

УДК 821.161.2:7.033.5

DOI: 10.31471/2304-7402-2019-2(54)-275-287

ЛІТЕРАТУРНА ГОТИКА: ОБРАЗНО-СЮЖЕТНА ПАРАДИГМА**І. В. Гросевич**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
кафедра української літератури; вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ,
76015, Україна; e-mail: i_stetska@ukr.net*

У статті здійснено теоретичне узагальнення атрибутів готичної поетики, зокрема детально проаналізовано образно-мотивний та сюжетно-композиційний рівні; простежено еволюцію образу Диявола; розглянуто триєдину категорію – таємничість (mystery) / жах (horror) / напружене очікування (suspense) – як жанротворчу константу літературної готики; виокремлено архетип дороги; проаналізовано функціональність гротеску, контрасту як домінуючих рис готичної парадигми; а також обґрунтовано філософську доктрину теодицеї як однієї із фундаментальних платформ усієї літературної готики загалом.

Ключові слова: *добро, зло, страх, теодицея, Диявол, Бог, mystery, horror, suspense, образ Замку, смерть.*

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 та інфернального, міфологізм, жах, таємничість, відповідна кольористика, тематико-мотивний та імагологічний рівень.

Образна організація готичного твору передбачає зіткнення Чесноти й Пороку, Добра і Зла. Ці антиномії трансформуються у свідомості героя у образи демонів, привидів чи інших виявів надприродного. 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, 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 з ним [4]. Література як вид мистецтва, в свою чергу,

висуває художню версію образу Сатани: Дж. Мільтон, Й. Гете, М. Булгаков, І. Франко та ін. 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, запропонувавши 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» [9, с.125]. Однак позитивне чи відверто харизматичне зображення Диявола в середньовічному мистецтві все-таки залишалось рідкістю.

У X сторіччі до людських рис Люцифера приєдналися тваринні: роги, хвіст, ратиці та шерсть відібрали у нього залишки харизми. Він став смішний та бридкий [9, с. 125]. Саме з цього часу, на наш погляд, й 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» [9, 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 вбачала 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 корелятивному 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, повергнений янголом був не він, а Месія, який створив своє Царство Небесне з того, що зумів викрасти у безоднях первозданного Хаосу» [9, 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 трактувати спільним походженням Добра і Зла, про що зазначає пророк Ісаїя: «Я витворюю світло й творю пільму, чиню добро й допускаю зло. Я, Господь, усе це чиню» [Ісаїя 45: с. 5-7]. 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 [9, с. 127]. Тармо Куннас подібні сентенції Блейка трактує як прометеївський бунт проти християнського Бога, що ґрунтується на ширшому філософському баченні єдності буття [9, с. 127].

З морально-етичної точки зору дати визначення одвічній бінарній опозиції Добро / Зло намагалися філософи ще Древньої Греції та представники 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 й уважав дихотомію Добра і Зла, Світла й Темряви сутнісним ядром концепції теодицеї, генеза котрої сягає 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 [12, 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, благоді та всемогутності Бога [16,

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 та маркована діалектикою єдності та боротьби протилежностей, тому, на наш погляд, слухним буде вважати цю філософську доктрину однією із засадничих платформ готичної естетики.

Конститутивною ознакою сюжетної канви будь-якого готичного твору є таємниця (*mystery*) – наприклад, чиєсь зникнення, невідоме походження, нерозкритий злочин, позбавлення спадщини тощо. Зав'язка конфлікту, як правило, відбувається у минулому, а розкриття таємниці відкладається до самого фіналу. Крім того, з центральною таємницею співвідносяться маргінальні, які теж розкриваються у фіналі. Таємничість сюжетних колізій готичного твору супроводжується взаємозалежними та взаємозумовленими змістовими особливостями готичної парадигми – *horror* і *suspense*. Згадану триєдину категорію І. Денисюк вважав жанротворчою константою літературної готики. Цю ж думку підтримує й Х. Пастух, зазначаючи, що саме ця категорія «виступає чи не найголовнішим атрибутом готичного твору і слугує рушієм активізації уваги та уяви читача» [10, с. 7]. На наш погляд, згадана категорія репрезентує змістове наповнення готичного жанру, в той час, як решта засобів поетикального континууму літературної готики (образний, тематико-мотивний рівні, жанрово-стильові та сюжетні особливості тощо) – формальне.

До сюжетних особливостей готичного твору слід віднести динамічне і напружене розгортання подій, виключну роль фатальних випадковостей, збігу обставин, тему весільного Фатуму. Суто готичними є також леймотиви гонитви й переслідування, злочину і кари, пророчих снів, віщувань, видінь, родового прокляття, протиприродної любові, ненависті, смерті [2, с. 110].

Прикметно те, що в літературній готичі контамінується *horror* з мотивом смерті: ерупція на поверхню підсвідомих страхів героїв в 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 й 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 індивіду 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» [19, с.409]. Потяг до самозбереження – окремий випадок загального потягу, спрямованого на забезпечення організму власного шляху до смерті. За Фрейдом, потяг до життя і потяг до смерті не виступають в чистому вигляді, а тісно переплітаються між собою, що, зокрема, можна спостерігати в садизмі й мазохізмі, де виявляється сплав еротики і деструктивності. Саме тому готичний герой створює власну модель рецепції Смерті, зорієнтовану на прагнення до забороненого знання, через те 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 [1, с. 127]. Н. Букіна зазначає, що таким чином у готиці обґрунтовується ідея оновлення через смерть, до якої споконвіку підсвідомо тяжіє у розвитку душа [3, с. 11]. 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).

На етапі становлення літературної готики як жанрового різновиду в сюжетній структурі будь-якого готичного твору виняткову роль відігравав й 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 та гріхів його попередніх господарів. Г. Цахаріас-Лангханс вважає Замок образною реалізацією могили. Звідси, на думку В. Вацура, потенційна, а подекуди й реальна присутність в ньому надприродного начала, зазвичай, духа, привида злочинця чи жертви [5, с. 86].

Літературознавець О. Білоус вважає Замок з 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 в 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» [2, 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 [7, с. 94].

Дослідниця К. Сізова зауважує, що топос готичного твору генетично споріднений з простором фольклорної чарівної казки, «де світ чітко поділяється на «свій» та «іншосвіт», підпорядковується принципу дво-світття. 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» [13, с. 256]. До того ж, і в казці, і в готичному жанрі існує чітка диференціація героїв на добротворців і злотворців, але останні в літературній готичці 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 готичці 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 все активніше побутував на літературній арені.

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

Вже в 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 в полон власної свідомості – він або змушений роздумувати, будучи обмеженим у просторі, або опиняється на рівні різноманітних станів психіки (напівмарення, напівсон, божевілля), зумовлених різноманітними обставинами готичного топосу. Готика спрямовує увагу до внутрішнього світу нашої свідомості [10, с. 13].

Христина Пастух слушно зауважує, що перехід на власне психічний рівень дає змогу скільки завгодно урізноманітнювати й ускладнювати сюжетний розвиток за допомогою використання проявів психічно-

го життя персонажа – видінь, сновидінь, удаваних подій. Готичний простір розгортається на цьому рівні паралельно з «розширенням свідомості», якого автор досягає за допомогою використання вищезгаданих станів психіки персонажів. Тут дуже характерним є межовий стан між сном та дійсністю, в якому ні реальність, ні сон не можуть розвіяти один одного. Отже, сюжетно зумовлена фізична замкненість персонажа ставить його віч-на-віч з 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 і далекої подорожі в світі зовнішньому [10, с. 14].

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 локалах – 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 приходять історично більш виправданий образ Дому, який проте не профанує основного символічного значення образу Замку, а модифікує його на новому культурно-історичному рівні [2, с.194].

«Дім» у традиційному розумінні – захищене місце, центр родового всесвіту, приручений Космос [15, с. 72]; місце, де сконцентрована життєва енергія [17, с. 61]; оберіг у системі оберегів [17, с. 65].

«Дім» – поняття антропоцентричне. З одного боку, він будується як зменшена модель усесвіту, з іншого боку, порівнюється з тілом людини [18, 73]. Для людини «Дім» може бути тільки рідним, інакше він перестає бути «рідним простором» й втрачає свою сакральність [15, с. 72]. 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» [17, 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». В сюжетній канві готичного тексту головний герой часто

опиняється у покинутому Домі з метою розкрити певну таємницю, тому, переступивши поріг пустого чужого Дому, 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 «Дому (Замку) з привидами» (hauntedhouse), 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) [2, 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 хоча 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», «щонебудь нереальне, часом оманливе» [14]. 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 привидом. У багатьох культурах існує віра в необхідність задобрювання мерців, щоб вони не турбували живих. Так, у міфології померлі уявлялися як напівпрозорі тіні, що можуть повідати про різні таємні знання. Ця віра знайшла розвиток у спиритизмі, де душі мертвих можна викликати спеціальним ритуалом, щоб дізнатись приховане. Часом привиди охороняють скарби чи з'являються у визначений час. У німецькому фольклорі існує «дике 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, щоб відняти у них душу і помістити її в царство мертвих замість себе.

Класичний образ привида – це біла, напівпрозора форма тіла людини, тварини чи предмета. Зустрічаються також описи темних привидів, схожих на тінь. Різновидом привида є двійник, або допельгангер, (з нім. *Doppelgänger* – «двійник») – диявольчний двійник живої людини, антитеза янголу-охоронцю. Він не відкидає тіні і не відображається у дзеркалі. Його поява найчастіше є передвісником смерті [6].

У слов'янському фольклорі з поняттям «привид» тісно пов'язане інше – «заложний мрець». Н. Понікаровська налічує близько 11 видів «заложних», серед яких дітовбивці, прокляті церквою, відьми, чаклуни тощо, та на матеріалі народних казок та оповідань аналізує відображення уявлень про заложних покійників у вітчизняному фольклорі [11, с. 43].

Конститутивною ознакою літературної готики є й образ Замку (Дому), котрий, актуалізуючи рудименти давніх фольклорних вірувань, продукує негативну семантику, яка реміфологізує та десакралізує його 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 [2, с. 195]. Аксиологічне значення міфологічного дому акумулює сакральний компонент його як родової святині, метафізичний зміст якої полягає в циклічності існування, а тому життя у вічності, в той час, як 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» [2, 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 суцього. Плющ, мох, чортополох, хижі птахи, уламки вежі створюють атмосферу тліну, хаосу, запустіння. Повзучі рослини довершують роз-

пад неорганічної природи, додають до картини особливу «живописність». Обстановка включає в себе завивання вітру, бурхливі потоки, дрімучі ліси, безлюдні пустища [7, с. 94], а О. Білоус вважає, що наявність руйнівної семантики у готичних текстах зумовлена притаманним готичній естетиці прагненням подолати діалектичну суперечність між можливістю й реальністю[2, с. 197].

В літературній готиці 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 являє собою пошуки 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 [8, 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 в печерах або склепах, до похоронних обрядів, пов'язаних зі смертю і відродженням. Прикметно, що міфологема лабіринту знайшла своє втілення не лише в готичному жанрі літератури як виду мистецтва, а й в архітектурі та живописі, зокрема знаменитий шедевр ранньої готики – лабіринт центрального залу Шартрського собору у Франції; живописна готика еkleктично поєднує міфологеми лабіринту із гротескними формами в полотнах Ієронімуса Босха, Майка Уоррелла, Макса Ернста, Яцека Єрка та ін. Подібні сентенції є підтвердженням «дифузності» готичного жанру, який завдяки релевантності компонентів та енергетичній потужності здатний до адаптації у будь-якому культурному просторі [3, с. 6]. Як бачимо, здатність готичних детермінант до модифікації, дозволяє простежити й проаналізувати додаткові конотації, закодовані у полісемантичному вимірі готичного феномену.

З міфологемою лабіринту тісно пов'язані характерні для готичної поетики мотиви пошуку, переслідування, втечі, які оприявнюють намагання готичного героя знайти справжній притулок як альтернативу лже-

притулку, 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, удар блискавки чи віддалений крик сови) та похмурій кольористиці (як правило, у творах переважають «сумні й приглушені» барви – чорна, брунатна, глибокий пурпур, менше вражають «веселі» – біла, зелена, жовта, блакитна, рожева, фіолетова [10, с. 15]). 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 досягнути 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, тому, 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 [2, с. 97].

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. Всі ці компоненти у своїй синтезованій єдності, безперечно, забезпечують жанрову цілісність літературної готики.

Література

1. Батай Жорж. Литература и зло / Пер. с фр. И коммент. Н. В. Бунтман и Е. Г. Домогацкой, предисл. Н. В. Бунтман. – Москва: Изд-во МГУ, 1994. – 166 с.
2. Білоус О. Архетипи готичного роману (спроба семіотичного аналізу готичної прози) / О.Білоус // Американська література на рубежі ХХ–ХХІ століть: матеріали ІІ Міжнародної конференції з літератури США, (Київ, 24–26 вересня 2002 р) / Укл. Т. Н. Денисова. – К.: ІМВ, 2004. – С. 191-197.
3. Букіна Н. В. Модифікації готичного в сучасній українській прозі: дис. канд. філол. наук: 10. 01. 01 / Букіна Наталія Валеріївна. – Київ, 2016. – 192 с.
4. Вампір: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Вампір>
5. Вацура В.Э. Готический роман в России Москва: «Новое литературное обозрение», 2002. — 544 с.
6. Допельгангер [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Допельгангер>
7. Качуровський І. Готична література та її жанри [Текст] / Качуровський І. // Сучасність. – 2002. – № 5. – С. 59-68.
8. Коркішко В. О. Архетип дороги в житті і творчості М. В. Гоголя (на матеріалі епістолярію письменника) / В. О. Коркішко // 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.
9. Куннас Т. Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві; пер. з фінськ. – Львів: Видавництво Анетти Антоненко; К.: Ніка-Центр, 2015. – 288 с.
10. Пастух Х. Еволюція готичної поетики і роман «Буреверхи» Емілії Бронте: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.06; Львів. нац. ун-т ім. І.Франка. – Львів, 2009. – 19 с.
11. Понікаровська Н. А. Відображення уявлень про заложних покійників в українському фольклорі (на прикладі народних казок та оповідань) // Вісник МСУ, мистецтвознавство, 2013. Т. XVI. – № 1. – С. 38-47.
12. Сичевська-Возняк О. Генеза проблеми теодицеї в античній філософії // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Розділ III. Історія філософії. – № 16. – 2014. – С. 89-95.
13. Сізова Ксенія. Готичний роман у літературі постмодернізму: традиційне й новаторське // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. – № 28. – Київ. – 2013. – с. 254-269.

14. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. – Київ: Наукова думка, 1970-1980.
15. Стрих В. Дом и бездомность / В. Стрих // Ступени. – 1997. – № 10. – С. 70-77.
16. Сучасний словник з етики / за ред. Тофтул М. Г.: Словник. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. – 416 с.
17. Тесля С. Дом как привычка и символ повседневной жизни / С. Тесля // Ступени. – 1997. – № 10. – С. 54-70.
18. Турскова Т. Новый справочник символов и знаков / Т. Турскова. – Москва: Рипол Классик, 2003. – 800 с.
19. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. – Харьков: Фолио. – 2001. – С. 373-436.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 06.09.2018 р.
Рекомендована до друку д.ф.н., професором Межовим О.Г.*

GOTHIC FICTION: FIGURATIVE PLOT PARADIGM

I. V. Grosevych

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;
Department of Ukrainian literature; Shevchenko str., 57,
Ivano-Frankivsk, 76015, Ukraine; e-mail: i_stetska@ukr.net*

The article deals with the theoretical generalization of the attributes of a poetic of gothic, in particular in the article is analyzed in details the figurative-motive and plot-compositional levels; is traced the evolution of the image of Devil; is identified the triune category – mystery / horror / suspense – as a genre constant of gothic fiction; is identified the road archetype; is analyzed the functionality of gothic, contrast as the dominant feature of the gothic paradigm; and also is grounded the philosophical doctrine of the theodicy as one of the fundamental basis of all gothic fiction.

Key words: *goodness, evil, fear, theodicy, Devil, God, mystery, horror, suspense, the image of castle, death.*