

Трофименко Анастасія,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0001-8424-7518

e-mail: a.trofymenko.asp@kubg.edu.ua

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.17.9>**ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРИ ЖАХІВ**

Стаття присвячена дослідженню жанрових особливостей літератури жахів, її сюжетних матриць і принципів моделювання художньої картини світу. У статті охарактеризовано жанротвірні елементи, що стали основою для систематизації жанрового складу літератури жахів. Особливу увагу приділено типології персонажів, специфіці організації художнього часу і простору, а також особливостям емоційного впливу на читача як одному з провідних принципів жанрової класифікації цього ґатунку художньої літератури. Адже значна частина тексту творів репрезентантів літератури жахів відведена конструюванню художнього простору та часу задля введення реципієнта у певне коло компонентів впливу емоційного стану під час прочитання, тобто досягнення мети літератури жахів, а саме: щоб налякати читача. Велике значення автори надають моделюванню персонажів як жанротвірних складників. У статті охарактеризовано набір стандартизованих елементів та атрибутів опису зовнішності та характеру персонажів, які допомагають створювати «горизонт очікуваного» для сприйняття читачем, а також сприяють диференціації жанру усередині класифікації літератури жахів. Визначення жанрових різновидів цього ґатунку художньої літератури виявляє чітку зумовленість специфікою рецепції, орієнтованістю авторських інтенцій на створення певного психологічного ефекту. Усталені художні константи, що виявляють досить високий рівень варіативності, слугують для авторів образною й сюжетною матрицею, яка забезпечує «пізнаваність» жанру, адресованого певній читацькій аудиторії.

Ключові слова: горор, література жахів, константа, художня площина, хронотоп (часо-простір), локус, рецептивність.

Постановка проблеми. Еволюція літератури жахів досить складна. По-перше, термін «література жахів» з'являється набагато пізніше, ніж ґатунок такої літератури, який включає в себе цілий корпус творів, об'єднаних спільною жанровою матрицею. Брак однієї загальної назви для них спричинив плутанину в розмежуванні жанрово-видових дефініцій.

По-друге, є проблема термінологічної впорядкованості, зумовлена специфікою перекладу термінів, які складають відповідний понятійний апарат. Зокрема, у світовому літературознавстві використовується термін *horror literature* (Н. Керрол, 1920) на позначення цілого виду літератури жахів, який включає в себе кластер жанрів готичної літератури незалежно від особливостей художньої форми. Проте для вітчизняного літературознавства близькими є терміни «чорний роман» / *le roman noir* (М. Бахтін) та «готичний роман» / *gothic romance* (Ю. Лотман).

По-третє, актуальною залишається проблема класифікації літератури жахів на основі різ-

них критеріїв, що охоплюють безліч варіацій, серед яких виокремлюємо такі підходи:

1) рецептивні, згідно з якими система жанрів ґрунтується не на диференціації сюжетів, а на понятті «художній жах» (*art horror*) (М. Саммерс, Г. Лавкрафт, Н. Керол, Е. Біркхед, І. Огнева, О. Матвієнко);

2) типологічні, за якими жанрові різновиди класифікуються за кількістю та домінуванням жанротвірних елементів (М. Бахтін, Ю. Лотман, О. Григор'єва, Т. Денисова, О. Білоус, Н. Колядко, М. Ладигін).

На нашу думку, поєднання рецептивного і типологічного чинників може бути підставою для створення нової класифікації різновидів літератури жахів. «Звісно, не можна очікувати, що розповіді про жахи будуть точно відповідати якійсь одній теоретичній моделі» (Г. Лавкрафт).

Аналіз досліджень засвідчує, що проблема диференціації та розробки унормованої класифікації різновидів літератури жахів залишається актуальною для багатьох світових та вітчизняних

літературознавців, а саме: Е. Біркхеда, В. Кросса, М. Кілгура, Д. Варми, М. Седліра, М. Саммерса, Л. Фідлера, Ф. Боттінга, Л. Буелла, Г. Лавкрафта, Н. Керола, Т. Стівун, Н. Висоцької, Ю. Крістевої, Д. Пантер, Д. Стринаті, Цв. Тодорова, Ф. Френка, Т. Хеллер, О. Артем'єва, Е. Жаринова, Т. Тимошенкова, О. Білоус, Т. Денисова, Н. Колядко, М. Ладигіна та багатьох ін. Але це не спричинило появи єдиної класифікації, натомість створило безліч варіативних класифікацій, які пропонують різні моделі такої літератури.

Метою дослідження є визначення комплексу усталених ознак — жанротвірних елементів літератури жахів.

Окреслена мета передбачає розв'язання низки **завдань**:

- 1) виявити фактори, що визначають емоційний стан читача;
- 2) охарактеризувати основні жанротвірні складові літератури жахів;
- 3) окреслити коло типових персонажів літератури жахів;
- 4) виявити провідні принципи формування художньої картини світу й простежити їхній зв'язок з жанровою своєрідністю літератури жахів.

Проаналізувавши значний пласт художніх текстів світової літератури, спираючись на теоретичні студії, присвячені поетологічним особливостям літератури жахів, можемо виокремити такі жанротвірні складники, як: персонаж, простір, атмосфера, хронотоп.

Персонаж. Умовно персонажів літератури жахів можна поділити на антагоністів та протагоністів, які виконують сюжетотвірну функцію. Це найзагальніша і далеко не єдина класифікація персонажів. Одним з найбільш промовистих видів композиційного зв'язку є групування персонажів. Кожна група персонажів має свою специфічну атрибутику, виконує своєрідну функцію та має властиві їй характери/архетипи. Такий набір стандартизованих елементів створює «горизонт очікуваного» для сприйняття читачем, а також диференціює види усередині кластеру літератури жахів.

Дослідниця О. Вовк у статті «Жах як основний жанротвірний елемент в американських романах літератури жахів» окреслює персонажів за допомогою лаконічного визначення «*нетривіальний образ героя*». Така дефініція передбачає ототожнення читача з персонажем, однак не враховує стереотипні характери та зовнішність самих персонажів. Як зауважує О. Вовк, під це визначення підпадають такі типи персонажів:

- а) ті, що відчувають жах, їхньою особливістю є яскраво переданий емоційний стан;

- б) ті, що лякають. Характеристика героя може бути прямою і непрямю.

Першу групу вирізняє яскравий опис зовнішності; особлива увага приділяється змалюванню фізичних вад, потворності та неприродної анатомії. Непряма характеристика здійснюється за допомогою безпосереднього зображення вчинків та поведінки героя, його портрету автор при цьому зазвичай не приділяє уваги. Почуття жаху викликає в цьому випадку детальний опис сцен убивства, насильства, девіантної поведінки тощо.

Враховуючи провідні тези цитованої розвідки та результати власних досліджень, виокремимо відповідні групи персонажів.

Протагоністи — головні персонажі творів, які найчастіше опиняються в центрі сюжету не за своєї ініціативи, а стають заручниками ситуації; загроза життю дає їм можливість діяти, відходячи від чинних соціальних норм. За С. Кінгом, спеціально сконструйовані у творі умови повинні сприяти динамізації сюжету та трансформації персонажів-протагоністів. Такі умови, за С. Кінгом, дають змогу читачеві виправдати дії протагоніста, що суперечать усім соціальним нормам, а також дозволяють письменнику створювати все більшу варіативність умов, орієнтуючись на читацький масовий попит. Трансформаційний вплив екстраординарних умов на персонажа полягає в тому, що останній поступово здійснює перехід від персонажа-жертви до персонажа-борця. Можливі й більш радикальні трансформації персонажа-протагоніста в антагоніста. Наприклад, Рюдзі Такаяма, головний протагоніст серії романів «Дзвінок» Кодзі Судзукі, у третій книзі «Дзвінок. Спираль» трансформується у допельгангера Каору Футамі. Процес трансформацій найчастіше постає основним динамізатором розвитку сюжету твору, підтверджуючи мутаційний характер персонажів літератури жахів.

Протагоністи є інтуїтами, що робить їх непересічними та підходящими для містичних подій та надприродних явищ. Ця їхня риса є даниною романтичній традиції, з якої й починається відлік історії літератури жахів. Така група персонажів характеризується докладно виписаною емоційною сферою (яскравим змалюванням як зовнішньої поведінки, так і внутрішніх переживань). Особлива увага традиційно приділяється тембру голосу та відтворенню емоційних реакцій (вербальних, вигуків), що підсилює загальний ефект нагнітання похмурої атмосфери.

Опис зовнішніх прикмет найчастіше обмежується певною схематичністю, що дає можливість умовно приміряти цей персонаж на себе під час прочитання твору. Тобто про-

тагоністи — це персонажі-маски, які можуть трансформуватися і навіть переходити у власну протилежність. Узагальнюючи типи персонажів-протагоністів, можна запропонувати таку їх класифікацію:

а) *персонаж-жертва*. Це аутсайтери, які відзначаються герметичністю й відстороненістю від соціуму, поглинуті власними страхами. Персонаж-жертва сформувався завдяки романтичній традиції. Саме у готичних романах класичним персонажем стає хворобливий принц, лицар, що є заручником містичних обставин, слабка дівчина, яку переслідує привид або інфернальне створіння, а також ті, хто спокутує власні гріхи.

Фізично такі персонажі є слабкими та емоційно вразливими. Найчастіше це персони, наділені певним набором сформованих принципів, яких вони змушені будуть позбутися, опинившись у ситуації боротьби за власне виживання. Зв'язок із романтичною традицією простежується і в тому, що персонажі-жертви постають як аутсайтери, протиставлені своєму оточенню.

Наприклад, у творі «Склеп» Г. Лавкрафта головний герой так репрезентує себе: «Мене звуть Джервас Дадлі, іще з раннього дитинства я був мрійником і фантазером. Моє матеріальне становище було набагато вище за життєву необхідність, а сам я був геть далекий від звичних для мого оточення занять і розваг і завжди мешкав у вимірах за межами видимого світу» [13, с. 10].

На цьому прикладі ми бачимо, як вдало Г. Лавкрафт використовує архетипний для літератури жахів образ головного персонажа. Персона наділена рисами романтичного героя, але, враховуючи час написання твору, ми спостерігаємо за процесом її еволюційної трансформації. Хворобливий принц перетворюється на мрійливого багатія, обтяженого вагою власних статків.

Групі персонажів-жертв найбільше підходить психологічний портрет людини-невротика, фантазії якої тісно переплетені з об'єктивною реальністю, змодельованою у творі. Знову повертаючись до попереднього прикладу, ми спостерігаємо, як описаний автором надприродний досвід головного героя насправді співвідноситься не з реальним світом, а лише з уявою персонажа. «Мій батько, а він часто навідував мене, каже, що я ніколи не заходив у ті замкнені ланцюгами двері, і божиться, що він оглянув іржавий замок і що його вже років п'ять ніхто не чіпав» [13, с. 10].

На відміну від персонажів-борців, персонажі-жертви не прагнуть іти проти обставин,

що склалися, навпаки, вони постають у ролі заручників обставин. «У мене не було жодних доказів проти цих тверджень, бо ключ від замка зник з моєї шиї під час боротьби тієї жахливої ночі», — говорить протагоніст-жертва Джарвіс Дадлі [13, с. 10]. Найчастіше трансформації персонажа-жертви і його перетворенню на персонажа-борця передують його пасивність, а часом і невіра в існування надприродних сил.

Наприклад, у творі Г. Лавкрафта «Дагон» головний герой оповіді залишається не названим і позбавленим портретних характеристик. Уся увага автора перенесена на опис саме інфернального досвіду оповідача. «Я пишу це у стані крайнього душевного сум'яття, бо цієї ночі збираюся відійти у небуття. <...> Нарешті, відчувши себе вільним у відкритому морі, я виявив, що не маю поняття про те, де перебуваю. <...> Тоді зненацька я побачив його <...> Гігантське, поліфемоподібне і гидомирне, воно, як потвора з нічних жахів... велетенські лускаті руки... Мабуть, тоді я збожеволів» [13].

На початку твору «Бігун» С. Кінга головний герой Бен Річардс стає заручником ситуації. Його однорічна донька хвора, але соціальний статус Бена не дає йому змоги отримати необхідні ліки, що й стає причиною його участі у грі на виживання з мінімальними шансами на перемогу. Соціальний статус тут є трансформованим мотивом родового прокляття, характерним для горор-творів. Автор моделює ситуацію граничного емоційного і фізичного напруження, вдаючись до мотиву полювання і втечі від переслідувачів. Водночас очевидно є сюжетна модель ініціації, яка містить трансформовані константи, характерні для архаїчних ініціацій (просторовий образ кварталу бідняків, що відповідає символічній печері, де відбувається трансформація персонажа);

б) *персонаж-борець*. Це аутсайдер, відкинутий соціумом. До цього типу персонажів належать ченці, інквізитори, демоноборці, мисливці на вампірів, відьмаки тощо. Ця група персонажів менш вразлива психологічно та більш обдарована фізичною витримкою і здатністю до спротиву, боротьби за виживання. На відміну від персонажів-жертв, борці самі моделюють певну екстраординарну ситуацію. Саме через це найчастіше «умовний чернець» підписує угоду з дияволом або шукає шляхи боротьби із нечистим. Ця група персонажів є даниною середньовічному образу лицаря, борця за справедливість, водночас вона містить алюзії на діяльність інквізиції, мотиви Божого суду. Так само як і жертви, борці є інтуїтами, сприйнятливими до містичних подій. Наприклад, у творі Д. Харкнесс «Відкриття відьом» головна герої-

ня — відьма виконує роль протагоніста-борця, що прагне зберегти власне життя й відновити справедливість щодо Іншого, в цьому випадку — носіїв надприродних здібностей;

в) *інфернальне створіння — жертва*. Найчастіше це персонажі, які за своєю природою є породженням мстивого зла, продуктом експериментів тощо. Ці персонажі не належать самі собі, не відповідають за власну долю. Та хоч за зовнішнім описом вони співвідносні з інфернальними персонажами, психологічно постають інваріантами персонажів-жертв. Ця група позбавлена власних сформованих принципів, найчастіше ці постаті змальовані як персони, що стоять на умовному роздоріжжі між добром і злом, але одночасно позбавлені можливості вибору або диференціації. Їх також можна віднести до групи «майже людина» або «недолюдина», яка за будь-яку ціну прагне знайти своє місце в ієрархії життя. Ці образи формують велику галерею Інших, порушуючи низку важливих проблем, пов'язаних із адаптацією до соціуму індивідів, які в силу різних причин відрізняються від більшості. Монстр з роману М. Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» є типовим представником інфернального персонажа, який постає в ролі жертви. Тілесно монстр Франкенштейна не є цілісною істотою, оскільки, зібраний зі шматків різних людей, він позбавлений власного імені, на чому неодноразово наголошує авторка. Єдине, що М. Шеллі описує як стійку рису характеру цього персонажа, — це його жага до самовизначення, прагнення знайти відповідь на питання «Навіщо мене було створено?».

Антагоністи — центральні персонажі творів, які уособлюють страх і загрозу (монстри, вампіри, перевертні, привиди тощо), постають персоніфікованим злом. Поява антагоністів у літературі жахів засвідчує її зв'язок з фольклором, що виявляє етнічну своєрідність демонологічних образів, середньовічної традицією, позначеною християнськими мотивами, а також художнім дискурсом *Danse Macabre*¹, для якого характерна естетизація смерті (своєрідна реакція на численні епідемії в історії Європи).

Персонажі-медіуми (медіатори) — периферійні персонажі творів, які уособлюють тонку межу між двома світами, є уродженцями одно-

го зі світів, але не належать жодному. Їх функція — переносити головних героїв в інший світ або підштовхувати їх до вибору.

Ця група персонажів складається з двох підгруп:

— антропоморфні (ворожки, ляльки-автомати, козаки-характерники, привиди, носії надприродних сил, найчастіше пов'язаних з екстрасенсорикою);

— зооморфні (кінь, птах, кіт, які виконують функцію провідника у потойбіччя).

Перехідні персонажі — найнестійкіша група персонажів, які перебувають на етапі вибору власної ролі у творі. Найчастіше вони є заручниками обставин або переживають процес болісної самоідентифікації, вперше виявляючи власну волю (слуги, які грають роль виконавця доручень антагоніста; інфернальні створіння або аутсайтери, відкинуті соціумом).

Простір. Важливим жанротвірним складником творів, які репрезентують літературу жахів, є локус — певний обмежений простір, у якому розгортаються події твору (визначення Ю. Лотмана). У статтях, присвячених дослідженню семіотики художнього простору, науковець відзначає тісний взаємозв'язок певного простору із героєм твору. За Ю. Лотманом, локус є функціональним полем, за яким закріплені персонажі художнього твору. Простір, де відбуваються події, відіграє визначальну роль не тільки у розвитку сюжету, але й у створенні відповідної атмосфери, що становить важливу ознаку творів жанру горор. Локус, наділений символічним значенням, часто відіграє у сюжетній структурі твору роль «точки трансформації» персонажа, активатора процесу ініціації. За Юнгом, місцем трансформацій найчастіше є умовна печера.

Наприклад, у творі О. Уайлда «Кентервільський привид» саме у момент потрапляння у готичний будинок художнє тло починає змінюватися за допомогою надприродного, яке набуває активних проявів лише за умови присутності дівчинки, — ще одна характерна риса літератури жахів, яка своїм корінням сягає середньовічних уявлень про постать дитини як проміжної ланки між реальним та ірреальним світами. Також можемо пригадати роман С. Кінга «Сяйво», де герметичний локус готелю, що буквально відрізаний від міста снігом високо в горах, починає трансформувати Джека Торенса. Кінг підкреслює вплив локусу на зміни у психологічному стані персонажа. У романі вітчизняного автора М. Кідрука «Не озирайся і мовчи» лише Марк та його подруга, скориставшись ліфтом та ритуалом, пов'язаним із ним, можуть переміститись у метафізичний простір.

¹ Танець смерті (грец. Χορός τοῦ Θανάτου, латин. Mortis Saltatio, нім. Totentanz, англ. Dance of Death, ісп. Danza de la muerte), Макабр (галл. від фр. Danse macabre, італ. Danza macabra) — алегоричний сюжет живопису і словесності Середньовіччя, що являє собою один з варіантів європейської іконографії.

Локуси літератури жахів можна ідентифікувати як герметичні або ж відкриті.

Герметичний локус. Найчастіше протагоніст потрапляє сюди, переходячи умовний поріг, що стає пунктом неповернення. Типовими прикладами герметичного локусу є готичний замок, печера, моторошний дім, квартира, місто, підвал, горище, церква, готель, покинутий будинок тощо. Сюжетна модель фатального проникнення персонажа в інфернальний замкнений простір, надзвичайно продуктивна в сучасному горорі, бере свій початок від романтичних художніх матриць. Наприклад, у творі М. Гоголя «Вій» головний персонаж переступає умовний поріг у момент зустрічі з відьмою в полі. Одразу після цієї сцени стан Хоми Брута стає близьким до марення чи афекту. У художній структурі твору задіяно хронотоп лабіринту (блукання Хоми навколо церкви та постійне повернення до місця, з якого він почав). Центральні ж події твору перенесені автором у церкву, що постає як герметичний простір, який притягує персонажа і не дає йому змоги вирватися з поля свого тяжіння. Подібні образні матриці зустрічаємо у романі Р. Блоха «Психо». Роль герметичного локусу відіграє готель, у якому проводить усе своє життя антагоніст Норман Бейтс. Маніакальні нахили персонажа зумовлені його ізоляцією від соціуму.

Відкритий простір. Найчастіше у творах із таким топосом персонажі постійно подорожують (М. Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей»). Автор не обмежує героїв у пересуванні. Наприклад, у традиції романтизму такими «відкритими місцями» є цвинтар, покинуте місто, старі парки, пустирі, села тощо. Н. Гейман у творі «Історія із цвинтарем» переносить події твору саме на цвинтар. Романтичний за своїм походженням топос перетворюється тут на особливе функціональне поле, яке відповідає жанру химерної казки. Це функціональне поле входить у взаємодію виключно із головним персонажем твору. Нік Оуенс, наділений почесним званням громадянина цвинтаря, у його межах трансформується у проміжну форму між «живою дитиною» та «інфернальним привидом». Це увиразнено саме в описах появи екстраординарних сил хлопчика у момент перебування у полі цвинтаря. Щойно він покидає цей простір, ці сили його залишають. Тобто у даному прикладі функціональне поле топосу цвинтаря наділяє персонажа екстраординарними здібностями.

Атмосферність. У творах жанру горор переважає похмура колористика, покликана емоційно вплинути на читача, нав'язати широкий спектр почуттів — від тривоги і смутку до жаху. За Г. Волполом, кожен епізод покликаний дедалі більше динамізувати розгортання сюжету,

зумовлювати зростання напруги від початку твору до фіналу. «Жах — головний інструмент автора», — пише Горацій Волпол у передмові до роману «Замок Отранто» [6].

Для посилення почуття страху автори під час моделювання художнього простору застосовують похмурі кольори і тони, наприклад, змальовуючи сутінки, тіні дерев, захід сонця, ніч і відблиск місяця. Гнітюча атмосфера посилюється описами предметів, які мають символічне значення (ключів, зброї, мітел, дивних корчів, очерету на воді, павутиння, зламаних гілок тощо). Колористика літератури жахів несе особливе семантичне навантаження через символічні значення, які вона генерує. Найбільш уживаними в кольоровій гамі цього гатунку художньої прози постають чорний (символізує смерть, жах, безнадію; є прямою відсилкою до темної пори доби); червоний (асоціюється з кров'ю, стражданням, іноді постає алюзією на пекельний вогонь); фіолетовий (традиційно пов'язаний з божівіллям, часто стає промовистим елементом одягу персонажів-антагоністів).

Надприродне. Література жахів майже в усіх своїх жанрових різновидах використовує елементи надприродного. Найчастіше надприродне постає провідним засобом емоційного загострення, що становить головний психологічний ефект горору. Хоча надприродне сягає витоків художньої творчості, її міфологічних основ, як жанротвірний елемент воно починає усвідомлюватися у XVIII ст. з появою готичного роману. «Страх — найдавніша та найсильніша з людських емоцій, а найдавніший та найсильніший страх — страх смерті, страх невідомого», — пише Говард Лавкрафт у своїй роботі «Надприродний жах у літературі». «Невідоме», за Лавкрафтом, ототожнюється з надприродним, тобто з тим, що людина неспроможна пояснити раціонально.

Ц. Тодоров виділяє три функції надприродного:

1) прагматичну (надприродне хвилює, страхає або просто тримає читача в напруженому очікуванні);

2) семантичну (надприродне маніфестує саме себе через самопозначення (увиразнення межі, яка сполучає реальний та ірреальний хронотопи, стає причиною специфічних психологічних реакцій, що зводяться до різних типів страху));

3) синтаксичну (надприродне є частиною розгортання оповіді).

Прагматичний аспект опису функцій надприродного, за Ц. Тодоровим, найбільше пасує літературі жахів, оскільки становить її жанровіртну ознаку. Надприродне виконує роль проєкції страхів людини, є об'єктивізацією підсвідомих імпульсів. Особливу роль надприрод-

ного у готичній літературі відзначає Вальтер Скотт. У своїх розвідках, присвячених творчості М. Шеллі, Г. Волпола, А. Радкліф, Е.-Т.-А. Гофмана та ін., автор неодноразово акцентує увагу на важливості надприродного чинника у творах з готичними елементами. Так само В. Скотт наголошує на важливості унормованості кількості й характеру цих елементів, адже межа між надприродним і казковим доволі тонка.

Хронотоп. М. Бахтін визначав хронотоп як нероздільний взаємозв'язок часопросторових відношень у літературі. Хронотоп об'єднує часові та просторові особливості в єдине ціле, вони не можуть існувати одне без одного. Художній час у літературі жахів піддається найскладнішим трансформаціям, характеризується умовністю й невизначеністю, оскільки цей різновид художньої прози орієнтований на відтворення сфери ірраціонального, вирізняється порушенням причинно-наслідкових зв'язків, а також постійно напруженим психологічним станом протагоніста, який не може сприймати дійсність раціонально.

Важливим фактором жанрової диференціації літератури жахів є провідна емоція, яку викликає твір, той психологічний ефект, який він справляє на реципієнта. Домінантною складовою читацької рецепції є різнотипний страх. Г. Лавкрафт визначає типи цієї емоції: космічний жах (страх далекого та вигаданого), фізичний жах (страх від опису фізичних страждань), трансцендентний жах (страх потойбічного та непізнаного), фольклорний жах (страх, пов'язаний із нічним культом, жертвоприношенням та шаманізмом, що апелює до архетипної пам'яті), застиглий жах (страх божественної неминучості), фантастичний жах (страх, підсилений описом природи), реальний жах (страх перед сучасною магією), демонічний жах (повернення до готичних форм, страх привидів, катакомб, проклять тощо), зовнішній жах.

На нашу думку, цю класифікацію необхідно доповнити кількома іншими типами, стисло характеристики яких наведено далі.

Середньовічний жах (страх, спричинений скоєним гріхом, страх Божої карі («Монах» М. Люїса), адже, за визначенням П.А. Гольбаха, страх вкорінився завдяки провідній ролі релігії.

Жах смерті (один з провідних психологічних ефектів, яким послуговуються автори романів жахів). За А. Шопенгауером, він є іншою стороною волі до життя.

Страх самотності. За З. Фрейдом, найсильніший страх у людини викликає самотність, це спричинене травмою народження та ідентифікацією світу із особою матері («Дівчинка, що любила Тома Гордона» С. Кінга).

Страх соціальний (зумовлений впливом соціуму, популярних культурних міфів і тенденцій). Наприклад, у романі «Зона покриття» С. Кінг відтворює страх від згубності користування мобільними телефонами.

Однією з провідних характеристик хронотопу в літературі жаху є викривлення дійсності, що зазнає впливу «хронотопу героя». Хронотоп набуває змін у міру прояву певних подій. За визначенням С.Ю. Чвортко, після подій, що провокують зміни, хронотоп твору стає перверсивним (тобто із зображенням патологічних порушень інстинктів людини: садизму, мазохізму і т.д.). Також дослідниця виводить такі характерні ознаки хронотопу літератури жахів:

— інверсія (неприродний порядок звичних речей);

— перверсія (спотворення звичних речей, наприклад: опис насолоди від убивства);

— тілесність (акценти на фізичних стражданнях, сценах смерті) [24].

Двовимірність. Література жахів характеризується використанням двовимірності художньої картини світу. Найхарактернішими є реальний та ірреальний (інфернальний) світи, які межують та пов'язані певним міжпросторовим елементом. П. Амнуель, автор низки статей, присвячених дослідженню фантастичного хронотопу, зауважив, що концепція багатосвіття як принцип моделювання художнього простору знайшла широке втілення у літературі кінця ХХ — початку ХХІ ст. Багатосвіття реалізується в сюжетній і образній структурі творів через різні моделі: деформацію хронотопу, часопросторові зсуви, зміщення часопросторових координат, співіснування реального та ірреального хронотопів. Наприклад, у романі Г. Пагутяк «Урізька готика» хроніки сім'ї вампірів розгортаються у двох часопросторових вимірах: реальному й інфернальному хронотопах, здатних до взаємозаміни.

Отже, провідними жанровірними рисами літератури жахів є характерні типи персонажів (протагоністи, антагоністи, перехідні та медіуми), локус як функціональне поле, закріплене за персонажем, похмурий колористичний спектр та надприродне як модулятор страху, підсилений хронотопом. Визначення жанрових різновидів цього гатунку художньої літератури виявляє чітку зумовленість специфікою рецепції, орієнтованістю авторських інтенцій на створення певного психологічного ефекту. Усталені художні константи, що виявляють досить високий рівень варіативності, слугують для авторів образною й сюжетною матрицею, яка забезпечує впізнаваність жанру, адресованого певній читацькій аудиторії.

ДЖЕРЕЛА

1. Амнуэль, П. (2010). *Многомирие в научной фантастике*. Млечный путь.
2. Бахтин, М. (2012). *Формы времени и хронотопа в романе (Теория романа (1930–1961))*. Языки славянских культур.
3. Білоус, О. (2009). *Готична традиція в літературі США та її трансформація у творчості Вокера Персі*. (Автореферат дис. ... канд. філол. наук, Київ).
4. Вацуро, В. (2002). *Готический роман в России*. НЛЮ.
5. Вовк, О. (2016). Жах як основний жанротвірний елемент в американських романах літератури жахів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія, 24, 84–87.
6. Волпол, Г. *Замок Отранто*. http://loveread.ec/view_global.php?id=30353
7. Жаринов, Е. (2004). *Историко-литературные корни массовой беллетристики*. ГИТР.
8. Качуровський, І. (2002). Готична література та її жанри. *Сучасність*, 5, 59–67.
9. Кинг, С. (2005). *Пляска смерти*. АСТ.
10. Кинг, С. *Бегущий человек*. http://loveread.ec/view_global.php?id=1626
11. Кинг, С. *Сяйво*. http://loveread.ec/read_book.php?id=988&p=1
12. Кідрук, М. *Не озирайся і мовчи*. <https://mybook.ru/author/maks-kidruk/ne-ozirajsya-i-movchi/read/>
13. Лавкрафт, Г. (2020). *Повне зібрання прозових творів*. Т. 1. Вид-во Жупанського.
14. Лавкрафт, Г. *Сверхъестественный ужас в литературе*. <http://literature.gothic.ru/hpl/hpl-esse.htm>
15. Лотман, Ю. (2000). *Семиосфера*. СПб.: Искусство-СПб.
16. Пагутяк, Г. *Урізка готика*. <https://litgazeta.com.ua/chytaty-onlayn/pagutak-galina-urizka-gotika/>
17. Скотт, О. (1965). *Сверхъестественное в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана*.
18. Судзукі, Кодзі. *Дзвінок*. http://loveread.ec/read_book.php?id=25347&p=1
19. Тимошенкова, Т. (2008). Horror story вчера и сегодня. *Вчені записки Харківського гуманітарного університету «Народна українська академія»*, 14, 459–468.
20. Тодоров, Ц. (1997). *Введение в фантастическую литературу*. Дом интеллектуальной книги.
21. Тузков, С. (2010). Мотивы тайны и ужаса в английском готическом романе XVIII века (на материале произведений Г. Уолпола и А. Радклиф). *Наукові записки ЦДПУ ім. В. Винниченка*. Серія: Філологічні науки, 89, 15–19.
22. Уайльд, О. *Кентервільський привид*. <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=4137>
23. Фрейд, З. (2016). *Психоанализ детских страхов*. Азбука.
24. Четвертко, С. (2016). Особенности хронотопа в «страшных» новеллах Серебряного века. *Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова*, 3.
25. Шурма, С. (2008). *Поетика образу та символу в американському готичному оповіданні: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі новелістики Е. По, А. Бірса та Г. Лавкрафта)*. (Автореферат дис. ... канд. філол. наук, Київ).
26. Carroll, N. (1996). *The Philosophy of Horror: or, the Paradoxes of the Heart* N.Y.: Routledge.
27. Clasen, M. (2012). Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories. *Review of General Psychology*, 16, 222–229.
28. Clasen, M. (2010). The Horror! The Horror! The Evolutionary Review. New York, 112–119.
29. Clasen, M. (2014). Evil Monsters in Horror Fiction: An Evolutionary Perspective on Form and Function. In: *A History of Evil in Popular Culture: What Hannibal Lecter, Stephen King and Vampires Reveal About America*. AC — CLIO/Praeger (pp. 39–47).
30. Joshi, S. T. (2003). *The Weird Tale*. Wildside Press.
31. Radcliffe, A. (1826). On the Supernatural in Poetry. *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, 145–152.
32. Bloch, R. (1959). *Psycho*. Fawcett World Library.
33. Tumn, M. B. (1981). *Preface to Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide*. Rr Bowker Llc.
34. Varma, D. P. (1966). *The Gothic Flame: being a history of the Gothic novel in England, its origins, efflorescence, disintegration and residuary influences*. Scarecrow Press.

REFERENCES

1. Amnel, P. (2010). *Mnogomirje v nauchnoi fantastike*. [Polytheism in Science Fiction]. Mlechny put [in Russian].
2. Bakhtin, M. (2012). *Formy vremeni i hronotopa v romane (Teoriia romana (1930–1961))*. [Forms of Time and Chronotope in the Novel (Theory of the novel (1930–1961))]. Yazyki slavianskikh kultur [in Russian].
3. Bilous, O. (2009). *Hotychna tradytsiia v literaturi SSHA ta yii transformatsiia u tvorchosti Walker Percy* [Gothic Tradition in US Literature and Its Transformation in the Literary Works of Walker Percy]. Avtoreferat dysertatsii kandydata filolohichnykh nauk, Kyiv [in Ukrainian].
4. Vatsuro, V. (2002). *Goticheskii roman v Rosii* [Gothic novel in Russia]. NLO [in Russian].
5. Vovk, O. (2016). Zhakh yak osnovnyi zhanrotvirnyi element v amerykanskykh romanakh literatury zhakhiv [Horror as a Major Genre-Creating Element in American Horror Novels]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu, Seriia:Filolohiia*, 24, 84–87 [in Ukrainian].
6. Volpol, G. *Zamok Otranto* [Otranto Castle]. http://loveread.ec/view_global.php?id=30353
7. Zharinov, Ye. (2004). *Istoriko-literaturnyie korni massovoi beletristiki* [Historical and Literary Roots of Mass Fiction]. GITR [in Russian].
8. Kachurovskiy, I. (2002). Gotychna literatura ta yii zhanry [Gothic Literature and Its Genres]. *Suchasnist*, 5, 59–67 [in Ukrainian].
9. King, S. (2005). *Pliaska smerti* [Dance of Death]. AST [in Russian].
10. King, S. *Begushchii chelovek* [Running Man]. [in Russian]. http://loveread.ec/view_global.php?id=1626
11. Kynh, S. *Siaivo* [Radiance]. [in Ukrainian]. http://loveread.ec/read_book.php?id=988&p=1
12. Kidruk, M. *Ne ozyraisia i movchy* [Do not Look Back and Be Silent]. [in Ukrainian]. <https://mybook.ru/author/maks-kidruk/ne-ozirajsya-i-movchi/read/>
13. Lavkraft, H. (2020). *Povne zibrannia prozovykh tvoriv* [Complete Collection of Prose Works]. Vydavnytstvo Zhupanskoho [in Ukrainian].
14. Lavkraft, G. *Sverkhhestestvennyi uzhas v literature* [Supernatural Horror in Literature]. [in Russian]. <http://literature.gothic.ru/hpl/hpl-esse.htm>.
15. Lotman, Yu. (2000). *Semiosfera* [Semiosphere]. Iskusstvo-SPb. [in Russian].
16. Pahutiak, H. *Uryzka hotyka* [Uryz Gothic]. [in Ukrainian]. <https://litgazeta.com.ua/chytaty-onlayn/pagutak-galina-urizka-gotika/>
17. Skott, O. (1965). *Sverkhhestestvennoie v literature i, v chastnosti, o sochineniiakh Ernsta Teodora Vilgelma Gofmana* [Supernatural in Literature and, in particular, about the Works of Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann]. [in Russian].
18. Sudzuki, Kodzi. *Zvonok* [Call]. [in Russian]. http://loveread.ec/read_book.php?id=25347&p=1
19. Timoshenkova, T. (2008). Horror story vchera i segodnia [Horror Story Yesterday and Today]. *Vcheni zapysky Kharkivskoho humanitarnoho universitetu «Narodna ukrainska akademiia»*, 14, 459–468 [in Russian].
20. Todorov, Ts. (1997). *Vvedenie v fantasticheskuiu literaturu* [Introduction to Fiction]. Dom intelektualnoi knigi [in Russian].
21. Tuzkov, S. (2010). Motivy tainy i uzhasa v angliiskom goticheskom romane XVIII veka (na materiale proizvedenii G. Uolpola i A. Radklif). [Motives of Mystery and Horror in the English Gothic novel of the 18th century (based on the works of G. Walpole and A. Radcliffe)]. *Naukovi zapysky TsDPU im. V. Vynnychneka, Seriia: Filologichni nauky*, 89, 15–19 [in Russian].
22. Wilde, O. *Kentervilskyi pryvyd* [Canterville Ghost]. [in Ukrainian]. <https://www.ukrlib.com.ua/world/printizip.php?tid=4137>
23. Freud, Z. (2016). *Psikhoanaliz detskikh strakhov* [Psychoanalysis of Children's Fears]. Azbuka [in Russian].
24. Chetvertko, S. (2016). Osobennosti khronotopa v «strashnykh» novellakh serebrianoogo veka. *Vestnik KGU im. N. A. Nekrasova*, 3 [in Russian].
25. Shurma, S. (2008). *Poetyka obrazu ta simvolu v amerykanskomu hotychnomu opovidanni: linhvokohnitivnyi aspekt (na materialy novelistyky E. Poe, A. Bierce ta H. Lovecraft)*. [Poetics of image and symbol in the American Gothic story: linguocognitive aspect (on the material of short stories by E. Poe, A. Bierce and H. Lovecraft)]. Avtoreferat dys... kand. fil. nauk, Kyiv [in Ukrainian].

26. Carroll, N. (1996). *The Philosophy of Horror: or, the Paradoxes of the Heart* N.Y.: Routledge [in English].
27. Clasen, M. (2012). Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories. *Review of General Psychology*, 16, 222–229 [in English].
28. Clasen, M. (2010). The Horror! The Horror! The Evolutionary Review. New York, 112–119 [in English].
29. Clasen, M. (2014). Evil Monsters in Horror Fiction: An Evolutionary Perspective on Form and Function . In: *A History of Evil in Popular Culture: What Hannibal Lecter, Stephen King and Vampires Reveal About America*, AC — CLIO/Praeger, pp. 39–47 [in English].
30. Joshi, S. T. (2003). *The Weird Tale*. Wildside Press [in English].
31. Radcliffe, A. (1826). On the Supernatural in Poetry. *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, 145–152 [in English].
32. Bloch, R. (1959). *Psycho*. Fawcett World Library [in English].
33. Tymn, M. B. (1981). *Preface to Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide*. Rr Bowker Llc [in English].
34. Varma, D. P. (1966). *The Gothic Flame: being a history of the Gothic novel in England, its origins, efflorescence, disintegration and residuary influences*. Scarecrow Press [in English].

Anastasiia Trofymenko,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)
 ORCID ID 0000-0001-8424-7518
 e-mail: a.trofymenko.asp@kubg.edu.ua

GENRE FEATURES OF HORROR LITERATURE

The article is dedicated to the study of the genre features of horror literature, its plot matrices and principles of artistic modeling of pictures of the world. The article describes the genre-creating elements that have become basis for systematization of the genre composition of horror literature. Special attention is paid to the typology of characters, the specifics of the arranging artistic time and space, as well as the features of the emotional impact on the reader as one of leading principles of genre classification of this type of fiction. After all, much of the text of the works of representatives of horror literature is devoted to the construction of artistic space and time, in order to introduce the recipient into a certain range of components of the emotional state during reading, to achieve the goal of horror literature. Namely, to scare the reader. Considerable attention is paid by the authors of this type of literature to the modeling of characters as a genre component. The article describes a set of standardized elements and attributes describing the appearance and character of the characters, which creates a "horizon of expectations" for the reader's perception. It also acts as an element of genre differentiation within the cluster of horror literature. The definition of genre varieties of this type of fiction reveals a clear conditionality of the specifics of the reception, the orientation of the author's intentions to create a certain psychological effect. Established artistic constants, which show a fairly high level of variability, serve as a figurative and plot matrix for the authors, which provides a "recognizability" of the genre addressed to a certain readership.

Keywords: horror, horror literature, constant, artistic plane, chronotope (space-time), locus, receptivity.

*Стаття надійшла до редакції 02.11.2020
 Прийнято до друку 14.05.2021*