з жінкою-жертвою, іноді обертався на гарну коштовну річ, яку нещасна знаходила на дорозі. Після того, як жінка брала ту річ (часто перстень, стрічку чи пояс), вночі до неї приїжджав неймовірної вроди чоловік і схилив її до інтимних стосунків. Як правило, жертва не могла довго чинити опір. Незабаром вона починала чахнути, спадати з лиця і хворіти, а через певний час – вмирала. В деяких випадках Перелесник приймав подобу померлого або вже давно відсутнього чоловіка чи коханого» [213]. Варіативна номінація образу Перелесника зумовлена ще й тим, що над хатою, до якої навідувався, бачили комету, тобто змія з вогняним хвостом.

Вірили, що прогнати Перелесника можна за допомогою свяченого маку – ним треба навколо хати насипати коло.

Деякі вчені амбівалентність образу змія трактують як поєднання у ньому двох стихій – води і вогню; вбачають у цьому символі рудименти народної обрядовості, зокрема купальської; а також визначають в образі змія переплетіння чоловічого та жіночого начал.

Образ Змія-Перелесника імпліцитно змальовано й у повісті П. Куліша. Цікаво, що в самому творі Огняний змії виступає «закулісним» героєм, адже у тексті немає жодного опису чи епізоду, де цей персонаж експлікувався б головним героєм. У тексті повісті оповідки про змія базуються на численних переказах від предків («Тільки, мабуть, найправдивіші були ті, що бачили змія, як вилетів з могили, бо ж і досі ще на тій могилі виблискують уночі іскри, так ніби

хто креше огню з десяти кремінців» [4, с. 302]; «Тоді вже всі догадалися, що то змії витяг з неї душу» [4, с. 303]).

Така форма реалізації фольклорного образу та його поведінкової моделі практично впродовж усього тексту латентно наділяє образ змія загадково-загрозливою семантикою. На наш погляд, це перманентно актуалізує готичну таємничість, а відтак підсилює психологічне напруження від сприйняття твору.

Відвідує Перелесник й головну героїню повісті – Марусю – дружину Івана Большака, – про що читач здогадується аж під кінець твору: «Все небо пойнялося вогнем; засвітився ставок; ясна вогняна стрічка, розсипаючи іскри, пролетіла над млином і враз потухла над двором у Йвана Большака» [4, с. 303]. Як бачимо, образ Огняного змія виписано у виразній готично-фольклорній тональності, що, відтак, надає готичним мотивам виразного національного колориту.

Як уже зазначалося, образ Огняного змія у творі П. Куліша є дещо імпліцитним: Іван Большак, побачивши зміни у поведінці дружини (відлюдкуватість, страшний погляд, незвичайний розквіт її вроди), спочатку не надає цьому особливого значення, однак у кульмінаційному діалозі з нею раптом усвідомлює всю моторошність і трагізм ситуації:

– Чого ти смієшся? – спитав він, одступаючи від неї з жахом, бо місяць у цьому мить осяяв її обличчя...

– Як же мені не сміятися? – говорила вона... – Ти такий темний, такий важкий! Чого так відмінився ти? Ти ж раніше прилітав до мене легкий і ясний, як огонь! І чого ти не граєш, а говориш?» [4, с. 319].

Заслуговує уваги в цьому творі й епізод моторошної пожежі Іванової хати, коли «...чути було такий дикий крик та вищання, що всім аж холод проходив по тілу» [4, с. 320]; й звучання крізь полум'я голосного реготу, якого «...ніщо не могло заглушити, ні тріщання вогню, ні крики народу» [4, с. 320].

На наш погляд, подібні епізоди твору слугують своєрідними «маркерами» готичності, що своїм рецептивним дисонансом (сміх, що віщує біду) нагнітають готичну категорію страху. А через наявність у повісті П. Куліша образу Змія-Перелесника підсилюється містицизм твору, акумулюється негативна семантика,

відтак, активізується готичний хронотоп, що в комплексі створює сприятливий оперативний простір для «розгортання» літературної готики.

Цілком у стилі готичної поетики читається й розповідь про закопані скарби, які оберігає пан-небіжчик; мотив пошуку цих скарбів юнаком-сиротою та божевілля і смерть скарбошукача внаслідок переслідування примарою-привидом: «Він збожеволів...Але тільки вернеться йому розум, то все розкажує, як було: і як копав, і як з паном зустрівся, і як нікуди не міг утікати від нього. А далі знову в голові йому мішалось, починав кричати не своїм голосом, поривався з хати, так ніби хто за ним женеться, та отак з неділю помучився і віддав Богові душу» [4, с. 298].

Присутні у повісті П. Куліша й оніричні мотиви, характерні для готичного жанру. В контексті твору вони набувають функції перестороги, застереження, а також передвісників біди: «Недобрий сон їй приснився: сумно і тяжко їй було на серці, а коло серця так немов гадюка обвинулася» [4, с. 305].

Доповнюють напружену атмосферу страху й містицизму і преромантичні персоніфіковані пейзажі на кшталт: «Дивна і невимовно хороша ніч у нашому Вороніжі!.. Крізь прозору синяву неба світить немов інше світло; і проміння місячне розходитьсь якимсь дивним сяйвом у повітрі і, здається весь цей простір попід небом тонкими та безплотними... духами!.. Дивна і невимовна ніч у Вороніжі! Вона немов дає людині іншу душу, вона проймає її нерви... Скоро вже північ. Ні в одній хаті не світиться вогонь. Холодні тіні садів лежать по заснулих вулицях» [4, с. 319]; «...сам місяць до нього немов озивався. Дивне було його світло. Падаючи з небесної висоти на темні дерева, на низенькі хати, на широку вулицю...він усьому надавав якогось особливого кольору й форми, що про них удень і поняття не маєш. В його світлі все видавалося немов уві сні. Все рухалось, все говорило якоюсь дивною мовою» [4, с. 290].

Прикметно, що настроєві пейзажі у творі вдало поєднуються з онірикою, що створює благодатний ґрунт і для проєкції готичного мотиву ескапізму в ірреальну площину буття. Ось як це відображено в тексті твору: «Нічне неспання томить тверезий розум, будить ту темну основу душі, що таїть у собі таємничі образи, що

зринають перед очі у палкому сні, а глибока увага, з якою наслухаєш до тих дивовижних переказів, до нелюдських справ та понадзвичайних явищ, виповняє голову якимсь чаром, що в його чаду все надприродне здається можливим» [4, с. 294]. Відтак простежується виразний емблематичний зв'язок літературної готики та романтизму, що цілком природньо, з огляду на те, що останній створив оперативний простір для розвитку готичного жанру.

Як бачимо, фольклорний образ Перелесника також є знаковим для готичної прози: він уособлює спокуси людини нечистою силою, що, своєю чергою, активізує готичні бінарні опозиції та в комплексі з іншими готичними константами забезпечує повноцінне функціонування літературної готики як жанрового різновиду.

Повість Олекси Стороженка «Марко Проклятий» теж написано у виразній готичній тональності. Про це свідчать готичні мотиви родового прокляття, блукань, покарання і спокути, пошуку й переслідування, кровозмішування й катування.

На думку А. Горнятко-Шумилович, в українській літературі готичний роман розвинувся у формі химерного роману з химерами, чортівнею, козацькими пригодами [59, с. 230.] До констант химерної прози дослідниця зараховує творчу орієнтацію письменників на фольклорні традиції, фантазмагоричне перетворення реальної дійсності, а також елементи народної сміхової культури (гумор, бурлеск, фарс) та суб'єктивну ліризовану розповідь. В. Панченко ознаками химерної прози вважає неосяжність сюжетного часу, несподіване переплетіння різноманітних стильових пластів – ліричних, гротескових, застосування патетики, іронії тощо [128, с. 199]. На наш погляд, слід провести диференціацію між цими жанровими різновидами: по-перше, химерна проза найбільшого свого розквіту набула в другій половині ХХ століття, зокрема у 60-70-х роках ХХ століття; по-друге, дослідники відзначають її спорідненість із явищем магічного реалізму, коли друком вийшов роман Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності» (1968). Дослідник Ю. Падар зауважує, що «...в той самий час (60-70 роки ХХ ст.) в Україні починає свій активний розвиток літературне явище під назвою химерна

проза, яке за багатьма своїми художніми якостями є аналогічним латиноамериканському магічному реалізмові» [190, с. 399]; а по-третє, відрізняються ці жанри ще й горизонтами очікування: химерна проза зорієнтована на нарації, яка може викликати будь-яку емоцію у реципієнта, тоді як готика конструює власний горизонт очікування, зорієнтований на відчуття страху та психологічного напруження у реципієнта. Відтак, взяття до уваги й хронологічних рамок, й особливостей розвитку як світового, так і національного літературних процесів, дозволяє стверджувати, що в період другої половини ХІХ – початку ХХ століття готична проза активно кристалізувала свою жанрову парадигму і побутувала в українській літературі (а це принаймні за півстоліття до зародження химерної прози). Інша річ, що літературна готика могла бути одним із джерел для розвитку химерної прози 60-70 рр. ХХ століття, однак ця проблема заслуговує окремого дослідження.

Варто зауважити, що образ Марка Проклятого є типово готичним; у його основі – мотив родового прокляття («Мене прокляла мати, прокляв і батько з того світу...» [242]), однак до самого фіналу твору у реципієнта не виникає страху в сприйнятті твору, швидше – співчуття до нещасної долі героя. Страх викликають радше гріхи, які він має спокутувати аж до страшного суду; торба з одрубаними головами матері і сестри, описана з натуралістичними подробицями: «Січовик розв'язав мотузок, засунув руку в торбу й витяг голову старої бабусі. Аж звомпив він, глянувши на неї, і трохи з рук не випустив. 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...» [242]; «Здавалось йому, буцім і одрубані голови ворушились у торбі і шепотіли між собою» [242]; а також сцени опису щосуботнього «оживлення» трупів опівночі: «Невеличка скибка місяця похмуро освітлювала вихідців з того світу. Марко ледве державсь на ногах; волосся піднялось догори, піна біла з рота, у грудях і ревіло, і стогнало... Піднялись купи мерців, простягаючи до Марка кістляві руки, і всі зблизились до його... – Рятуй себе й нас! – заверещала й застогнала ватага мерців і прожогом кинулась на Марка...» [242].

Готичність образу головного героя простежується вже в розповіді про його народження: «Почала мене мати на війні, де кров чоловіча ріками текла, породила на світ, як звіряку, в пустині і вигодувала, як вовчєня, кров'ю од живої тварі...» [242]; та зростання: «Тільки, було, настане весна, то зараз і чкурну в ліс, там і живу, мов хижий звір; дере по гніздах пущьвірінків і п'ю з них кров; а як виведеться вже птиця, то я, неначе той вовк, таскав ягнят і живцем їх їв» [242]; «Чим дальш підростав, тим гірш ставав я хижим, непокірним... всі од мене жахались, як од чорта» [242]. Літературознавиця С. Решетуха, проводячи зіставлення центрального образу твору О. Стороженка з персонажами західноєвропейської літературної готики, вважає, що «образ Марка Проклятого споріднений із персонажами готичних романів як за походженням, так і за формуванням характерів, у яких переважають надмірні пристрасті» [215, с. 39].

Прикметно, що відлюдкуватість персонажа зумовлена його ж власним бажанням знаходитися поза людським середовищем. В.Балушок зазначає, що Марко Проклятий «фактично перебуває поза соціумом, належить до світу потойбічного, царства смерті (про що свідчать і його прізвиська – Проклятий, Пекельний), але не є й представником «нечистої сили». Марко – людина, і залишається нею попри все, просто з певних причин виключена із соціуму й прилучена до світу нелюдського» [цит. за: 215, с. 38]. Відтак, асоціальність стала центральною рисою характеру героя, яка, власне, й сформувала у його свідомості умовну, конвенціональну дійсність, аксіологічний вектор якої окреслив сам Марко. Базувалася ця дійсність на відсутності будь-яких норм народної моралі, а егоїстичне прагнення володіти сестрою-коханкою спонукало героя до численних убивств усіх її залицяльників («Невсипуща думка і тривога в серці, що всякий має право однять у мене сестру-коханку, зробила мене лютим звіром... Тільки, було, хто стане залицятися, а їх до біса було, або сестра на кого ласкаво спогляне, то вже тому не ходити по світу» [242]).

Цілком у дусі готичної поетики читається епізод зустрічі Марка з батьком-небіжчиком, що супроводжується сильною бурею. У цих мотивах простежується очевидне поєднання елементів світового сюжету на тему інцестуальних стосунків

та едіпового комплексу з готичною формою його літературної реалізації, поєднаною з особливою колоритністю фольклорного світосприйняття. Батько також проклинає сина і вручає йому торбу з одрубаними головами матері й сестри: «Опівночі була велика страхота: кругом хати загув страшений вітер; на горищі ревіло і тріщало, неначе дах зривало з хати; кругом стін скребло, у комині гуло, вікна дзирчали, у хаті усе ходором ходило» [242].

На наш погляд, зазначена торба, котру приречений носить Марко, є не тільки нагадуванням про вчинені злочини, але й уособленням сумління. Відтак реалізується готичний мотив спокутування гріхів, що, власне, й полягає в актуалізації інших сегментів готичного жанру – мотивів пошуку та блукання.

Прикметно, що зав'язкою твору є зустріч героя і знайомство з січовиком – Павлом Кобзою, однак, найцікавіше, що відбувається вона на могилі. У романтизмі могила вважалася лімінальною зоною, своєрідним порталом-переходом між двома світами. Все це у комплексі з моторошним поглядом Марка, очі якого «страшно горіли... неначе іскри з них посипались» [242], вибудовує відповідну готичну експлікацію.

Дослідниця Соломія Решетуша наголошує на присутності у творі О. Стороженка готичного мотиву погляду, що навіює жах: «подібний палаючий і всепрозираючий погляд мали Спезоне в «Італійці» А. Радкліф та Амброзіо в «Монасі» Льюїса» [215, с. 37]; Х. Пастух порівнює образи Стороженкового Марка із Метьюрінським Мельмотом, вбачаючи у них чимало спільних ознак, серед яких «несамовитий погляд очей, моторошний пекельний сміх, спроможність провіщати деякі події. 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 у тенденції опору диявольським силам, моралі імморалізму» [194, с. 168]. Відтак, простежуємо трансформацію окремих констант світового інваріанта готичного жанру в національному й індивідуально-авторському варіанті.

Фольклоризмом позначені й образ чарівниці баби-яги, котра готує Маркові чортове зілля, за допомогою якого той, власне, і потрапляє у нижчий світ; і саме змалювання образу пекла: «Кругом стола сиділа чортяча старшина, а самий найстарший сатана розлігся на високому дзиглику. Побіля старшини товпились чорти і чортенята; деякі з чортенят чіплялись за павутину, а інші визирали з тріщин» [242], що вкотре підкреслює таку особливість національної готики, як зв'язок із фольклором.

Однак у змалюванні образу пекла, зокрема в описі «бісівського засідання», простежуються ще й елементи комічного, тим самим редукуючи і навіть нівелюючи готичну категорію страху: верховний чорт скаржиться на те, що козаки «з чистилища швендіють собі у пекло люльки палить, неначе в корчму або в шинок який...» [242], що, як уже зазначалося, також є особливістю української літературної готики.

Отже, в проаналізованих повістях простежується узагальнений образ козака-характерника, котрий при потребі може укласти угоду з дияволом («Заклятий козак» Г. Мачтета), помститися за вбивство рідних («Козацька помста» А. Чайковського) або ж стати жертвою всесильного фатуму («Марко Проклятий» О. Стороженка). Споріднює всі ці твори (включно з повістю П. Куліша «Огняний змії»), і архетип дороги, актуалізований готичними семами блукання й переслідування. Відтак, синкретичне поєднання фольклоризму, онірики, відповідного образно-мотивного рівня, емоційно-психологічного ефекту загадковості, таємничості, страху та напруженого очікування забезпечує цілісність та системність національного варіанта літературної готики.

3.3. Готичний роман Івана Франка «Петрії і Довбушуки»: специфіка жанру

Роман І. Франка «Петрії і Довбушуки» вперше надруковано в журналі «Друг» 1875 р. Твір мав дві редакції: перша написана в 1875-1876 рр. і тоді ж надрукована (в цій редакції твір складався з трьох частин і мав 41 розділ); друга – 1909-1912 рр. Нова редакція роману І. Франка значно відрізняється від попередньої. Автор скоротив твір (у новій редакції роман складається з двох

частин), значно змінив фабулу, дав інше трактування окремим подіям і персонажам, вніс численні мовностилістичні правки.

На тлі тогочасної української літератури в Галичині роман Івана Франка «Петрії і Довбушуки» (1875-1876) вирізнявся своєю поліпроблемністю, сконденсованою готичною образністю й суспільною тенденційністю. Традиційне романтичне звернення до народної історії доповнювалося в ньому відтворенням життя міста й села, а ідеальні постаті зображувалися поруч із реальними. Пізніше Франко назвав твір «документом молодечого романтизму» [270, с. 366], що виник під впливом творів польських романтиків. Прочитані ще в гімназії твори позначилися на стилістиці згаданого роману І. Франка, зокрема надали екзотичного забарвлення сюжету, виявилися в елементах фантастичного, таємничого, навіть містичного трактування подій, ірреальності характерів, замилюванні в описах дикої природи й непогамованої пристрасті.

Істотний вплив на твір справили також романи Е. Т. А. Гофмана («Еліксир диявола», «Пригоди кота Мура») й Е. Сю («Вічний жид»), що, власне, й позначилося на особливостях композиції та художнього задуму роману І. Франка «Петрії і Довбушуки». Підтвердженням цьому слугують слова із передмови до твору, де І. Франко зазначає: «Щодо повісті «Петрії і Довбушуки», то в ній найдуться ремінісценції моєї гімназійної лектури, особливо Е.Т.А. Гофмана» [270, с. 328]. У післямові Каменяр знову коментує джерела впливів щодо генези свого твору: «Дещо (...) додалося в мене під впливом гімназійної лектури, особливо таких письменників, як Шекспір, Шіллер, а ще ближче, спеціально для сеї повісті, німецьких повістей Е.Т.А. Гофмана «Kater Mur» і «Elixire des Teufels» та французької повісті Е. Сю «Вічний жид», яку читав у німецькому перекладі» [270, с. 367].

Для аналізу обрано другу редакцію твору, оскільки, на нашу думку, саме другий варіант «Петрії і Довбушуків» відповідає не лише трикомпонентній структурі готичної поетики, а й специфіці жанру готичного роману. Крім того, сам І. Франко вважав перший варіант твору недосконалим, зазначаючи, що рання

редакція твору «друкована в мало розповсюдженім часописі мало виробленою мовою та ще менше виробленим етимологічним правописом» [270, с. 365].

І. Денисюк застерігає дослідників творчості І.Франка «не йти сліпо за авторськими визнаннями у передмовах і післямовах до окремих видань», оскільки інколи письменник дещо приховував, а то й зводив читача на манівці. Франкознавець згадує про ще не введені в літературознавчий обіг польські публікації про Довбуша, що вийшли до написання першої редакції твору, і які міг знати І. Франко [75, с. 25].

Дослідниця Н. Мочернюк слушно зауважує, що у випадку із романом «Петрії і Довбушуки» не можна нехтувати підказками автора щодо Гофмана [177, с. 174]. Акценти дослідників робляться зазвичай на роман «Життєва філософія kota Мура» (1819-1821). Твір добре знаний і популярний у нас завдяки чудовому перекладу Є. Поповича. А поза тим, при ретельнішому аналізі можна помітити, що вагоміші імпульси для розгортання творчого задуму І.Франка міг дати все-таки перший роман Гофмана – «Еліксири диявола» (1814-1815). Про сильні враження від прочитання творів Е.Т.А.Гофмана, які позначилися на романі «Петрії і Довбушуки», І.Франко говорить не лише у передмові та післямові до свого роману. Так, він згадує про це у своєму життєписі, який подає у листі до М. Драгоманова: «...мої «Петрії», розпочаті під враженням фантастичних оповідань Гофмана, а кінчені вже потроху в іншій душі» [274, с. 244]. В іншому листі до М. Драгоманова І. Франко стверджує, що саме Гофман (а не Л. Толстой, як вважав М. Драгоманов) підштовхнув його до написання казок (йшлося про казку «Без праці»): «Перший попхнув мене до сього жанру німець Гофман, котрого казки найбільше підходять іменно до такого роду, як моя «Без праці» [274, с. 328].

Літературознавці, які досліджували роман І. Франка «Петрії і Довбушуки», обов'язково згадують про гофманівський «код» у ньому [177, с. 174].

Свого часу твір «Петрії і Довбушуки» різко й дошкульно розкритикували як художньо недовершений. Так, на думку С. Єфремова, ця «наївно-романтична й до нудоти солоденька повість стоїть поза всякою критикою» [90, с. 36]. В оцінці

М. Євшана, твір «Петрії і Довбушуки» «являється висловом Франкового романтизму, але не того, який розбиває старі форми літературні і приносить новий зміст, а того, що свій світ бачить в таємничості чи поплутаних пригодах і екзотичній фабулі» [89, с. 138].

Л. Луців позитивно пише про «Петрії і Довбушуки», зазначаючи, що твір «така має деяку літературну вартість», а з огляду на його прикмети «він конечний до розуміння пізніших повістей Івана Франка» [156, с. 108].

С. Щурат зазначає, що композиція «Петрії і Довбушуків» «характеризується заплутаністю, своєрідною «екзотичністю» сюжету та фабули, фантастикою і таємничістю, що інколи переходять у містицизм, персонажами з ірреальними властивостями духа і фізичної сили, замилюванням описами диких гірських краєвидів, закопаних скарбів, підземних ходів» [283, с. 117].

Авантюрно-пригодницький сюжет про пошуки скарбів Довбуша співіснував у творі поряд із фантастичними романтичними уявленнями й демонічними постатями, сентиментально-моралізаторський план оповіді про покарання зла й торжество добра поєднувався з реалістичними описами природи. На нашу думку, використання елементів стількох напрямів зумовило поліваріантність думок літературознавців щодо жанрової дефініції згаданого твору І. Франка. Так, франкознавець Тарас Пастух визначає жанр твору «Петрії і Довбушуки» як авантюрно-пригодницький роман, ускладнений фантастичними фольклорно-легендарними елементами [191, с. 67]; відштовхуючись від хитросплетіння подій і пригод, химерності розгалуженого сюжету, численні вузли якого охоплюють різноманітні сфери життя, комплекс проблем, безліч замішаних в інтригу персонажів, І. Денисюк виводить жанрове означення твору «Петрії і Довбушуки»: «...роман химерний, з рисами пригодницького і так званого злодійського роману» [77]. Проте в останньому виданні творів літературознавець обґрунтовує художні здобутки даного твору І. Франка у жанрі готичного роману: «то був роман готичний *par excellence*» [77]; Тамара Гундорова вважає, що це повість, яка вичерпувала форми готичного роману й засвідчувала його перехід до розряду масової літератури [71, с. 178]; О. Огоновський називає цей твір «сенсаційною

повістю», а М. Левченко – «соціально-фантастичною повістю», Л. Луців – «мішаниною сенсаційності і злочинності» [156, с. 102], про що свідчать вже самі назви розділів твору: Незвичайний рукопис, Сповідь опівночі, Погоня, Стара в пустині, Хлопці на чатах, Нічні мари... [156, с. 102]. М. Зеров пише про «бульварний романтизм» «Петріїв і Довбушуків». Коментуючи цю думку, франкознавець Р. Голод зазначає, що з таким самим успіхом «бульварний романтизм» можна закидати гостросюжетним, читабельним і популярним серед найширших верств населення романам О. Дюма, однак від цього вони не втратять своєї важливості у французькому літературному процесі [54, с. 55]. М. Легкий «Петрії і Довбушуки» дефініціює як «авантюрно-пригодницький романтично-готичний роман (пізньоромантичний у контексті української літератури) із натуралістичними стильовими вкрапленнями та запрограмованими соціальними тенденціями» [145, с. 15].

Як відомо, межа між повістю та романом дуже хитка (до речі, І. Франко не виокремлює чітко жанри роману та повісті, ці терміни часто використовує як синоніми), адже ці два жанри подібні за предметом зображення (життєві будні чи вагомі історичні події), засобами зображення, розкриттям характерів. Однак повість охоплює менше коло проблем, коротший період життя героя. Якщо в романі акцент робиться на розгортанні сюжету й розширенні кола проблем, то в повісті сюжет більш статичний: акцентується на глибшому аналізі одного чи кількох конфліктів, на описах [152, с. 539]. В. Домбровський уперше в вітчизняному літературознавстві в «Українській поетиці» робить спробу розмежувати роман і повість, зазначаючи, що різниця між ними не «квалітативна, а квантитативна» [цит. за: 21, с. 57]. Але предмет художнього дослідження в обох жанрах спільний: це історія життя окремої людини або окрема картина з життя якогось народу або його певних громадських кіл [21, с. 63].

Н. Бернадська, намагаючись знайти компромісне рішення, пропонує кваліфікувати Франкові епічні твори як романи-повісті, тим самим врівноваживши найрізноманітніші думки й підходи, суперечності щодо їх генології [21, с. 81].

Ми погоджуємося з думками І. Денисюка та Т. Пастуха і будемо дефініціювати твір І. Франка «Петрії і Довбушуки» як роман. Доказом цього можуть слугувати такі риси:

- розгалуженість фабульних ліній сюжету (лінія роду Петріїв, лінія Довбушуків, лінія Олекси Довбуша, лінія Ісаака Бляйберга);
- детальне розкриття життєвих доль героїв за тривалий проміжок часу (події в творі відбуваються впродовж ста років; лише під кінець роману раціоналістично пояснюється таємниця Довбуша та його роду);
- герої зображуються в суспільних взаєминах і побуті, зі своїми проблемами та переживаннями, розкривається їх психологія та настрої;
- у творі органічно переплітаються різні види організації мови – монологи, діалоги та полілоги, різного роду авторські відступи та характеристики;
- полісюжетність та полісемія проблематики.

В основі сюжету роману І. Франка «Петрії і Довбушуки» – пошуки втрачених скарбів легендарного Олекси Довбуша й ворожнеча з цього приводу двох родів – Петріїв і Довбушуків. Рід Довбушуків, прямих спадкоємців Довбуша, має в собі риси демонізму й виродження. Франко наділяє старшого Довбушука типовими рисами розбійника із бульварного читива, такими ж, як у «першого – лучшего бандита Абруцців або Піренеїв» – «запласке» лице, губи прикушені, голова, поросла «чорним, коротким і, як шерсть, твердим волоссям» [270, с. 257], в руках булава, «топір і ніж за поясом» [270, с. 260]. Рід Петріїв, навпаки, символізує духовних наступників Довбуша, «неодолиму рівновагу духу» й уроджену інтелігентність. Таким є Кирило Петрій – батько, в рисах якого «пробивалася сильна воля, енергія, свобода духа, а око світилося живим, но енергійним блиском мужа, котрий свої похоті і страсті усмирив, котрий умів панувати над собою і над життям» і «з певністю себе ступав до якоїсь вищої цілі» [270, с. 263].

Сюжетних ліній у романі І. Франка «Петрії і Довбушуки» можна виділити чотири, причому це головні сюжетні лінії. Перша серед них (магістральна) репрезентує боротьбу родів Довбушуків і Петріїв за славетний скарб Олекси

Довбуша; друга сюжетна лінія (напівфантастична, напівреальна) містить у собі дії самого Олекси Довбуша; третя (з елементом метаморфози) – лінія діянь Ісаака Бляйберга-Довбушука; четверта (драматично-авантюрна) складається з пригод злодіїв.

У магістральній сюжетній лінії (боротьба родів Петріїв і Довбушуків) зав'язка передує експозиції. Автор спочатку показує перше зіткнення ворогуючих сторін, тим самим відразу вводить читача в епіцентр подій. А вже з часом виринає експозиція, яку захоплений подіями читач швидко «ковтає».

Магістральна сюжетна лінія аналізованого твору має «циклічний» характер і, на нашу думку, містить три фази розвитку:

- ✓ втрата;
- ✓ пошук;
- ✓ оволодіння.

Втративши скарб Олекси Довбуша, Андрій Петрій і Бляйберг-Довбушук після багатьох пригод усвідомлюють, що справжній скарб – це власні духовні сили і що саме ними, власною жертовністю і власною працею «треба двигати нам той народ» [270, с. 286].

Роман досить різноплановий та еkleктичний. Використовуючи усні легенди й перекази про Довбуша, автор вдається до вільної часової й біографічної інтерпретації цієї постаті, наділяє героя рисами «благородного розбійника», вводить любовну історію та переносить його смерть аж на другу половину XIX ст. При цьому романтичний Довбуш перетворюється на розкаяного грішника, стає носієм ідей народної просвіти. Інтрига й містика «світового зла» уособлюються родовою лінією Довбушуків. Віра в надприродну силу й благородство Довбуша надає фантастичного забарвлення оповіді.

Отож, у творі І. Франка «Петрії і Довбушуки» фантастичне тісно переплітається з реальним, утворюючи своєрідне колоритне мереживо реальності й романтичної гуцульської фантастики, що, власне, й дозволяє кваліфікувати згаданий роман як фольклорно-фантастичний.

Стилістична й тематична різноманітність роману «Петрії і Довбушуки» як твору пізньоромантичного поєднується з такими типовими сюжетними ходами, як віднайдення таємного рукопису, сцени пожежі, описи жахів і таємниць, що дозволяє говорити про даний роман як про готичний.

У творі порушено також проблематику, близьку до роману виховання (проблеми батьків і дітей, конфлікту поколінь, морального розвитку й становлення особистості). М. Легкий слушно зауважує, що «І. Франко створив оригінальний роман, надавши йому українського національного колориту й наснаживши його органічно-українським ідейно-проблемним змістом» [145, с. 14]. Крім того, сюжет роману І. Франка «Петрії і Довбушуки» насичений незвичайними подіями, характеризується несподіваними сюжетними поворотами, великою динамікою розгортання; для фабули згаданого твору характерні мотиви викрадення й переслідування, що дозволяє розглядати роман ще й як авантюрно-пригодницький.

Підсумовуючи, слід відзначити таке:

- на тлі тогочасної української літератури в Галичині твір Івана Франка «Петрії і Довбушуки» вирізнявся своєю багатопроblemністю, сконденсованою готичною образністю й суспільною тенденційністю;
- істотний вплив на твір справили також романи Е. Т. А. Гофмана («Еліксир диявола», «Пригоди kota Мура») та польських письменників Міцкевича, Словацького, Красінського, Крашевського, Дзержковського, Лозінського;
- використання елементів багатьох напрямів у їх системній цілісності зумовило поліваріантність думок літературознавців щодо жанрової дефініції твору І. Франка «Петрії і Довбушуки»: авантюрно-пригодницький роман (Т. Пастух), химерний / готичний роман (І. Денисюк), повість (Т. Гундорова), соціально-фантастична повість (М. Левченко);
- у романі «Петрії і Довбушуки» наявні чотири сюжетні лінії;
- стилістична й тематична різноманітність роману «Петрії і Довбушуки» І. Франка дає підстави стверджувати про наявність у ньому елементів авантюрно-

пригодницького, фольклорно-фантастичного, готичного роману, а також роману виховання.

На українських теренах, як уже було зазначено, «готичні мотиви вперше з'являються ще в барокових творах, де гостроти набула тема смерті, страхів перед потойбічним світом, де людина опиняється під владою темних диявольських сил» [148, с. 157]. За І. Денисюком, характерною рисою української літературної готики є яскравий фольклоризм, а точніше – міфологізм, побудова сюжетів на зіткненні людини з представниками демонологічного світу – відьмами, чортами, перелесниками, русалками [77].

Характерною рисою, що означає твір «Петрії і Довбушуки» як готичний, є наявність містичного світобачення: таємничість пейзажів («...черва, яка не раз, мов зараза, спадає на гірські бори, позбавила й Чорну гору її зеленої прикраси. Смереки повсихали, галуззя їх пообкришував вітер, а кора лупалася і відставала сама від голих стовбурів дерев. Сумний вид мертвоти і знищення представляв той лісок» [270, с. 339]; «...і знов надворі загудів вітер, зашумів, засвистав, і знов гори розревлися страшними голосами і відгуками громів, і знов задзеленькотіли шиби у вікнах, і знов таємно захиталося і немов прижмурилося світло» [270, с. 271]; «...але щось тужного й сумного чути в шелесті тих буків, у журкоті зимної скальної криниці нижче: якийсь дух таємний, незнаний, а сильний віє в тій самітній та так чудовій околиці...» [270, с. 251]); деякий містицизм у сюжетотворенні («...на самім вершку Чорної гори (...) стояв непорушно, як камінь, із зложеними навхрест руками, чоловік у гуцульській одежі. Його велетенська стать рисувалася виразно на криваво озаренім небі. Видно було його голову, схилену вниз, а малому Андрієві бачилося, що він поглядає з гори на нього і киває до нього, аби не йшов до лісу» [270, с. 259]; «...як медведі надбігли (...) той сам чоловік летів із гори, але зараз сховався в гущавині. Уже медведі всіх покусали, вже бігли до мене, аж нараз він явився переді мною, підніс руки догори (...) медведі зачали йому леститися коло ніг, як пси» [270, с. 261]).

Важливою рисою поетики готичного роману є т. зв. «загадковий образ». Так, у романі І. Франка «Петрії і Довбушуки» виписано образ таємничого

чоловіка, котрий експлікується одному з головних героїв твору – Андрієві Петрію – і завжди є віщуном нещастя: «...кілько разів у житті показувався йому той таємний чоловік, що стояв на кривавім тлі вечірнього неба на вершині Чорної гори, стільки разів якое нещастя навідувало Петрієву хату» [270, с. 268].

Сюжет твору розгортається на тлі міфеми про пошук скарбів Олекси Довбуша – легендарного народного месника, перші згадки про виступи якого знайдено в документах за 1738 р. Ось яким постає відомий розбійник на сторінках роману І. Франка «Петрії і Довбушуки»: «лице його заплюске, губи, з котрих долішню зубами прикусував, трохи віддугі, чоло широке, як дошка, а на обох його кінцях кості, дивно якое вистаючії, творили понад його очима дві продовжні поперечні могилки, мов би насади двох рогів на голові вола» [270, с. 272]. Як бачимо, навіть портрет Довбуша І. Франко змальовує у виразній готичній манері.

Як уже згадувалося, у більшості готичних романів місце дії – древній, занедбаний, напівзруйнований замок. У розділі роману, названому англійською приповідкою «Мій дім – моя фортеця», є опис замку запізнілого феодала-самодура, проте істотної ролі у структурі романного готизму він не виконує [77]. Значно важливіша роль гошівського монастиря з найстарішою його будовою – приміщенням бібліотеки з потаємними дверцятами, що ведуть у глибинні підземні ходи, де довгі роки переховується уподібнений до духа Довбуш. Через ці двері він підкидає таємничий рукопис і сам з'являється перед пройнятими жахом монахами – настоятелем монастиря і бібліотекарем: «Черці обернулися в німім здивуванні в той бік, звідки доходив тон, і в тій самій хвилі отворилися тайні двері, докладно вправлені в стіну, а яких при поверховім огляданні ніхто не встиг би відкрити. Темнота дихнула холодом із того отвору, і на її тлі зарисувалася велетенська, висока постать чоловіка в старому, та все ще доброму гірському убранні. Біле, як сніг, волосся покривало його голову, яку старець мимо дуже старого віку, носив просто вгору. Лиця його в темноті не можна було добре розпізнати» [270, с. 273]. Не епізодичну роль виконує стара хата-пустка на хуторі Довбушівка: колись у ній народився Довбуш, а тепер вона служить схованкою

для таємних нарад бандитів і навіть місцем тортур. Саме у цьому осередку жорстокості терпить неймовірні муки скатований і підвішений до стелі Андрій Петрій: «Він [Довбущук] витягнув свою жертву на лаву і повісив на грубий дерев'яний гак у темному куті. Андрій висів омлілий... Шнури вгризалися йому щораз глибше в тіло і проїдалися аж до кості...» [270, с. 304]. У пожежі в хаті згоріла жінка. У підземній норі, що сполучає печеру, з захованими у ній скарбами, з пивницею під хатою, Петрія, охоронця скарбів, один із Довбущуків убиває: «Не сподіваючись ніякого лиха, він [Петрій] при допомозі жорнівки підняв ті двері і, приперши їх до стіни, пішов по сходах до темниці, держачи свічку перед собою. Та ще не дійшов до кінця сходів, коли з пивниці наглим скоком кинувся на нього Ленько, пхнув його ножом у самі груди, а сам кількома скоками, відчинивши сінешні двері, дмухнув надвір. Залопотіли його кроки по подвір'ю, загавкали пси і кинулися йому навздогін, а з пивниці добувалося важке стогнання Петрія, що, одержавши смертельну рану в груди, покотився вниз і випустив із рук свічку, яка тут же погасла. Разом із нею згасло й його життя» [270, с. 363]. Роман Голод акцентує на образі «хати-пустки» як стійкому лейтмотивному символі в естетичній свідомості Івана Франка, «який часто матеріалізується на сторінках художніх творів письменника, зокрема у «Петріях і Довбущуках» [55, с. 16]: «Уже пізня пора, в Довбущуківці всі, здається, полягали спати, тільки в одинокій престарій пустині мигтить блідий каганець і непевним блиском обливає предмети в тій безлюдній і мертвій оселі» [270, с. 286]; «Коли ввійшли до сіней, Андрієві первий раз стало чогось страшно, як побачив тую пустку, тії відлюднії, самотнії стіни, як побачив тую колоду серед хати, а на ній шнур, грубе поліно, на обох кінцях затесане і закарбоване, і сокиру» [270, с. 304].

Жахає шукача скарбів – пройдисвіта Невеличкого – кістяками жінки (Довбушевої дружини) та її дитини одна із печер, в котрій той думав знайти Довбушеві скарби: «Невеличкий ледве-ледве втиснувся тісним отвором до печери. Та, на своє велике розчарування, замість купи золота, побачив серед печери два людські кістяки, покриті перегнилими шматами. Він знов затремтів, мовби голою рукою діткнувся холодної гадюки. Ноги його дилькотали і не могли

рушитися з місця, а лице, мов окаменіле, німо дивилося на кістяки. Більший кістяк – се була жінка, як можна було пізнати по шматах одержі і по довгим волоссі, що, хоч протрухлявіле, все ще трималося купи. Жовті кості лица виглядали страшно, і Невеличкому здавалося, що по тім кістянім обличчі перебігає від часу до часу демонічний усміх наруги і зневаги» [270, с. 335]. Єврейські корчми на краю села чи в лісі – теж таємничі. Моторошну картину Довбущуківки (частини села, котра була населена родичами легендарного ватажка опришків), її гнітючої енергетики, автор змальовує крізь призму асоціативно-образного світосприйняття онука Довбуша: «Хати Довбущуківки видалися йому живими почварами, що рушалися і грозили йому. Навіть здавалося йому, що бачить під власною хатою якусь чорну мару в людськiм виді, що повзає на руках попід стіни, що в пустині і довкола неї снуються такі самі чорні мари, що десь у пустині замиготіло блідаве світло, мов блудний огник... Дрож пройшла йому поза спиною. Він обернувся поза себе: під Демковою хатою стоять дві мари, тулячися до стіни...Олекса затрясся, мовби хотів отрясти з себе всі погані думки та тривожні привиди ...» [270, с. 320]. Зловісно-криваві заходи сонця, нічна темрява підсилюють настрій тривоги.

Сприяє розгортанню готичного ефекту й кольористика. Так, у творі переважають похмурі кольори – чорний (чорний темний отвір у землі, «страшний чорний чоловік» [270, с. 277], «глибока пропасть дихнула холодом і чорною темнотою» [270, с. 289], «темними рисами вирізувалась Чорна гора» [270, с. 327]), червоний («...сонце червоним світлом облило гору...», «...на криваво озаренім небі...» [270, с. 259], «...кров, що бризкала високо догори» [270, с. 352], «немов червона блискавиця» злітає таємний старець [270, с. 392].

Однією з жанровизначальних рис готичного роману є жах як екзистенційна домінанта-філософема. Її підсилює часте вживання епітетів «дикий», «страшний», що увиразнює атмосферу жаху та містицизму. Так, при зустрічі з Кирилом Петрієм Олекса Довбущук має страшний, дикий вигляд: «...страшні, пронизливі до кості, стогнання...» [270, с. 265], «...лице його було страшно худе...» [270,

с. 266], «...очі були страшно витріщені та поражали скляним, мертвецьким блиском» [270, с. 266].

Зазвичай у готичних романах поява духів викликає жах. В арсеналі готичної поезики аналізованого твору їх майже немає. Таємниці в романі, які тримають у напрузі і героїв, і читача, згодом пояснюються реалістично. Прочитавши у таємничому рукописі про зустріч з якоюсь невідомою силою, ченці вжахнулися, коли вона з'явилася опівночі у вигляді дідуся, бо сприйняли його за привида [77]. Але це був 119-річний Довбуш, який прибув із підземель монастиря сповідатися. На грані містики – трикратне врятування Андрія Петрія від смерті.

Варто наголосити на сюрреалістично-оніричній площині твору. Приміром, Довбушеві неодноразово сниться один і той же сон, який символічно пророкує його майбутню смерть. Сон Довбуша не є окремим, детально змальованим сновидінням, а лише згадкою про сни, спогадом сну, який становить фрагмент сповіді старого опришка (до речі, епізоди сповіді неодноразово фігурують у сюжеті роману Гофмана «Еліксири диявола»). Як слушно помітив І. Денисюк, життя Довбуша, за Франком, охоплює майже фантастичний хронотоп (йому 119 років) [75, с. 27]. Кожних тридцять років йому сниться один і той самий сон: «Мені сниться, що я десь лежу на кам'яній підлозі. Не знаю, чи довго я так спав, коли нараз підо мною тріскає підлога, а з-поміж каміння добувається велетенська, чорна, як вугіль, рука, котра подає мені велике письмо. Я десь устаю, йду до світла і читаю: «Житимеш, поки твій рід не буде числити сім членів. Твоя смерть буде знаком, що надходить час роботи. До сповіді приступиш аж перед смертю. А тепер іди й покутуй!» [270, с. 342]. Привертає увагу також втрата відчуття часу і простору в героя у сновидінні, гротескність, кольористичний контраст, числова символіка. Якщо зважити на трикратну повторюваність цього сновидіння та акцент у ньому саме на семи членах родини, то віщий сон Довбуша можна вважати містичним знаменням, адже «сімка», за біблійними канонами, найбільшого значення набуває в Об'явленні Івана Богослова (сім общин, сім рогів страшного дракона, сім чаш гніву в «Книзі за сімома печатями», потрібно зняти сім печаток, сім урожайних і сім неврожайних років; крім того, сім дарів Святого

Духа, які можна знайти в Катехизисі – Премудрість, Розум, Рада, Кріпость, Знання, Побожність, Боязнь Бога, та сім тайн Святого Духа – Хрещення, Миропомазання, Євхаристія, Сповідь, Оливопомазання, Священство, Подружжя [288, с. 64], за сім днів Господь створив світ), і означає повноту. Таким чином, експлікуючи імплікатури, стає зрозуміло, що тільки об'єднавшись у покаянні, Довбуш та його нащадки зможуть повною мірою спокутувати скоєні злочини.

«Сон Олесі Батланівни заслуговує на детальний текстуальний аналіз, оскільки автор задіяв у його моделюванні різні способи творення художнього простору. Сон починається з репродукування спогадів. Олеся пригадує давню розповідь Андрія про те, як його колись врятував загадковий старець. Розповідаючи сон, вона спочатку звертається саме до Андрія, проте згодом, немов забувши про слухачів, дівчина ніби знову переживає жахливий сон, знову повертається в оніричну дійсність» [177, с. 178].

Біографічні таємниці Довбуша та Ісаака Бляйберга (особливо останнього), поступове пізнання їх становлять окремі сюжетні лінії у заплутаному композиційному плетиві [77]. Спочатку незрозуміло, чому стільки уваги у романі присвячено, здавалось би, паралельній сюжетній лінії, нічим не поєднаній із магістральною, – змаганням двох родів за Довбушеві скарби, авантюрному сюжетові про конокрадів. І лише згодом з'ясовується, що «зв'язковим» тут постає Ісаак Бляйберг. Проводир «чесних жидів», відтак вихрест, він виявився сином Довбуша й графині Емілії й після смерті матері виховувався в родині єврея-корчмаря. Фатальний зміст Долі цього героя закладений вже у семантиці його прізвища, адже з німецької «bleiben» – «залишинець».

Важливим композиційним елементом готичного твору є подорожі та блукання, що у творі Франка трансформуються в архетип дороги: «Дорога – це пристрасть до руху, здобуття життєвого досвіду, пошук натхнення, що уособлює складність і мінливість життя» [131, с. 408]. Крім того, дорога є невід'ємним атрибутом поетики готичного роману, який реалізується в мотиві пошуку й блукання головних героїв.

Небезпеки, що загрожують життю героїв, підстерігають їх саме на дорозі. На дорозі Олекса та Демко Довбушуки намагалися вбити Кирила та Андрія Петріїв; на дорозі Петрії врятували загадкового чоловіка, який згодом виявився сином Довбуша; з дорогою пов'язане життя славного ватажка опришків Олекси Довбуша (за легендою, Олекса був настільки сильним, що перемогти його не могло навіть восьмеро ворогів. А загинув він через пристрасть до жінки. Його наречена Марічка Дзвінчукова зрадила хлопцеві, а її новий чоловік вистрелив опришкові в спину. Поранений Довбуш попросив товаришів віднести його померати в гори. Та пани по його сліду пустили собак, і ті розтерзали опришка на дванадцять шматків. Як бачимо, І. Франко подає у романі власну інтерпретацію образу легендарного опришка, яка відповідає поетиці готичного роману).

Дослідниця Н. Мочернюк, порівнюючи на імагологічному рівні «Петрії і Довбушуки» І. Франка із «Еліксирами Диявола» Е. А. Т. Гофмана, виділяє один із найбільш знакових типів у системі персонажів готичного роману – патологічний тип, або ж тип людини із зруйнованою психікою [177, с. 180]. Є божевільні й у романі І. Франка «Петрії і Довбушуки». Т. Пастух, зараховуючи до цього типу Демка Довбушука і його дружину, слушно зауважує: «Помітно, що портрети представників патологічного типу у романі І. Франка мають дещо загальний, позбавлений реальних рис характер. Але досить реалістично відобразив автор внутрішній світ психічнохворих, їхні думки, бажання, емоції» [191, с. 73].

Стиль роману характеризується вживанням поезики натуралізму та експресіонізму, що проявляється в описах зовнішності героїв, у картинах людських страждань та катувань, депресивних станів. Літературознавець Роман Голод підкреслює натуралістичне змалювання тортур, яких зазнали від опришків єврей та його дружина, а також фактографічний опис процесу і засобів катування Довбушуком Андрія Петрія [54, с. 56]. Ось як це відображено у тексті твору: «Нещасливий задрижав на цілім тілі і прокинувся. Кров плила йому з уст, носа і чола і капала на груди, котрії зарівно були сині, збиті і криваві. Він висів на поліні, котре вгризалось йому до кості в ноги під колінами, плічми опертий був о стіну. Страшний вид був того перед кількома хвилями так хорошого, цвітучого

молодця! Око його стратило свій погідний блиск, окровавлене лице було бліде, як у трупа, шнури, которими був зв'язаний, тамували круження крові, а жили видні були на тілі, як синії грубії змії, обкручуючі члени, і здавалося, що готові кожної хвилі пукнути і отворити новії впливи крові» [270, с. 314]. Риси натуралізму присутні і в описі мертвих дітей, убитих ведмедами: «Мов снопи на тоці, валялися по цілій поляні нещасливі, пошарпані діти, плаваючи в калюжах власної крові. Глибокі рани, з котрих капала ще кров, вказували, що життя покинуло вже давно їх тіла і що для них немає вже рятунку» [270, с. 260]; а також у змалюванні образу нещасного старця, котрого врятували Петрії, витягнувши із покинутого колодязя і котрий згодом виявився сином самого Довбуша: «Старець літ, може, 65. Лице його було страшно худе, запале і мало барву щойно зораної іловатої ріллі або, як кажуть, зайшло цілком муравицею. Сиве волосся позлипалося від крові, а руки стирчали, як поламані граблі, на яких, мов довгі зубці, видніли сухі і покручені ревматизмом пальці. Очі заплили кров'ю; вони були страшно витріщені та поражали скляним, мертвецьким блиском. Уста були сині, як гнилі сливи, а напереді стирчали всього-на-всього два чорні зуби. Сухі, як дошка, груди ледве-ледве підіймалися, – знак, що нещасний ще дихав. Ціле тіло судорожно корчилося, так, як корчиться жаба, котрій відрубали голову» [261, с. 266]. «Такі пасажі органічно вписуються у образну систему роману, посилюючи в читача відчуття моторошшя й жаху» [145, с. 12].

Надзвичайно важливу функцію у структурі «Петріїв і Довбушуків» відіграє дискурс сповіді. Сповідь може мати елементи і хронологічної ретроспекції (як це маємо в аналізованому романі І. Франка), й асоціативної, а назагал є формою проникнення у внутрішній світ людини – у її внутрішнє буття, буття душі. Прикладом тут може слугувати розділ «Сповідь опівночі» із роману, де 119-річний Довбуш сповідається отцю Методію: «І старець [Довбуш] упав на коліна й молився голосно, довго, горячо, молився за прощення своїх гріхів, за добро своєї родини, за добро свого народу, а гарячі сльози, що скочувалися густим градом із очей, були вимовним свідком, що не застило ще серце в старечих грудях і що билосся живо, молодечим жаром» [270, с. 276].

Кожен гріх, як вчить Святе Письмо, своїм наслідком має смерть. Численні гріхи Олекси Довбуша й призвели до багатьох смертей: помер його син Олекса Довбушук, через Довбушеві скарби вбили старого Петрія, ватага опришків очолювана його внуком, замордувала ні в чому не винну Рухлю, загинула й Емілія – кохана славного ватажка, зрештою, помер і сам Довбуш, залишивши такий заповіт своїм нащадкам: «Внуки і правнуки мої! Мої терпіння нині кінчаться, а може, й ваші також скінчаться. А все те через ненависть і незгоду. А ви, що лишаєтеся живі і бачите наші муки, терпіть і зносьте те, що бог на вас зішле, та не побільшуйте свого горя ще власними провинами!» [270, с. 322].

Літературознавець М. Легкий наголошує на тому, що «твір порушив проблему існування зла (воно, з одного боку, – трансцендентна сила, з іншого, – походить від двоякої людської природи), яку нагнітає провідний метанаративний мотив твору – боротьби Добра зі Злом, що призводить до неодмінної покари за надмірну людську захланність» [145, с. 11]. Як бачимо, мотив смерті та дихотомія Добра і Зла, що є провідними у поециці готичного роману, наявні також у романі І. Франка «Петрії і Довбушуки».

Характерно, що «сюжетні лінії часто перериваються у пуантних моментах нарації, а потім несподівано зв'язуються – за законами *mystery* і *suspense*» [77] (лінія Ісаака Бляйберга, лінія воєводи Шепетинського). Цілком у стилі готики й тісне переплетіння сну та реальності в романі: «І від того часу кожної ночі ставав перед Андрієм незнаний, таємний його спаситель. Не раз бачив його наяві при заході сонця на верху Чорної гори на червонім тлі сонячного зарева, і Андрій ніяк не міг собі вяснити, коли бачив його у сні, а коли наяві» [270, с. 262]; «О. Methodій щораз ширше витріщував очі і відкривав уста. Його здивування запирало йому віддих. Йому здавалося, що грубі чорні мури бібліотечної келії забажали, на кінець, по довгій часі тяжкого стояння, трохи відпочити і звалитися на нього, мов на подушку, гнетучи його страшно своїм тягарем. Черцєві здавалося навіть часом, що се все сон. Він ущипнув себе навіть у худу ногу і вкусив себе за язик, аби нібито пробудитися, але все те переконувало його ще більше, що се все

справді діється, що він не спить, а бачить на правду все те, що бачить» [270, с. 274].

Отже, риси європейської готики частково прижилися й на українському ґрунті, про що засвідчив, зокрема роман І. Франка «Петрії і Довбущуки». У творі присутні такі ознаки готичного жанру: таємничий сюжет, загадкові персонажі, містичне бачення світу, опис хати та монастиря як альтернатива середньовічному замку в європейській готиці, мотиви переслідування, смерті, пошуку та блукань, а також *mystery* і *suspense* як невід'ємні атрибути поетики готичного роману.

Результати досліджень, викладені у цьому розділі, апробовано у таких публікаціях: 57, 68, 69, 70, 293.

Література до розділу 3

4, 5, 8, 15, 17, 21, 25, 26, 41, 42, 45, 46, 48, 52, 54, 55, 56, 57, 59, 63, 68, 69, 70, 71, 75, 76, 77, 78, 82, 85, 89, 90, 95, 98, 99, 103, 106, 108, 109, 111, 115, 123, 125, 128, 129, 130, 131, 140, 145, 148, 152, 156, 162, 169, 173, 174, 175, 177, 180, 183, 190, 191, 194, 198, 200, 201, 202, 205, 213, 214, 215, 222, 231, 232, 233, 235, 240, 242, 243, 249, 252, 254, 256, 259, 261, 264, 270, 272, 274, 283, 288, 290, 293.

ВИСНОВКИ

В українському літературознавстві досі побутує застарілий стереотип про так звану неповноту національного літературного процесу. З одного боку, цей стереотип частково має підґрунтя в культурно-історичних обставинах, які супроводжували розвиток нашого красного письменства. На жаль, ця «неповнота» дуже часто мала в нашій культурі не переносне, а пряме значення слова. Адже цілі генерації українських письменників, літературознавців, мистецтвознавців, культурологів були фізично знищені (як-от представники Розстріляного Відродження). Однак, з іншого боку, абсолютно «повної» літератури у світі не існує взагалі (у кожній національній літературі різні періоди, напрями та течії мають різні за ідейно-естетичною значущістю здобутки та досягнення). Що ж стосується вітчизняних реалій, то дуже часто неповноту історії української літератури у нас видають за неповноту української літератури. З огляду на величезну кількість малодосліджених «білих плям» в українському літературному процесі, не всі представлені в національній літературі явища отримали належне висвітлення в історії національної літератури. До таких, усе ще, на жаль, не достатньо вивчених, у нашому літературознавстві належить зокрема й самотнє явище української літературної готики. Власне, дослідження демонструє наповненість нашої генерики провідними жанрами світової літератури, зокрема й готичною прозою.

Готична література в усі часи фасцинувала увагу реципієнта своєю таємничістю, моторошністю та загадковістю. Незбагненне, непоясненне, надприродне завжди було в епіцентрі дискусій між *ratio* та *emotio*, заворожувало, хвилювало, залишало оперативний простір для роздумів про трансцендентне. Тож важливість вивчення особливостей готичної прози, її генези та специфіки реалізації на українському ґрунті, що в національному літературознавстві усе ще є досить спорадичним і потребує ґрунтовних системних студій, не викликає сумніву.

Дослідження цього жанру української літератури зумовлене й потребою систематизації релевантних ознак готичної поетики та характеристики своєрідності національного готичного континууму.

Отже, результати проведеного дослідження релевантні низці поставлених у роботі завдань.

1. Витоки елементів готичної поетики як поетики жаху давні (Біблія, демонологія, чарівна казка). Однак лише есхатологічні тенденції бароко й естетика романтизму, розгойдавши сувору раціоналістичну ідеологію класицизму, створили благодатний ґрунт для розвитку готичного жанру як на світовій, так і національній літературних аренах. Відтак, культурно-мистецька доба романтизму з його тяжінням до ескапізму, «світової скорботи», «нічної сторони світу» і людського єства, контрастною симетрією створила сприятливу атмосферу для поляризації досліджуваного жанру.

У процесі роботи здійснено комплексний аналіз літературної готики як жанрового різновиду. Зокрема висвітлено особливості еволюції готичної поетики та її трансформації в українській літературі другої половини XIX – початку XX століття; досліджено генезу української літературної готики, її жанрових моделей та їхню художню специфіку.

2. Встановлено, що загальносвітова естетична парадигма літературної готики проявилася і в українському культурно-мистецькому процесі. Фундаментальною її константою є триєдина категорія *mystery* (таємничість) – *horror* (жах) – *suspense* (напружене очікування), котра в комплексі з відповідними тематично-змістовими та жанрово-стильовими особливостями забезпечує цілісність і системність повноцінного функціонування готичного жанру.

Виявлено, що образ-символ Смерті на рівні мотивного комплексу є знаковим у готичній парадигмі, оскільки навколо нього актуалізуються-групується інші константи жанру (образ могили, мотиви фатуму та приреченості, родового прокляття тощо); а образ Вселенського зла в національній готиці накладається на образи відповідних демонологічних істот: Відьом, Русалок, Мавок, Потерчат, Чортів, Блуду тощо. Така полівалентність готичних образів забезпечує монолітність національного готичного жанру, а в комплексі з прийомами метаморфози та антиципації доповнює відповідну його рецепцію.

3. Дослідження української готичної прози другої половини ХІХ – початку ХХ століття дало змогу виявити трансформацію окремих готичних ознак світового інваріанта літературної готики, а також зафіксувати низку особливостей, притаманних власне національному варіанту готичного жанру, серед яких, зокрема, імпліцитний натуралізм, контамінація фантасмагорії та онірики, редукція категорії жаху, іронічне світосприйняття. Встановлено емблематичне співвідношення літературної готики й фольклору, зокрема на рівні демонології, що постає невичерпним джерелом конструювання готичних образів і мотивів.

4. Простежено, що в конструюванні сюжетного плетива готичних творів національного зразка вагоме місце займає іронія, що нерідко функціонує як додаткова семантична конотація до готичного образу чи мотиву; вона не порушує універсальних канонів сакрального, однак декодує стратегію емблематичності готичного жанру, водночас дещо модифікуючи вплив сугестивно-сміслової ідентифікації демонологем. Однак з'ясовано, що подібні діалоги чи навіть сцени не нівелюють готицизм того чи іншого твору, а навпаки – актуалізують колорит і підсилюють емоційну виразність готичного тексту, тому іронічні вкраплення, синтезовані гротеском, доповнюють парадигму іманентних особливостей національної готики як жанру.

5. У дисертації розглянуто засоби художньої реалізації поетики жаху та особливості її функціонального навантаження в загальноєвропейській літературі. Виявлено, що в середовищі національного художнього простору простежується редукція жахливого в категорію страху. Така симпліфікація зумовлена іронічністю уявлень українців про специфіку потойбічного світу та щодо існування надприродних істот, а також особливістю наших фольклорно-демонологічних образів, які інколи постають добротворцями, таким чином розмиваючи межі різкої конфронтації добра і зла.

З'ясовано, що в українському варіанті літературної готики категорія містичного доповнює ефект сугестії, в результаті чого дещо нівелюється гротескно-іронічний план оповіді. Таким чином, реципієнт повертається до першовитоків готичного жанру, формуючи власну діалектичну візуально-мисленнєву форму

світосприйняття з акцентацією на трансцендентному. Така кореляція споріднює національну готику із західноєвропейською, однак водночас і диференціює їх, оскільки остання перманентно сконденсована на триєдиній категорії (*mystery, horror i suspense*), тоді як національна – закладає латентну семантику національних демонологем, що слугує своєрідним координатором асоціативно-готичних маркерів.

Встановлено, що валідність готичної парадигми також кристалізується наявністю фантазмагорії та оніричних мотивів. Останні готика в синтезі з антиципацією наділяє додатковим аксіологічним значенням, а саме – символічно-пророчим модусом передбачення майбутнього. Фантазмагорія ж постає метафоричною модифікацією готичного світогляду, що в комплексі з онірикою підсилює готичну таємничість, тим самим загострюючи духовно-емоційний складник готичного твору.

Визначено архетипи, залучені для конструювання готичного жанру, серед яких архетип Дороги (як модифікація міфологеми лабіринту), актуалізований готичними семами «переслідування»/«блукання»/«втечі»; Тіні (як персоніфікації концепту страху в літературній готиці); Дому (як репрезентації готичного топосу, побудованого у своїй основі на універсальних готичних антиноміях «Свій / Чужий», «Сакральний / Профанний», «Світлий / Темний»).

Охарактеризовано готичний топос української прози другої половини ХІХ – початку ХХ століття, а також його репрезентацію крізь призму локусу замку, старовинного маєтку, занедбаного обійстя, покинутого дому (хати); проаналізовано його розгортання через актуалізацію бінарних опозицій «Добро / Зло», «Світлий / Темний». Встановлено емблематичний зв'язок готичного топосу з локусом замкнутого простору, що також належить до готичного дискурсу. Доведено, що літературна готика, ретранслюючи свою жанрову специфіку, демонструє здатність перетворювати освоєний, рідний і навіть сакральний простір на чужий, ворожий, темний.

Поряд із трансформацією простору важливу роль в готичному жанрі відіграє й просторова замкнутість героя, що, відповідно, постає наслідком зміщення

зовнішнього і внутрішнього хронотопу (оповідання А. Крушельницького «У п'яті ночі», К. Поліщука «Семиковецькі тіні», Б. Лепкого «Старий двір», М. Чайковського «Могила», М. Костомарова «Дитяча могила»).

Атмосферу психологічного напруження в готичному жанрі акумулюють надприродні сили. Почасти їхні образи візуалізуються, рідше – залишаються «закулісними». З'ясовано, що особливості їхньої рецепції у свідомості українців ґрунтуються не лише на християнських, зокрема есхатологічних, мотивах, але й на більш давніх язичницьких фольклорно-міфологічних елементах.

Визначено особливості формування типажу готичного героя з акцентуованістю останнього на негативізм, лиходійство, енергетику зла. Виявлено, що екстраполяція романтичного інтуїтивізму в площину готики сприяла семантичному поглибленню образу готичного героя завдяки акумулюванню додаткових конотацій ескапізму, інтересу до «нічної сторони світу» тощо. Однак в українській прозі окресленого періоду не в усіх готичних творах можна виявити присутність лиходія. В окремих випадках, зокрема у творах О. Авдіковського, Г. Данилевського, Є. Згарського, Ф. Кудринського, М. Петрушевича, В. Росковшенка, Л. Сапогівського, О. Стороженка, простежується контамінація образу лиходія та потойбічних сил. Відтак, наявні образи надприродних персонажів, котрі приносять людям шкоду і навіть смерть, переймають на себе функції лиходіїв, а реальні, земні герої готичних творів постають жертвами останніх. Подібна особливість також є суттєвою диференційною ознакою національної та загальноєвропейської літературної готики.

Зінтерпретовано теодицею як фундаментальну філософську платформу літературної готики; простежено її реалізацію та відповідну семантичну конотацію на матеріалі української готичної прози другої половини XIX – початку XX століття.

Виявлено, що в період другої половини XIX – початку XX століття в українській літературі готичний жанр набув найбільшого розвитку в малій прозі. Беручи до уваги це, а також схему, що її запропонував І. Денисюк (літературознавець вважав, що балада стала основою розвитку новели, а,

відповідно, новела була експериментальним жанром для «обкатки» тем, мотивів та образів великої прози), пунктирно можна вивести вектор поетапного розвитку національного варіанта літературної готики в генезі жанротворення: балада – новела – оповідання (мала проза) – повість – роман (велика проза). Тож маємо підстави стверджувати, що «пам'ять» готичного жанру зберігає в собі генетичний код фольклору. А найбільший розквіт готичного жанру на сторінках саме малої прози аналізованого періоду дає змогу припустити, що свою кристалізацію та жанрову «обкатку» українська літературна готика пройшла саме в проміжку другої половини XIX – початку XX століття, що також було зумовлено й сприятливою для її розвитку атмосферою доби романтизму. Беручи до уваги цю імплікацію, цілком логічним виявляється припущення щодо порівняно невеликої кількості в зазначений період «чистих» зразків готичного жанру у великій прозі. Однак Іван Франко, випереджаючи свій час і прагнучи скоординувати розвиток тогочасного українського літературного процесу «в ногу» зі світовим, створює роман «Петрії і Довбушуки», що став «першою ластівкою» готичного жанру у великій прозі національної літератури.

Варто звернути увагу й на те, що в українському літературознавстві існує версія тотожності між дефініціями готичний та химерний роман. Однак, на наш погляд, зазначені терміни не слід розглядати як синонімічні, оскільки химерний роман значною мірою зумовлений не генетичною пам'яттю жанру, а авторською творчою уявою і фантазією, що, своєю чергою, має не фольклорну, а відносно «чисту» літературну основу. До того ж, деякі вчені, як-от Р. Гром'як, химерний роман вважають формою роману готичного.

Аналіз української готичної прози другої половини XIX – початку XX століття дозволив установити фасцинацію конгруентного співіснування бінарних опозицій реальний / ірреальний, поЦЕЙбічний / поТОЙбічний, свій / чужий, що, своєю чергою, зумовлено відносною синхронізацією на сторінках готичних творів язичницького та християнського світоглядів, а подекуди й контамінацією їхніх окремих елементів.

Установлено, що порівняно зі світовим готичним поетикальним континуумом, де виразно й детально виписані картини тліну крізь призму відразливих натуралістичних елементів, в українському – натуралізм імпліцитний та застосований не так із метою увиразнення відчуття *horror*'у, як для відображення лімінальної фрустрації готичного героя, а відтак – психологізації тексту та підсилення напруженого очікування.

Отже, в українському літературному процесі другої половини XIX – початку XX століття готичний жанр сконденсував фундаментальну константу загальноєвропейської готики (*mystery* (таємничість) – *horror* (жах) – *suspense* (напружене очікування)), водночас наповнивши її національним колоритом і конструюючи власні готичні детермінанти відповідно до ментальних особливостей українського світосприйняття. Національний варіант літературної готики ґрунтується на принципах її світового інваріанта, зберігаючи одночасно оригінальність і маркованість українським фольклором та аксіологією. Національна готика не є дзеркальним відображенням світової, не є її епігонським конгломератом. Вона крізь призму рецесії та віри нашого народу у трансцендентне вибудовує власну специфіку та жанрову модель, із кожним десятиліттям перманентно еволюціонуючи та модифікуючи свою іманентну парадигму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова Г. А. Українське порівняльне літературознавство кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.: теоретико-методологічний дискурс: автореф. дис. ... докт. філ. наук: спец. 10.01.05 порівняльне літературознавство. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. К, 2010. 38 с.
2. Алексеев М. П. Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец». М. : Наука, 1983. С. 531-674.
3. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; за ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів : Літопис, 2001. 832 с.
4. Антологія української готичної прози: у 2-х т. Т. 1 (упорядкув. і передм. Ю.П. Винничука). Харків : Фоліо, 2014. 604 с.
5. Антологія української готичної прози: у 2-х т. Т. 2 (упорядкув. і передм. Ю.П. Винничука). Харків : Фоліо, 2014. 604 с.
6. Антологія українського жаху: збірка упоряд. В. Пахаренко. К. : Асоціація підтримки української популярної літератури, 2000. 800 с.
7. Антофійчук В. Закономірності переосмислення сюжетів та образів Нового Завіту в українській літературі ХХ століття. *Біблія і культура: Збірник наукових статей*. Випуск 1. Чернівці : Рута, 2000. С.26-33.
8. Ар'єс Ф. Людина перед лицем смерті [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://thedevochki.com/2016/10/06/pristrast-tanatos-smert-yak-vichniy-dvigun/>
9. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: У 3 т.; Т. 3. главн. ред. Н. Волочаева. М. : Индрик, 1994. 840 с.
10. 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.
11. Батай Ж. Литература и Зло. Пер. с фр. и коммент. Н. В. Бунтман и Е. Г. Домогацкой. М. : Изд-во МГУ, 1994. 166 с.
12. Бахтин М. Эпос и роман. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 304 с.

13. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики*. Москва : Художественная литература, 1975. С. 234-407.
14. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва : Библиотека всемирной литературы, 2015. 640 с.
15. Безхутрий Ю. М. Оповідання І. Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош» і «Терен у нозі»: між реалізмом і модернізмом. *Філологія: Збірник наукових праць. Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна*. Харків : Видавництво ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2006. № 1. С. 149-161.
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. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. Москва : Искусство, 1979. 237 с.
18. Берковский Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. Санкт-Петербург : Азбука, 2002. 480 с.
19. Берковский Н. Романтизм в Германии. Львов : Художественная литература, 1973. 568 с.
20. Берлинский Г. Мир страха: Литература [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://www.nestor.minsk.by/vr/2008/09/vr80927.html>
21. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми та жанрова еволюція [Текст]: монографія. К. : Академвидав, 2004. 368 с.
22. Бікхерд Е. Історія жаху: Дослідження готичного роману [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://uk.wikipedia.org/wiki>.
23. Білецький О. І. Очередные вопросы изучения русского романтизма. Зібр. тв.: У 5 т. К. : Наукова думка, 1966. 473 с. Т. 4.
24. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. К. : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.
25. 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, 24–26 вересня 2002 р). Укл. Т. Н. Денисова. К.: ІМВ, 2004. С. 191-197.

26. Бовсунівська Т. Двійництво в українському романтизмі. *Всесвіт*. 1997. № 5-6. С.170-177.

27. 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.

28. Брацка М. Оніричні мотиви у творчості польських романтиків. *Питання літературознавства*. 2011. Вип. 84. С. 109-116.

29. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.

30. Букіна Н. Модифікації готичного в сучасній українській прозі: дис. на здоб. наук. ступ. канд. філ. наук: спец. 10.01.01 українська література. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2016. 192 с.

31. Бурутін А. Явище містицизму в літературному контексті українського середньовіччя. *Літературознавчі студії: зб. наук. праць Київського національного університету ім. Т. Шевченка*. 2017. Вип. 1 (48). Част. 1. С. 110-119.

32. Вампір [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>

33. Вахек Й. Лингвистический словарь Пражской школы; под ред. и с предисл. А.А. Реформатского. Пер. с фр., нем., англ. и чеш.: И.А. Мельчука, В.З. Санникова. М. : Прогресс, 1964. 350 с.

34. Вацуρο В. Э. Готический роман в России. М. : Новое литературное обозрение, 2002. 544 с.

35. Великий тлумачний словник сучасної української мови (уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел). К. : Ірпінь: ВТФ «Перун», 2002. 1440 с.

36. Веклич Ю. Порівняльна семантика лексем на позначення білого та чорного кольорів у культурах країн світу [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://www.psyh.kiev.ua/>
37. Венгринович Н. Феномен натуралізму Івана Франка й американська проза кінця XIX початку XX століття. Івано-Франківськ : Видавець Кушнір Г. М., 2016. 200 с.
38. Вещикова О. Категорія містичного: науковий дискурс і репрезентація в сучасній прозі. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Філологія». 2017. Випуск 76. С. 129-133.
39. Вещикова О. Наративні стратегії містичного у художньому творі (на матеріалі прози В. Шевчука, Г. Пагутяк, В. Даниленка): дис. на здоб. наук. ступ. канд. філ. наук: спец. 10.01.06 теорія літератури. Чорноморський національний університет імені Петра Могили. Запоріжжя, 2017. 228 с.
40. Виноградова Л. Мифологический аспект полесской «русальной» традиции. *Славянский и балканский фольклор: Духовная культура. Полесья на общеславянском фоне*. М. : Наука, 1986. С. 88-135.
41. Витрикуш І. Образ ночі як компонент романтичної символіки Левка Боровиковського. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. Вип. 16. С. 50-54.
42. Вишнеvsька Г. Свічка в контексті української духовної культури. *Рідний край*. 2011. № 1. С. 56-60.
43. Відьма [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: http://www.bbc.com/ukrainian/vert_cul/2015/10/151023_vert_cul_where_do_witches_come_from_vr
44. Войтович В. Антологія українського міфу: Етіологічні, космогонічні, антропогонічні, теогонічні, солярні, лунарні, астральні, календарні, історичні міфи: У 3 т. Т. 1. 2006. 912 с.
45. Войтович В. Українська міфологія. К. : Либідь, 2002. 664 с.
46. Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис: У 2 т. Мюнхен : Українське видавництво, 1958. 309с., 289 с.

47. Вся история искусства. Живопись, архитектура, скульптура, декоративное искусство. Пер. с ит. Т. М. Котельникова. М. : Астрель: АСТ, 2007. 414 с.
48. Вулф В. «Джейн Эйр» и «Грозный перевал». Вулф В. *Избранное*. Москва : Художественная литература, 1989. С. 501-506.
49. Галич О. «Містичне» в англійському готичному романі. Особливості функціонування та специфіка дослідження. *Наукові записки*. Серія: Філологічні науки. 2007. Вип. 89 (5). С. 81-84.
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. Гнатюк В. Деякі уваги над байкою. *Вибрані статті про народну творчість*: на 110-річчя від дня народження. ЗНТШ. Т. 201. Філологічна секція. Нью-Йорк, 1981. С. 185-206.
53. Голод Р. Методологія франкознавчих досліджень та творчий метод Івана Франка. *Українська мова і література в школі*. 2005. №7. С. 44-46.
54. Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. 108 с.
55. Голод Р. Інтер'єр у прозі І. Франка (мікропоетика опису). *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 2003. Вип. 32. С. 15-24.
56. Голод Р. Елементи сюрреалізму в художній творчості Івана Франка. *Мандрівець*. 2005. № 5. С. 50-53.
57. Голод Р. Гросевич І. «Петрії і Довбушуки» Івана Франка в парадигмі української літературної готики. *Філологічні трактати (Вісник СумДУ)*. 2014. № 1. С. 5-11.
58. Горбонос О. Містичний світ як складова простору художньої літератури: історико-культурологічний аспект. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля: науковий журнал*. Серія «Філологічні науки». № 1 (9). Дніпропетровськ, 2015. С. 6-10.

59. Горнятко-Шумилович А. Український химерний роман у контексті латиноамериканського магічного реалізму. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 2004. Вип. 33. Ч.2. С.230-238.
60. Готические поэты и писатели. Современная готическая литература [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://www.gothiclit.ru/index/0-8>.
61. Готический роман. Ужас, бредущий сквозь века [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://Vlogwar.Ru>
62. Гриценко П. До проблеми лінгвістичного опису українського демонімікону. *Хобзей Н. Гуцульська міфологія: Етнолінгвістичний словник*. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, 2002. С. 819-826.
63. Грицик І. Летіла зозуля та й стала кувати (символи птахів в українських народних баладах) [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/КМ/pdfs/Magazine52-6.pdf>
64. Грицик Л. Українське порівняльне літературознавство 1920-х років: між реліктами позитивістських уявлень і типологією. 2013. *Слово і Час*. № 8. С. 12-22.
65. Гросевич І. Жанрово-стилістична типологія літературної готики у дискурсивному полі романтизму. *Virtus: Scientific Journal*. Canada, Montreal. 2019, Issue 32. P. 150-155.
66. Гросевич І. Літературно-фольклорна готика: образно-сюжетна парадигма. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2019. № 2 (54). С. 275-288.
67. Гросевич І. Типологія жанрово-стильових особливостей української літературної готики. *Теоретичні й прикладні проблеми сучасної філології: збірник наукових праць*. Слов'янськ. 2019. Вип. 8. Частина II. С. 169-177.
68. Гросевич І. Готичність як художньо-стильова особливість малої прози Івана Франка. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ :

Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2016. № 2 (34). С. 501-509.

69. Гросевич І. Готичний роман Івана Франка «Петрії і Довбуцуки»: специфіка жанру. *Вісник Прикарпатського університету. Філологія*. 2014-2015. Вип. 42-

43. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2015. С. 262-267.

70. Гросевич І. Готичні константи в оповіданні Хоми Купрієнка «Недобрий віщун». *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2015. № 2 (30). С. 511-518.

71. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. К. : Критика, 2006. 352 с.

72. Гурдуз А. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській «прозі про землю» кінця ХІХ-першої третини ХХ ст. [Текст]: монографія. Миколаїв : Видавництво МДГУ ім. Петра Могили, 2008. 216 с.

73. Демонологічні істоти [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: http://istoryk.at.ua/publ/knigi/ukrajinska_mifologija/demonichni_istoti_domovik/11-1-0-79

74. Денисова Т. Новейшая готика: (о жанровых модификациях современного американского романа). Жанровое разнообразие современной прозы Запада. Киев, 1989. С. 59-127.

75. Денисюк І. Исторична белетристика Івана Франка. *Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах*. Львів, 2005. Т.1. Франкові дослідження. 431 с.

76. Денисюк І. Казковий чудесний покажчик у новелі Франка «Неначе сон». *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 1999. Вип. 27. С. 104-111.

77. Денисюк І. Літературна готика і Франкова проза [Електронний ресурс].

Режим доступу до ресурсу:

http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/ukr_literaturoznavstvo/68/68_2006_denys_iuk.pdf

78. Денисюк І. «Усе мистецьке є символом» (Розшифровані й нерозшифровані символи у «Перехресних стежках»). *Іван Денисюк. Невичерпність атома*. Львів, 2001. С. 101-109.
79. Денисюк Х. Готичний роман: специфіка жанру. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб. наук. праць факультету Гуманітарного інституту Національно-авіаційного університету*. К. : ІВЦ Держкомстату України, 2005. Вип. 11. С. 286-293.
80. Дербенева Л. Архетип и миф как архаические составляющие русской реалистической литературы XIX века. *Ивано-Франковск : «Факел», 2007. 428 с.*
81. Державин В. Фантастика в «Страшной Мести» Гоголя. Збірник на пошану акад. Д. І. Багалієві. Харків, 1927. С. 331. Режим доступу: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=10509>
82. Демченко А. Поетика тріади «Дім-не-Дім-Антидім» у збірці С. Жадана «Життя Марії». *Сучасні літературознавчі студії. Феномен дому в літературознавчій перспективі* : зб. наук. праць; гол. ред. Н. О. Висоцька. К. : Вид. центр КНЛУ, 2016. Вип. 13. С. 207-216.
83. Джекобс В. Мавпяча лапка [Текст]: Неймовірне оповідання; (перекл. з англ. М. Ковальчук). *Всесвіт*. 2005. № 3-4. С. 186-192.
84. Допельгангер [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>
85. Душа [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: uk.wikipedia.org/wiki/
86. Еко У. Поміж автором і текстом. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.; за ред. М. Зубрицької*. 2-е вид., доп. Львів : Літопис, 2001. С. 564-581.
87. *Енциклопедія українознавства: У 10-х томах. Т. 1. Париж - Нью-Йорк : Молоде життя, 1954-1989. 400 с.*
88. Євланова Є. Категорія «гротеск» в сучасному літературознавчому дискурсі. *Філологічні науки*. 2014. № 18. С. 30-36.

89. Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності). Критика. Літературознавство. Естетика. Київ, 1998. 423 с.
90. Єфремов С. Іван Франко. Критично-біографічний нарис [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: https://chtyvo.org.ua/authors/Yefremov_Serhii/Ivan_Franko_vyd_1926/
91. Єфименко Т. Жанрова традиція готичного роману в гендерній перспективі. *Науковий вісник Херсонського державного університету: Збірник наукових праць*. Серія: Лінгвістика. 2011. Вип. XIV. Херсон : ХДУ. С. 99-102.
92. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 250 с.
93. Елистратова А. Готической роман. История английской литературы. Т. 1. Вип. 2. М. : Просвещение, 1995. 612 с.
94. Ефименко П. Упыри (из истории народных верований). *Українці: народні вірування, повір'я, демонологія*. К. : Либідь, 1992. С. 498-499.
95. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. К. : Довіра. 2006. 703 с.
96. Жигун С. «Класово божевільні» у творах В. Підмогильного та Б. Антоненка-Давидовича. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту): зб. наук. праць; наук. ред. Н. І. Заверталюк [та ін.]*. Дніпро : Ліра, 2016. Вип. 19. С. 10-17.
97. Завадська Н. Міфопоетика простору у прозі Марії Матіос: дис. на здоб. наук. ступ. канд. філ. наук: спец. 10.01.01 українська література. Житомирський державний університет імені Івана Франка. Житомир, 2018. 216 с.
98. Заклятий козак; упор. та передмова О. Мишанича. К. : АТ «Обереги», 1994. 544 с.
99. Закон Божий [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://bible-lessons.in.ua/bible/old/book29/gl45.html>
100. «Заложні мерці» та упирі в українській міфології [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://we.org.ua/kultura/zalozhni-mertsy-ta-upyri-v-ukrayinskij-mifologiyi/>

101. Затонский Д. Искусство романа и XX век. М., 1973. 382 с.
102. Зборовська Н. Код національної літератури як психоісторична проблема. *Слово і час*. 2007. № 1. С. 58-63.
103. Зборовська Н. Психолоаналіз і літературознавство: Посібник. К. : «Академвидав», 2003. 392 с.
104. Зеленин Д. Избранные труды. Очерки русской мифологии. Умершие не своей смертью и русалки. М. : «ИНДРИК», 1995. 432 с.
105. Зеров М. Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 2. 601 с.
106. Змій [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>
107. Зражевська Н. Кнутш готика і романтизм: взаємозалежність у соціокультурній динаміці. *Гуманітарні студії (збірник наукових праць КНУ імені Т. Шевченка)*. 2012. Вип. 15. С. 216-222.
108. Зубак Л. Новела Івана Франка «Неначе сон»: спроба психобіографічного прочитання. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка*. Серія: Філологічні науки (літературознавство). 2009. Вип. 85. С. 183-193.
109. Зубрицька М. Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника. *Незнайома: Антологія «жіночої» прози та есеїстики II половини XX-початку XXI століття*. Львів : Піраміда, 2005. С. 206-216.
110. Зуєнко М. Категорія «Міфопоетика» в сучасному літературознавстві. *Філологічні науки (збірник наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка)*. Серія: Літературознавство. 2014. № 18. С. 3-9.
111. Іларіон (Огієнко І.; митрополит). Дохристиянські вірування українського народу: історично-релігійна монографія. Київ : Обереги, 1992. 424 с.
112. История зарубежной литературы XIX века: учеб. для студентов: В 2 ч.; ред. Н.П.Михальской. М. : Просвещение, 1991. Ч. 2. С.10-20.

113. Калениченко Н. Українська література ХІХ ст. Напрями, течії. К., 1977. 256 с.
114. Карамзин Н. Остров Борнгольм [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/vacuro-goticheskij-roman/karamzin-ostrov-borngolm-sierra-morena.htm>
115. Качмар М. Метаморфоза в українських демонологічних оповіданнях. *Міфологія і Фольклор*. 2012. № 2-3. С. 16-24.
116. Качуровський І. Готична література та її жанри. *Сучасність*. 2002. № 5. С. 59-67.
117. Качуровський І. Променисті силуети. К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 767 с.
118. Киченко А. Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы ХІХ века. Черкассы : Изд-во Черкасского университета, 2003. 372 с.
119. Кметь В. Архетип відьми в українській літературі ХІХ-ХХ століття: дис. на здоб. наук. ступ. канд. філ. наук: спец. 10.01.01 українська література. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2017. 234 с.
120. Кобзар О. Міфопоетика як предмет і метод літературознавчого дослідження. *Наукові записки Національного університету «Острозька Академія»*. Серія «Філологічна». 2010. Вип. 15. С. 131-139.
121. Кобзар О. Міфопоетичний аналіз художнього твору. *Філологічні науки (збірник наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка)*. 2013. № 15. С. 16-23.
122. Кобилко Н. Міфологема «дорога» в українському літературному дискурсі (на матеріалі творів химерної прози): дис. на здоб. наук. ступ. канд. філ. наук: спец. 10.01.01 українська література. Бердянський державний педагогічний університет. Бердянськ, 2017. 186 с.
123. Козак-характерник [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>

124. 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.
125. Колінько О. Експресіоністська образність модерністської новели [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Nvmdu/Fil/2012_9/17.htm
126. Комаринець Т. Ідейно-естетичні основи українського романтизму. Проблема національного й інтернаціонального. К. : Вища школа, 1983. 222 с.
127. Комаринець Т. Концепція романтизму в літературознавчих працях Івана Франка. *Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО* (Львів, 11-15 вересня 1986 р.). К. : Наукова думка, 1990. Кн.1. С.199-201.
128. Коноваленко Т. Магічно-реалістична та химерна проза. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Серія: Філологічні науки. 2016. Вип. 10. С. 196-202.
129. Кононенко Н. Народне православ'я: уявлення про релігію в сучасній Україні. *Етнічна історія народів Європи*. 2009. Вип. 28. С. 14-21.
130. Кононенко О. Українська міфологія. Фольклор, казки, звичаї, обряди. Харків : Фоліо, 2017. 159 с.
131. Коркішко В. Архетип дороги в житті і творчості М. В. Гоголя (на матеріалі епістолярію письменника). *Актуальні проблеми іноземної філології: міжвуз. зб. наук. ст.*; відп. ред. В. А. Зарва. Донецьк : Юго-Восток, 2009. Вип. III: Лінгвістика і літературознавство. С. 408-415.
132. Корній Д. Чарівні істоти українського міфу. Духи природи. Харків : Вид-во Vivat, 2017. 319 с.
133. Костомаров М. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства; упор. І. П. Бетко, А. М. Полотай. К. : Либідь, 1994. 384 с.
134. Костомаров М. Твори: У 2 т.; упор., передм. та приміт. В.Л.Смілянської. Т. 2.: Повісті. К. : Дніпро, 1990. 780 с.

135. Котельникова Т. Вся история искусства. Живопись, архитектура, скульптура, декоративное искусство. М. : Астрель: АСТ, 2007. 414 с.
136. Красильников Р. Танатологические мотивы в художественной литературе : автореф. дис. ... докт. фил. наук: спец. 10.01.08 теория литературы. Текстология. Московский государственный университет имени В. М. Ломоносова. Москва, 2011. 54 с. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/tanatologicheskie-motivy-v-khudozhestvennoi-literature>
137. Краткий словарь по эстетике: Кн. для учителя; под ред. М. Ф. Овсянникова. М. : Просвещение, 1983. 223 с.
138. Крохмальний Р. Фольклорний фітонім як символ трансферності та когерентності художнього образу. *Міфологія і фольклор*. 2008. № 1. С. 68-75.
139. Кудрявцев М. Містичний реалізм М. В. Гоголя: до проблеми філософсько-теологічної символіки. *Зарубіжна література в школах України*. 2008. № 7-8. С.10-14.
140. Культурологічний словник [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://subject.com.ua/culture/dict/index.html>
141. Куліш П. Погляд на усню словесність українську. Куліш П. Твори: у 6 т. Львів : Просвіта, 1909. Т. 6. С. 429-435.
142. Куннас Т. Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві; пер. з фінськ. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; К. : Ніка-Центр, 2015. 288 с.
143. Лавкрафт Г. Сверхъестественный ужас в литературе. Хребты безумия: сборник; пер. с англ. М. : АСТ: ЛЮКС, 2005. С. 647-731.
144. Лапій М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка. Семантика і поетика: дис. на здоб. наук. ступ. канд. філ. наук: спец. 10.01.01 українська література. ДУ «Інститут Івана Франка НАН України». Львів, 2016. 232 с.
145. Легкий М. Роман Івана Франка «Петрії і Добошуки»: поетика, естетика, рецепція в критиці. *Українське літературознавство*. 2015. Випуск 79. С. 6-18.

146. Лексикон загального та порівняльного літературознавства; за ред. А. Волкова [та ін.]. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
147. Лисюк Н. Міфологічний хронотоп: Матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов'янська і світова». К. : Вид-во Українського фітосоціологічного центру, 2006. 198 с.
148. Лімборський І. Західноєвропейський готичний роман і українська література. *Всесвіт*. 1998. № 5-6. С. 157-162.
149. Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка; упор. і наук. ред. Д. Уліцької. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 543 с.
150. Літературна компаративістика. Вип. 4: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми: в 2 ч. Ч.1. Збірники наукових праць. Рубрика: Літературознавство. ред. Наливайко Д.С. [та ін.]. К. : Стилос, 2011. 296 с.
151. Літературознавча енциклопедія: У 2 томах. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К. : Академія, 2007. Т. 1. 608 с., Т. 2. 624 с.
152. Літературознавчий словник-довідник; ред. Р. Т. Гром'як [та ін.]. 2-ге вид., виправ., доп. К. : Академія, 2007. 752 с.
153. Логвин Г. «Чарівливий романтизм». *Зарубіжна література*. 2005. № 6. С. 25-28.
154. Лосєв А. Диалектика мифа. Философия. Мифология. Культура. М. : Мысль, 1991. 561 с.
155. 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.
156. Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. Нью-Йорк; Джерзі Сіті: Свобода, 1967. 654 с.
157. Льюис Мэтью Грегори. Монах [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://avidreaders.ru/author/metyu-gregori-lyuis/>

158. Макарова Е. Традиции готической литературы в произведении Э. Т. А. Гофмана «Эликсир сатаны». *Молодой ученый*. Декабрь. 2015. № 24 (104) С. 1131-1133.
159. Мансірова Т. Моделі порівняльного вивчення літератури: проблеми визначення у сучасному методологічному контексті літературознавчої компаративістики. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Серія: Літературознавство. 2011. Вип. 3(2). С. 165-171.
160. Матвієнко О. Традиції готики в англійській літературі ХІХ ст.: автореф. дис. ...канд. філ. наук: спец. 10.01.04 література зарубіжних країн. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2000. 20 с.
161. Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. *Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. Соло триває... Нові голоси. Лекція на пошану Соломії Павличко*. Львів : Літопис, 2004. 142 с.
162. Мафтин Н. Містичне як вияв готичної літературної традиції в західноукраїнській малій прозі міжвоєнного двадцятиліття. *Питання літературознавства*. 2011. Вип. 84. С. 193-202.
163. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти [Текст]: монографія. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного ун-ту ім. В. Стефаника, 2008. 356 с.
164. Мафтин Н. У пошуках «GRAND» стилю (західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття) [Текст]: [монографія]. Івано-Франківськ : ЛІК, 2011. 335 с.
165. 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.
166. Медицька М. Мирослава. Літературознавчі статті, спогади, матеріали. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2012. 352 с.
167. Мелетинский Е. Поэтика мифа. М. : Восточная литература, 1995. 408 с.

168. Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація: автореф. дис. ...канд. філ. наук: спец. 10.01.01 українська література. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2009. 24 с.
169. Мельник О. Душа та дух персонажів Михайла Яцкова: усвідомлення дисоціації. *Парадигма*. 2009. Вип. 4. С. 5-24.
170. Меншій А. Семантика концепту «Страх» у творчості М. Коцюбинського та Г. Косинки. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції: [Текст]. Збірник наукових праць Київського ун-ту ім. Б. Грінченка*. К. : Видавництво Київського університету ім. Б. Грінченка. Філологічні науки. 2012. С. 29-34.
171. Метлинський А. Смерть бандуриста [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: http://www.pysar.net/virsz.php?poet_id=45&virsz_id=2
172. Метьюрин Ч. Р. Мельмот скиталець [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://www.lib.ru/INOOLD/METURIN/melmoth.txt>
173. Милорадович В. Українська відьма: нариси з української демонології; упоряд., пер., передм. О. М. Томанчук. К. : Веселка, 1993. 72 с.
174. Міськов І. Дракон (змій, змія) як символ: схід – захід. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія: Історія. 2012. Вип. 28. С. 155-172.
175. Множинна особистість [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>
176. Моклиця М. Вступ до літературознавства: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2011. 468 с.
177. Мочернюк Н. Готичний роман у творчості Е.Т. А. Гофмана та І. Франка. *Для добра мільонів хай вічно живе: Збірник наукових праць на пошану 150-річчя від Дня народження Івана Франка*. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2008. 443 с.
178. Мочернюк Н. Поетика «містичного» в «Гімнах до ночі» Новалиса. *Питання літературознавства*. 2011. Випуск 84. С. 55-61.

179. Мунтян А. Еволюція готичного роману. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2014. № 30. С. 197-207.
180. Назаревич Л. Екзистенційність як філософська та художньо-естетична домінанта малої прози Василя Стефаника. *Вісник Прикарпатського університету*. 2012. Вип. 34-35. С. 120-125.
181. Наливайко Д. Шахова К. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму: Підручник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. 416 с.
182. Напцок Б. Традиция литературной «готики»: генезис, эстетика, жанровая типология и поэтика (на материале английской литературы): автореф. дис. ... докт. фил. наук: спец. 10.01.08 теория литературы. Текстология. Кубанский государственный университет. Краснодар, 2016. 52 с.
183. Наумовська О. Різновекторність локусів потойбіччя в народній неказковій прозі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Серія: Мовознавство. Літературознавство. 2018. Вип. 21. Т. 2. С. 39-47.
184. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. 2-е вид. К. : Обереги, 2003. 144 с.
185. Новая философская энциклопедия; упор. и ред. Г.Ю. Семигин. Т. 2. М. : Мысль, 2001. 636 с.
186. Новикова М. Міфосвіт Григора Тютюнника: степ і сіль. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2004. № 5-6. С. 149-158.
187. Павличко С. Теорія літератури. К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи». 2002. 492 с.
188. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К. : Либідь, 1997. 360 с.
189. Павлунік С. «Закоханий чорт» Олекси Стороженка та «Закоханий диявол» Жака. *Слово і Час*. 2006. № 9. 27-29 с.
190. Падар Ю. Магічний реалізм і химерна проза: протистояння чи взаємодія? *Літературознавчі студії: Збірник наукових праць*. К. : Вид-во Дмитра Бураго, 2011. Вип. 33. С. 397-404.

191. Пастух Т. Романи Івана Франка. Львів : Каменяр, 1998. 135 с.
192. Пастух Х. Готична поетика у романі «Буреверхи» Емілії Бронте [Текст]: монографія. Львів, 2013. 218 с.
193. Пастух Х. Еволюція готичної поетики і роман «Буреверхи» Емілії Бронте: автореф. дис... канд. філ. наук: спец. 10.01.06 теорія літератури. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2009. 19 с.
194. Пастух Х. Творчість Олекси Стороженка в аспекті готичної поетики. *Українське літературознавство*. 2011. Випуск 73. С. 164-169.
195. Пилипюк Л. Простір як місце дії у творчості Оноре де Бальзака. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2014. Вип. IV. С. 319-327.
196. Пікун Л. Ігрова трансформація романтичного героя в романі М. Шеллі «Франкенштейн» [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://studentam.net.ua/content/view/8875/53/>
197. Пахаренко В. Нарис української поетики (До нових підходів у вивченні літератури). *Українська мова і література*. 1997. № 29-32. С. 32-73.
198. Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів. Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. (Львів, 25 – 27 вересня 1996 р.). Львів: Світ, 1998. С. 313-319.
199. Понікаровська Н. Відображення уявлень про заложних покійників в українському фольклорі (на прикладі народних казок та оповідань). *Вісник МСУ*. Серія: мистецтвознавство. 2013. Т. XVI. № 1. С. 38-47.
200. Понікаровська Н. Захисні мотиви від заложних в українському okazіонально-обрядовому фольклорі. *Молодий вчений*. 2015 (Травень). № 5 (20). Частина 2. С. 157-160.
201. Понікаровська Н. Образ чорта в українському фольклорі [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: http://www.rusnauka.com/41_PWSN_2014/Philologia/7_184312.doc.htm

202. Пономарьов А. Царина народної уяви та її класичні розробки. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. К. : Либідь, 1991. 640 с.
203. Пономарьова В. Західноукраїнські народні уявлення про поведінку душ передчасно померлих людей. *Вісник ЛНУ ім. І. Франка*. 2010. С. 86-94.
204. 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. 362-376 с.
205. Приходченко К. Цінність образу-символу «Вода» в українській культурі. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2011. Випуск XXIV. Частина 2. С. 265-274.
206. Приходченко О. Концептуалізація опозиції ЖИТТЯ – СМЕРТЬ в готичній картині світу (на матеріалі англійськомовних романів про вампірів): дис. на здоб. наук. ступ. канд. філ. наук: спец. 10.02.04 германські мови. Запорізький національний університет. Запоріжжя, 2017. 267 с.
207. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград : Изд-во Ленинградского университета, 1986. 366 с.
208. Психологічний словник / авт.-уклад. В.В.Синявський, О.П.Сергеєнкова; ред.. Н.А. Побірченко [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу:http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5980/3/O_Serhieienkova_IL.pdf
209. Радкліф А. Роман в Сицилии [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://lib.rus.ec/b/118082/read>
210. Радкліф А. Замки Этлин и Данбейн [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://lib.rus.ec/b/118082/read>
211. Радклиф А. Итальянец, или Исповедальня Кающихся, Облаченных в Черное, 2000. 530 с.
212. Раті А. Жанрові особливості англійськомовної літератури жахів та їх відтворення українською мовою: дис. на здоб. наук. ступ. канд. філ. наук: спец.

- 10.02.16 перекладознавство. Національний авіаційний університет. Київ, 2016. 223 с.
213. Рецепція змії у свідомості українського народу [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: http://www.aratta-ukraine.com/sacred_ua.php?id=105
214. Решету́ха С. Готика як принцип самоорганізації тексту в оповіданні «Примари Несвізького замку» Олекси Стороженка. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 2004. Вип. 33. С. 113-117.
215. Решету́ха С. «Марко Проклятий» – роман-експеримент (міфологічний аспект). *Слово і Час*. 2006. № 9. С. 34-39.
216. Рыбаков Б. Язычество Древней Руси. М. : Наука, 1987. 787 с.
217. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій (фрагмент). Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; ред. М. Зубрицька. 2-е вид., доп. Львів : Літопис, 2001. С. 286-305.
218. Романенко О. Типологізація поняття «антиципація» в сучасній психологічній науці. *Юридична психологія*. 2015. № 2. С. 40-52.
219. Саяпіна Т. Міфопоетика творчості М. М. Коцюбинського: автореф. дис. ... канд. філ. наук: спец. 10.01.01 українська література. Запорізький державний університет. Запоріжжя, 2000. 21 с.
220. Свидницький А. Відьми, чарівниці й опирі. [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Lit/S/SvydnyckyA/OtherWorks/VidmyCharivnyciЮруги/2.html>
221. Седакова О. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М. : «ИНДРИК», 2004. 339 с.
222. Сичевська-Возняк О. Генеза проблеми теодицеї в античній філософії. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Розділ III. Історія філософії. 2014. № 16. С. 89-95.
223. Сізова К. Готичний роман у літературі постмодернізму: традиційне й новаторське. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2013. № 28. С. 254-269.

224. Сімеонов І. «Перевтілення» готичного роману в новелах Пауля Хейзе про духів і привидів. *Вісник Запорізького національного університету*. 2014. № 2. С. 215-224.
225. Сквирська І. Генеза українського історичного роману: кінець ХІХ-початок ХХ ст. [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Lits/2012_35/577_581.pdf
226. Скобельська О. Художній світ Гоголя у контексті української культурної традиції: автореф. дис. ...канд. філ. наук: спец. 10.01.04 порівняльне літературознавство. Черкаський державний університет імені Богдана Хмельницького. К., 2002. 20 с.
227. Скороденко В. Монах Льюис и его роман. *Льюис М.Г. Монах*. М.: Ладомир, 1993. С. 5-14.
228. Скотний В. Проблема душі в античній філософії: Сократ і Платон. *Молодь і ринок*. 2011. №8. С. 6-13.
229. Скотт В. Миссис Анна Радклиф. *Радклиф А. Італьянец, или Исповедальня Кающихся, Облаченных в Черное*, 2000. 530 с.
230. Славянские древности. Этнолингвистический словарь; ред. Н. И. Толстого. М.: Международные отношения. Т.1: А – Г. 1995. 488 с.
231. Словник символів культури України; за заг. ред. В. П. Коцура, О.І. Потапенка, М.К. Дмитренка. К.: Міленіум, 2002. 260 с.
232. Словник давньоукраїнської міфології; за ред. С. Плачинди. К.: Український письменник, 1993. 63 с.
233. Словник української мови: в 11 томах. Том 4, 1973. С. 749. [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://sum.in.ua/s/kuljtura>.
234. Смілянська В. Літературна творчість Миколи Костомарова. *Шевченкознавчі роздуми: зб. наук. праць НАН України*. Ін-т літератури ім.Т. Г.Шевченка. К., 2005. С. 434-469.
235. Сніжко В. Українознавство: природна психо-філософська концепція [Текст]: монографія; МОН України, ННДІ українознавства. Київ, 2010. 528 с.

236. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М. : Интрада, 1999. 319 с.
237. Солецький О. Емблематичні форми дискурсу: від міфу до постмодерну [Текст]: монографія. Івано-Франківськ : «Лілея-НВ», 2018. 400с.
238. Соловьева Н. Английский предромантизм и формирование романтического метода. М. :Изд-во Моск. ун-та, 1984. 146 с.
239. Соловьева Н. У истоков английского романтизма [Текст]: монографія. М. : Изд-во МГУ, 1988. 232 с.
240. Стефаник В. Сама-саміська. [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://javalibre.com.ua/java-book/book/2917992>
241. Стороженко О. Примари Несвізького замку. Твори: У 4 т. Харків, 1931. Т. 4. С. 181-189.
242. Стороженко О. Марко Проклятий [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3707>
243. Сто найвідоміших образів української міфології; ред. О. Таланчук. 2-е вид., доп. і перероб. К. : Автограф, 2007. 460 с.
244. Стрих В. Дом и бездомность. *Ступени*. 1997. № 10. С. 70-77.
245. Сучасний словник з етики: Словник; за ред. М. Г. Тофтул. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 416 с.
246. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука: Постать сучасного письменника на тлі західноєвропейської літератури. К. : Вид-во імені Олени Теліги, 2001. 224 с.
247. Терехова І. Елементи готичної прози у творчості М. Костомарова (на прикладі повісті «Кудеяр»). *Вісник Запорізького національного університету*. Серія філологічна. 2010. № 2. С. 317-320.
248. Терехова Л. Філософська спроможність містицизму в межах середньовічної традиції. *Вісник НАУ*. Серія: Філософія. Культурологія. 2016. № 1 (23). С. 82-86.

249. Тернер С. Символіка кольорів [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://www.personal-plus.net/383/6902.html>
250. Тесля С. Дом как привычка и символ повседневной жизни. *Ступени*. 1997. № 10. С. 54-70.
251. Тиховська О. Психологічне підгрунття образу дворушника в українській міфології. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія: Філологія. Вип. 2 (36). 2016. С. 242-248.
252. Тиховська О. Персоніфікація архетипу тіні у міфологічному світогляді українців. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: Зб. наук. праць / відп. ред. І.В. Сабадош*. Ужгород, 2015. Вип. 20. С. 130-135.
253. Тиховська О. Уявлення про відьму у світогляді українців. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: Зб. наук. праць*. Ужгород, 2014. Випуск 19. С.176-179.
254. Тінь [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://kseniya-editor.blogspot.com/2014/04/blog-post.html?view=flipcard>.
255. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль : ТНПУ; Медобори, 2007. 464 с.
256. Ткачук О. Наративні принципи прози Михайла Яцківа: автореф. дис. ... канд. філ. наук: спец.: 10.01.01. українська література. К., 2011. 15 с.
257. Ткачук Т. Типологія містичних образів і мотивів у творчості М. Гоголя та С. Пшибишевського [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://194.44.152.155/elib/local/532.pdf>
258. Толстая С. Мотив посмертного хождения в верованиях и ритуале. *Славянский и балканский фольклор. Семантика и прагматика текста*. М. : «ИНДРИК». 2006. С. 236-267.
259. Требик О. Персональний код кумулятивної казки: ведмідь. *Народна творчість та етнологія. Розвідки та матеріали*. 2019. № 2. С. 82-91.
260. Тузков С. Мотивы тайны и ужаса в английском готическом романе XVIII века (на материале произведений Г. Уолпола и А. Радклиф). *Наукові*

записки КДПУ ім. В. Винниченка. Серія: Філологічні науки. № 89 (5).
Кіровоград : КДПУ, 2010. С. 15-19.

261. Тупик О. Язичницькі мотиви в українських народних казках про тварин. *Етнічна історія народів Європи*. 2000. Вип. 5. С. 90-93.

262. Туренко О. Страх: спроба філософського осмислення феномена [Текст]: монографія. К. : Вид-во ПАРАПАН, 2006. 216 с.

263. Турскова Т. Новый справочник символов и знаков. М. : Рипол Классик, 2003. 800 с.

264. Українська минувшина: Ілюстрований етнографічний словник; ред. А. П. Пономарьова [та ін.]. 2-е вид., доп. К. : Либідь, 1994. 256 с.

265. Федоренко М. Готика як естетичний феномен: автореф. дис. ... канд. філос. наук: спец.: 09.00.04. філософська антропологія і філософія культури. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. К., 1994. 16 с.

266. Федоров Ю. Концепт зла в сучасній культурі: автореф. дис. ... канд. філос. наук: спец. 09.00.04 філософська антропологія і філософія культури. Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського. Сімферополь, 2002. 20 с.

267. Філософський енциклопедичний словник [Текст]; НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди; голова редкол. В. І. Шинкарук. К. : Абрис, 2002. 742 с.

268. Формальний метод у літературознавстві [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://ukr-lit.com/formalniy-metod-u-literaturoznavstvi/>

269. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; ред. М. Зубрицька. 2-е вид., доп. Львів : Літопис, 2001. С. 142-172.

270. Франко І. Петрії і Довбушуки: повість. Повісті. Львів : Каменяр, 1990. С. 249-367.

271. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К. : Наукова думка, Т. 12. 1978. 727 с. (Поетичні переклади та переспіви).

272. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К. : Наукова думка, Т. 21. 1980. 504 с. (Оповідання (1898-1904).
273. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К. : Наукова думка, Т. 22. 1980. 520 с. (Повісті та оповідання (1904-1913).
274. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К. : Наукова думка, Т. 49. 1986. 810 с. (Листи (1886-1894).
275. Франц М.-Л. Фон. Феномены Тени и зла в волшебных сказках; пер. с англ. В.Мершавки. М. : Независимая фирма «Класс», 2010. 360 с.
276. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. Харьков : Фоліо, 2001. С. 373-436.
277. Чамеев А. Рандеву с призраками. Карета-призрак: Английские рассказы о привидениях; пер. с англ. Л. Бриловой, М. Куренной, С. Сухарева. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. С. 5-16.
278. Чибор І. Календарні обряди як відображення кодів та етнокодів культури в українській фразеології. *Науковий вісник Чернівецького університету*. 2013. Випуск 659. Романо-слов'янський дискурс. С. 110-113.
279. Чижевський Д. Історія української літератури. Авт. передм. М.К.Наєнко. К. : Академія, 2003. 567 с.
280. Чумак Г. Актуалізація концепту страху в готичному романі «Дракула» Брема Стокера та способи його передачі в українському перекладі. *STUDIA METHODOLOGICA* (Тернопільський нац. ун-т ім. В. Гнатюка). 2011. Вип. 33. С. 107-114.
281. Шерідан ле Фаню Дж. Кармілла: готична розповідь [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://darkened-lib.at.ua/load/3-1-0-84>
282. Шлегель Ф. Критические фрагменты [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу:<https://history.wikireading.ru/416176>
283. Щурат С. Рання творчість Івана Франка. К. : Наукова думка, 1976. 242 с.
284. Юнг К.-Г. Архетипы коллективного бессознательного. Структура психики и архетипы. М. : Академический Проект, 2007. С. 217-242.

285. Яковлева О. «Потойбіччя» в уявленнях прадавніх українців. *Народна творчість та етнографія. Розвідки і матеріали*. 2005. № 3. С. 78-85.
286. Ярема Я. До проблеми ідейного змісту «ліричної драми» І. Франка «Зів'яле листя». Іван Франко: Статті і матеріали. Видання Львівського університету, 1948. Зб. 1. С.82-87. [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=7828>
287. Яременко П. Мелетій Смотрицький. Життя і творчість. К. : Наукова думка, 1986. 159 с.
288. Яровенко А. 24 години Івана Величковського: функція числа у бароковій традиції. *Наукові записки НаУКМА*. Серія: Філологічні науки. 2005. Т. 48. С. 62-68.
289. Яцків Н. Готична традиція в романі братів Гонкурів «Пані Жервезе». *Науковий вісник МДУ імені В. О. Сухомлинського*. Філологічні науки (літературознавство). 2015 (квітень). № 1 (15). С. 258-264.
290. Яшина Л. Образ «дому» у творчості В. Дрозда. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Випуск XXIII. Частина 4. С. 66-72.
291. Botting Fred. Gothic. L., N.-Y.: Routledge, 1996. P. 86.
292. DEMON.Фрагменти на маргінесі. *Четвер. Готика. Часопис текстів і візій*. 2008. № 30. С. 356-357.
293. Grosevych I. Elementy gotyku w nowelistyce Wasyla Stefanyka (na podstawie noveli «Basaraby» oraz «Sama-Samiska»). *KELM*. 2016. № 3 (15). С. 70-76.
294. Hogle J. Gothic fiction. The Cambridge companion to Gothic Fiction; edited by Jerrold E. Hogle. Cambridge, New York etc.: Cambridge University Press, 2002. 327 p.
295. Radklif A. On the supernatural in poetry [Електронний ресурс] *New Monthly Magazine*. Volume 16. № 1., 1826. p. 145-152. Режим доступу до ресурсу: <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/gothic/radcliffe1.html>.
296. Reibold E. Die Nacht im Mythos, Kultus, Volksglauben und in der transpersonalen Erfahrung. Wison Verlag, 1970. 276 s.

297. Ludvik Š. Kalejdoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmy. Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo. Kraków: universitas, 2000. S. 115-130.
298. Okopień-Sławińska A. Sny i poetyka. Teksty. 1973. № 2. S. 7-23.
299. The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel by Montague Summers. Mill Press. March 4, 2011. 568 p.
300. Tymn M. Preface to Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide. M. B. Tymn. N. Y.: L, 1981. 559 p.
301. 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.
302. Williams A. Art of Darkness. A poetics of Gothic. Chicago: The University of Chicago press, 1995. 310 p.

ДОДАТКИ

Список публікацій за темою дисертації

1. Гросевич І. Готичний роман Івана Франка «Петрії і Довбущуки»: специфіка жанру. *Вісник Прикарпатського університету. Філологія*. 2014-2015. Вип. 42-43. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2015. С. 262-267.
2. Гросевич І. Готичні константи в оповіданні Хоми Купрієнка «Недобрий віщун». *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2015. № 2 (30). С. 511-518.
3. Гросевич І. Готичність як художньо-стильова особливість малої прози Івана Франка. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2016. № 2 (34). С. 501-509.
4. Grosevych I. Elementy gotyku w nowelistyce Wasyla Stefanyka (na podstawie noveli «Basaraby» oraz «Sama-Samiska»). *KELM: knowledge, education, law, management, nauka, oświata, prawo, zarządzanie*. Łódź : Fundacja «Oświata i Nauka Bez Granic PRO FUTURO». 2016. № 3 (15). С. 70-76.
5. Гросевич І. Жанрово-стилістична типологія літературної готики у дискурсивному полі романтизму. *Virtus: Scientific Journal*. Canada, Montreal. 2019, Issue 32. P. 150-155.
6. Гросевич І. Літературно-фольклорна готика: образно-сюжетна парадигма. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2019. № 2 (54). С. 275-288.
7. Гросевич І. Типологія жанрово-стильових особливостей української літературної готики. *Теоретичні й прикладні проблеми сучасної філології: збірник наукових праць* [за заг. ред. проф. В. А. Глушенка]. Слов'янськ : Вид-во Б. І. Маторіна, 2019. Вип. 8. Частина II. С. 169-177.

Додаткові:

8. Гросевич І. Елементи готики в оповіданні Богдана Голода «Процес (Жеребцеві жарти)». *Філологічні трактати*. Суми : Видавництво Сумського державного університету, 2015. Т. 7, № 4. С. 127-133.

9. Гросевич І. Атрибути готичної поетики в оповіданні Хоми Купрієнка «Недобрий віщун». *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції Сучасна українська нація: мова, історія, культура (з нагоди 15-річчя кафедри українознавства)*. Львів. 16 березня 2016. С. 369-371.

10. 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. Т. 1*. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2019. С. 555-562.

11. Голод Р., Гросевич І. «Петрії і Довбушуки» Івана Франка в парадигмі української літературної готики. *Філологічні трактати*. Суми : Видавництво Сумського державного університету, 2014. Т. 6, № 1. С. 5-11.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. Звітна науково-практична конференція професорсько-викладацького й аспірантського складу ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» за 2014 рік, Секція «Історія літератури» (Івано-Франківськ, 18 лютого 2015 р.).

2. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасна українська нація: мова, історія, культура» (з нагоди 15-річчя кафедри українознавства), Секція «Образ України у культурі та мистецтві. Дослідження, збереження та популяризація культурно-мистецької спадщини України» (Львів, 16 березня 2016 р.).

3. Міжнародна науково-практична конференція з нагоди 145-річчя Василя Стефаника (Івано-Франківськ, 13 травня 2016 р.).

4. Міжнародний науковий конгрес «Іван Франко: я єсть пролог...» (до 160-річчя від дня народження), секція «Іван Франко та проблеми теорії літератури» (Львів, 22-24 вересня 2016 р.).

5. Міжнародна наукова конференція «Іван Франко – письменник, учений, громадський діяч», секція «Слово і нація у творчості Івана Франка» (Дрогобич, 26-27 травня 2016 р.).

6. Звітна науково-практичній конференції професорсько-викладацького й аспірантського складу ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» за 2016 рік, секція «Теорія літератури» (Івано-Франківськ, 15 лютого 2017 р.).

7. Наукова конференція «Брами та ключі світу фентезі: як (не)читати і як (не)розуміти?» (Івано-Франківськ, 5 жовтня 2018 р.).

8. Засідання кафедри української літератури Факультету філології ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (30 червня 2020 р.).