

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
Навчально-науковий інститут філології, перекладу та журналістики
Кафедра української літератури, методики її навчання та журналістики

Середня освіта (Українська мова та література)

014.01 Середня освіта (Українська мова та література)

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття освітнього ступеня магістра

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ЖАХІВ

студентки **Допірчук Ольги Олександрівни**

Наукові керівники – докт. наук із соціальних комунікацій, професор кафедри української літератури, методики її навчання та журналістики **Т. А. Дзюба**;

канд. філол. наук, доцент кафедри української літератури, методики її навчання та журналістики **О. М. Капленко**;

Рецензенти – докт. пед. наук, професор кафедри української літератури, методики її навчання та журналістики **Ю. І. Бондаренко**;

канд. філол. наук, доцент **К. П. Ісаєнко**

Допущено до захисту

завідувач кафедри – доктор пед. наук,

професор **Ю. І. Бондаренко**

АНОТАЦІЯ

Допірчук О. О. Сучасна українська література жахів

У роботі окреслено феномен сучасної української літератури жахів; з'ясовано культурно-історичні та психологічні передумови розвитку цього жанру; окреслено сучасне тлумачення та жанрові особливості.

Детальніше досліджено художні стратегії моделювання ефекту страху у творах Макса Кідрука («Жорстоке небо», «Не озирайся і не мовчи»), Поліни Кулакової («Дівчина, яку ми вбили») та Дарії Новицької («Хіртсхальс»).

Результати наукового дослідження дозволяють, з одного боку, констатувати, різноманітність художніх утілень ефекту страху літературними засобами, а з іншого – надають можливість усвідомлення механізмів моделювання страхітливих станів для визначення перспективних шляхів їх подолання.

Ключові слова: сучасна українська література, література жахів, страх, Макс Кідрук, Поліна Кулакова, Дарія Новицька.

ANNOTATION

Dopirchuk O. O. Modern Ukrainian horror literature

The phenomenon of modern Ukrainian horror literature is outlined in the work; cultural-historical and psychological preconditions of development of this genre are found out; the modern interpretation and genre features are outlined.

The artistic strategies of modeling the fear effect in Maks Kidruk's ("Cruel sky", "Don't look back and don't be silent", Polina Kulakova's ("The girl we had killed") and Dariia Novytska's ("Hirtshals") works are researched in more detail.

The results of scientific research allows, on the one hand, to state the variety of artistic incarnations of the fear effect by literary means, and on the other hand – give the opportunity of awareness of mechanisms of modeling terrible conditions to identify promising ways to overcome them.

Key words: modern Ukrainian literature, horror literature, fear, Maks Kidruk, Polina Kulakova, Dariia Novytska.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. Передумови розвитку та жанрові особливості літератури жахів.....	8
1.1. Культурно-історичні та психологічні передумови розвитку літератури жахів.....	8
1.2. Становлення класичної літератури жахів	13
1.3. Сучасне тлумачення жанру «жахи» в літературі	18
1.4. Жанрові особливості літератури жахів.....	24
РОЗДІЛ 2. Художні стратегії моделювання ефекту страху у творах Максима Кідрука, Поліни Кулакової та Дарії Новицької.....	32
2.1. Літературні рецептори досягнення страху	32
2.2. Пейзаж як каталізатор страхітливих станів	36
2.3. Художня експлікація психологічної реакції страху через внутрішнє мовлення та зображення переживань персонажів.....	41
ВИСНОВКИ.....	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	61

ВСТУП

Актуальність дослідження. Феномен літератури жахів насамперед пов'язаний із емоцією страху. Тобто специфіка художнього тексту, чия жанрова приналежність в сучасній культурі визначається запозиченими з англійської мови поняттям «горор», полягає в досягненні певного прагматичного завдання – передати читачеві емоційний стану страху, переляку, нервового збудження. Страх, як інтенсивна негативна емоція, є універсальним, загальнолюдським емоційним переживанням, в зв'язку з чим необхідні для його репрезентації специфічні художні засоби.

Як предмет літературознавчого дослідження, страх згадується передусім у зв'язку з вивченням готичної літератури, фантастики, детективів і трилерів.

Безсумнівно, філософія страху різних часів і народів найкраще відбита в художній творчості, де маємо всі стадії трансформації й еволюції складного феномену страху.

Разом з тим, онтологія страху стає більш зрозумілою й структурованою, якщо суто літературознавчий та лінгвістичний аналіз текстів спирається на розвідки культурологів, які дають чітке й багатогранне розуміння того, як утілюється страх у європейській культурній спадщині. Сучасні розвідки цього спрямування можна умовно розподілити на такі течії: дослідження монструозності, зомбі-культури, фільмів жахів та медіа, вивчення готики та споріднених течій, демонологія та дослідження привидів, вивчення індивідуальних змінених станів та масових страхів у культурі тощо.

Разом з тим, варто звернути увагу і на філософський потенціал поняття страху. Спроби сучасних філософів зрозуміти й осмислити страх спираються на розгалужену й неоднорідну релігійно-філософську традицію людства. Філософське розуміння страху значною мірою залежить від трактування багатьох споріднених проблем і тлумачення дотичних понять, таких як життя і смерть, добро і зло тощо. Більше того, філософи визнають, що об'єктивно

необхідним стає міждисциплінарний діалог для дослідження цього складного феномену.

Оскільки учені визнають, що дискурс жахів – це сталий історико-культурний досвід людства, де відношення між суб'єктами страху визначені й упізнавані незалежно від часу «споживання» культурного продукту, тема нашого дослідження є актуальною і сьогодні. З іншого боку, вибір досліджуваної нами області текстового відображення внутрішніх переживань людини, яка характеризується своєрідністю загального емоційного настрою і високим ступенем маніпулятивного впливу на психіку адресата, пояснюється незгасним інтересом до жанру жахів.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Магістерську роботу «Сучасна українська література жахів» створено згідно з тематичним планом наукових досліджень кафедри української літератури, методики її навчання та журналістики Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя в межах колективної наукової теми «Історія української літератури: проблеми поетики та інтерпретації».

Мета роботи – дослідити способи художнього моделювання страху в сучасній українській літературі.

Для реалізації цієї мети були сформульовані такі **завдання**:

- визначити сучасний підхід до тлумачення жанру «жахи» в літературі;
- проаналізувати становлення класичної літератури жахів;
- висвітлити культурно-історичні передумови розвитку літератури жахів;
- визначити жанрові елементи літератури жахів;
- проаналізувати способи художнього моделювання страху в романах Максима Кідрука, Дар'ї Новицької та Поліни Кулакової.

Об'єкт дослідження – сучасна художня проза, а саме твори жахів Максима Кідрука «Жорстоке небо», «Не озирайся і мовчи», Дар'ї Новицької «Хіртсхальс», Поліни Кулакової «Дівчина, яку ми вбили».

Предметом дослідження є способи художньої інтерпретації страхітливих станів у творах сучасної літератури.

Теоретико-методологічні засади нашої роботи, перш за все, використовують на загальнонаукові методи, такі як: аналіз, синтез, дедукція та індукція. Для здійснення основної мети і завдань магістерської роботи застосовано поетикальний та рецептивний підходи.

Теоретичною базою дослідження стали концепції та наукові праці Г. Лавкрафта, В. Фріче, Т. Тимошенкової, М. Парфенова, А. Сорочан, О. Червінської та інших науковців.

Наукова новизна одержаних результатів зумовлена тим, що в роботі значно розширено спектр дослідження способів художньої інтерпретації страхітливих станів на матеріалі творів сучасної української літератури.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані у підготовці спецкурсів і спецсемініарів із сучасної української літератури.

Апробація результатів роботи була здійснена на таких конференціях:

1. II Усеукраїнська студентська науково-практична інтернет-конференція «Сучасні тенденції та перспективи мовно-літературної освіти в Україні» (Глухів, 19–20 лютого 2020 року);
2. Всеукраїнська студентська науково-практична інтернет-конференція «Арватівські читання – 2020» (Ніжин, 15 квітня 2020 року);
3. Конференція молодих науковців (Ніжин, 13–22 травня 2020 року, Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя).

Окремі положення роботи відображені в публікації:

Жанрові особливості літератури жахів. Науково-методичний вісник Ніжинського обласного педагогічного ліцею Чернігівської обласної ради. 2020. № 2(18).

Структура магістерської роботи – складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури (58 позицій). Загальний обсяг роботи – 65 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ТА ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРИ ЖАХІВ

1.1. Культурно-історичні та психологічні передумови розвитку літератури жахів

Ю. Григоренко у своїй збірці нарисів, присвячених проблемі негативного впливу на свідомість людей залучення до різних релігійно-містичних культів, духовної бідності суспільства, занепаду моралі і моральності, наводить такі аргументи: «У момент переходу від старої суспільно-економічної системи до нової, в період кризи старого суспільства завжди спостерігався підвищений інтерес до містики і ірраціоналізму» [11, с. 13]. Інакше кажучи, в епоху руйнування звичних для суспільства цінностей і моральних орієнтирів, поширення апокаліптичних, песимістичних настроїв апатії, розчарування в своєму бутті та інших згубних для соціальної стабільності станів пробуджується мистецтво, наповнене жахами і кошмарами та безвір'я в світле майбутнє людства.

Але значно раніше, на самому початку ХХ ст. подібні причинно-наслідкові зв'язки відзначав В. Фріче, на думку якого похмурий, безрадінний колорит, властивий творчості чималого числа письменників і поетів епохи романтизму, викликаний більшою мірою колосальними, стрімкими перетвореннями суспільного устрою, нервозністю, що виходять із особливостей душевної організації [28, с. 290].

Слідом за вченим виділимо найбільш симптоматичні в цьому відношенні періоди в історії розвитку суспільства, коли соціальна нестабільність і нескінченна боротьба за місце під сонцем або навіть за виживання спровокували бурхливе розповсюдження і вкорінення в художніх творах забобонів, моторошних, страхітливих образів, демонічних істот і зловісних символів.

Перш за все, епохами «торжества похмурого, як ніч, вбивчого песимізму» є кінець Ренесансу (кінець XVI ст.). Романтизм (кінець XVIII – початок XIX ст.) і Модернізм (кінець XIX ст. – початок XX ст.) [28, с. 5]. Кожна з цих епох породила нові літературні напрями і течії, справила глибокий вплив на подальший розвиток літератури, а фоном для плідної творчої діяльності служили практично тотожні зовнішні умови, що мали своїм наслідком циклічність деяких мотивів, сюжетів і образів.

Так, наприклад, Н. Бердяєв, розмірковуючи про причини кризи гуманізму на сторінках «Сенсу історії», приходять до висновку, що перехід до індустріального суспільства негативно позначився на необхідному і природному взаємозв'язку людини і природи, вивів індивіда з душевної рівноваги, в той же час роз'єднав і саме людство. Крім того, філософ зачіпає проблему «масовості культури», що викликала величезний резонанс серед представників науки і мистецтва: «Демократизація культури, поширення культури на людські маси і входження мас в культуру змінює весь уклад життя і робить неможливим це середньо-аристократичне людське царство. Цей процес ставить на зовсім інші рейки, на інші шляхи, всю людську історію. Людина, до кінця нової історії, в період кризи гуманізму, переживає глибоку самотність» [5].

Але довго в такому стані вона перебувати не здатна, вона шукає порятунку, позбавлення від тривоги і паніки в групі, в колективі. Поступово народжуються цілі пласти населення, іменовані «масами». Безумовно, ми не можемо не згадати в зв'язку з вищевикладеними точку зору, висловлену щодо даного феномена іспанським філософом Х. Ортегою-і-Гассет, який не приховує свої побоювання з приводу зростаючого впливу мас у всіх сферах життя суспільства, зокрема, їх неоднозначне домінування в області культури, нав'язування власних уподобань та інтересів.

Однак більший інтерес у контексті нашого аналізу передумов, що визначили становлення літератури жахів, представляє підхід вченого до

питання самовідчуття своєї епохи. Він говорить про передбачуване існування своєрідних «епох виконання», які сприймають себе як кульмінаційну вершину в процесі еволюції, отримуючи задоволення від власної гармонійності і зрілості. Всі інші епохи здаються їм лише передоднем, перехідним періодом, які не досягли ідеалу і живуть ілюзіями і безплідними фантазіями. В кінцевому рахунку, коли подібної «епохі виконання часів» приходиться логічний кінець, оскільки самозамилування призводить до бездіяльності, а бездіяльність – це початок кінця, несприйнятливі до нововведень і змін «діти» цієї епохи відчують себе найбільш вразливі, пригнічено, нові часи представляються їм крахом надій, деградацією і кінцем світу [22].

У такому середовищі мрійлива, вразлива людина повністю віддається у владу своїм мріям і видінням, а часом стимулює їх, використовуючи різноманітні штучні методи, більшою мірою наркотичні речовини. Змінені стани свідомості, наприклад, гіпноз, транс, практики, що дозволяють домогтися занурення в інший вимір. Все це поступово займає свою нішу серед захоплень підвладним містичним настроєм індивідів. Утворюються спиритичні гуртки, з'являються нові вчення, пов'язані з окультизмом, виникає інтерес до людей з паранормальними здібностями. Те, що знаходиться за межами реальності, що недоступно для розуміння людини, оповите таємницею і пеленою похмурої фантастики, культивувалося як у суспільстві, так і в літературі.

Дослідник А. Сорочан особливо наголошує на тому, що «екстравагантна збуджена уява сама народжує нову мову, вона незвична, вона шокує, святенницькі пристойності відкидаються в сторону, разом з поясненнями, які можуть зберігатися в якості хіба що рудиментарного доповнення до романтичної образній системі» [23, с.10].

Зворотний бік природи, втеча від реальності, сновидіння, плоди уяви, що розігралася служили джерелом натхнення для представників романтизму. Саме романтики внесли свіжий струмінь в похмуру естетику моторошної

літератури, звели на новий щабель літературу жахів і кошмарів. За словами В. Женевського, страх був одним з основоположних моментів у творчості авторів, практично кожен з них в тій чи іншій мірі вдавався до оспівування смерті, до образу страшного світу [13].

«Страх – негативна емоція в ситуації реальної чи уявної небезпеки. Як філософське поняття було введено С. К'єркегора, розрізняють звичайний «емпіричний» страх-боязнь, що викликається конкретним предметом або обставиною, і невизначений, підсвідомий страх-тугу – «метафізичний» страх, невідомий, предметом якого є ніщо.

Емпіричний страх, за словами С. К'єркегора, – це «страх боязнь, що викликається конкретним предметом або обставиною» [3]. Розвиваючи думку, К'єркегор говорить, що емпіричний страх існує лише в самому собі – людина, усвідомлюючи небезпеку, починає боятися не її як таку, а можливих наслідків ситуації, що склалася. Люди рідко усвідомлюють коріння емпіричного страху, вважаючи, що бояться саме того автомобіля, який мчить на них, і ніколи не замислюючись про те, що в самій машині немає нічого загрозливого – страшно лише те, що може трапитися.

Безсумнівно, феномен страху заслуговує більш докладного розгляду, з огляду на ту обставину, що читачі зазвичай пов'язують свій інтерес до жанру жахів саме завдяки його емоційному впливу, викиду адреналіну, так як читання є для них одним з найбезпечніших способів виявитися в «царстві темряви» і під владою безжалісних сил невідомого походження. Більш того, там де ми спостерігаємо симптоми, по суті, яскравого емоційного стану, яке відчуває суб'єкт, очевидним чином ми маємо справу з художнім текстом, що володіє експліцитно вираженою конотацією.

Найцікавіший поворот в історії «оповідань жаху» пов'язаний з експлуатацією страху перед чужим. Довгий час все обмежувалося небезпеками вторгнення інших національних, політичних, соціальних груп – найяскравіші зразки цього виявляються в романах початку ХХ ст. про «жовту

загрозу», у С. Ромера або М. Шиля. Однак незабаром від проявів ксенофобії по відношенню до явищ нашого світу ми звертаємося до більш суттєвого джерела жахливого: до непізнаваних законів Всесвіту, відмінних від того, що нібито відомо нам. Тут ми приходимо до висновку, що за «жахом» повинна стояти концепція жахливої зовнішньої і непереможної сили.

З цією ідеєю грати починають на початку ХХ ст., Перш за все лорд Дансені. У його ранніх творах важлива не музика прози як така, а космогонія і космологія дивного і чужого світу, над яким піднімається завіса, відкриваючи краєчок чогось жахливого. Дансені зупинився під час війни; до 1916 він втратив ілюзії щодо зовнішнього зла і став створювати зовсім інші ефекти.

Повалення традиційних систем цінностей в романах 1930-х рр. почасти може інтерпретуватися як сатира, але зустріч з іншою силою, вирішення якої непередбачувані і незбагненні, завжди лякає. А ця зустріч, як показує Дансені, неминуча.

Звертаючись до тієї лінії, яка пов'язана з «як би реалістичними» оповідками про надзвичайні події, ми потрапляємо в таку сферу, яку важко охарактеризувати або навіть відмежувати. З одного боку, є біографічні подробиці, є деякі стилістичні надмірності. І є фундаментальна підозра: реальність зображена як вона є, просто ми не можемо охопити своїм зором всього її багатства. Такий параноїдальний ефект може бути досягнутий і в малій, і у великій формі, але вимагає суворої дозування стильових засобів.

Таким чином, дослідження передбачає розворот в бік аналізу текстового вираження емотивного змісту твору, або його емоційного настрою. Отже, під час дослідження такого глибокого і складного явища варто доповнювати власне філологічний аналіз здобутками суміжних дисциплін, зокрема, психолінгвістики.

1.2. Становлення класичної літератури жахів

Страх завжди був найсильнішим з людських почуттів» [19, с. 6], немає сумнівів щодо справжності та гідності загадкової та страшної історії як літературної форми. Цілком зрозуміло, що література жахів тісно пов'язана з цим давнім людським почуттям [19, с. 8].

Як складовий елемент, жахи з'являються в найдавнішому фольклорі всіх народів, що підтверджується стародавніми баладами, хроніками і святими писаннями, а також чаклунськими ритуалами із закликком демонів і привидів. У східній та західній традиціях з'являються чорна магія і кабала. Джерелом незліченної кількості чарівних легенд стають давні відразливі обряди родючості, шабаші в Вальпургієву ніч і Хеллоуїн, таємна система перевернутого богослов'я, або поклоніння Сатані, що породила такий жах, як чорна меса. Втілення середньовічного жаху можна виявити на більшості готичних священних пам'яток: демонічні горгулі Собору Паризької Богоматері і Абатства Мон-Сен-Мішель.

Треба відмітити, що в давнину віра в надприродне навіть серед освічених людей не ставилася під сумнів – від християнських вчень до страшних жахів чаклунства і чорної магії. Прикладом цього є діяльність середньовічних астрологів, кабалістів та алхіміків, таких як Альбертус Магнус і Реймонд Люлл, а також чаклуни та алхіміки епохи Відродження - Нострадамус, Третіміус, доктор Джон Ді, Роберт Флуд [19, с. 67]. І з часом жахи і надприродне стало звичайним елементом літератури.

У XVII–XVIII століттях з'являється все більше книг про жахи та надприродне, і живий інтерес до них викликають, насамперед, такі праці, як «Apparition of One Mrs. Veal» Д. Дефо, який є історією про привид мертвої жінки, який приходив до своєї подруги. Вони з'явилися до середини XVIII століття. з новими функціями, дивуючи та здригаючи.

Отже, з'явилася нова готична школа страшної та фантастичної прози, в контексті якої виникає сучасний жанр масової літератури «жах». Слід

зазначити, що дослідження більшості вчених підкреслюють, що сучасний жанр «жах» виник саме з готичного роману [32].

У зв'язку з цим доречним видається виділити і проаналізувати характерні риси готичного роману:

1. Сюжет побудований навколо таємниці (таємниче зникнення, раптова поява, нерозкритий злочин). Зазвичай використовується не один подібний мотив, а їх поєднання. Таємниця стає явною лише у кінці.
2. Історія оповита атмосферою жаху і розгортається у вигляді безперервної серії погроз миру, безпеці та честі героя та героїні.
3. Темна, зловісна сцена дії підтримує загальну атмосферу таємничості та страху. Місце дії – старовинний, занедбаний, напівзруйнований замок чи монастир, з темними коридорами, забороненими приміщеннями, запахом гниття та слугами – шпигунами. Створення атмосфери включає виття вітру, бурхливі потоки, густі ліси, пустельні пустирі, відкриті могили – словом, все, що може посилити страх перед героями (частіше героїнями).
4. Головний персонаж – красива, мила, добродісна і скромна дівчина, яка в кінці отримує щастя: одружується, стає заможною та ін.
5. Сама природа сюжету має включати лиходія. У міру розвитку готичного роману лиходій витіснив героїню з центру уваги читача. На наступних прикладах жанру він набуває повноти сили і зазвичай є двигуном сюжету [34].

Засновником стилю готичного роману є Хорас Уолпол. Гучний успіх його роману "Замок Отранто" (1764), названий автором готичним оповіданням, породив багато наслідувань перед оповіданням К. Рів "Чемпіон чесноти". Наступною роботою, нагородженою критиками, стала новела А.Л.Барбальда "Сер Бертран". На думку Е. Біркхеда, це була спроба поєднати дві школи готичного жаху – готичний романс та роман жахів [31, с. 124].

Наступна видатна фігура готичного роману – Софія Лі з романом «Притулок». Її романи суттєво вплинули на творчість Анни Редкліфф, яку, звичайно, можна назвати однією з найбільш яскравих представників літературної готики. Письменниця – майстер зловісних і похмурих пейзажів, що створюють у героїв передчуття катастрофи, що насувається; вона має багату фантазію, вміє вселяти читачеві відчуття безмірного жаху. Її знаменита книга «The Mystery of Udolpho» (1794) вважається кращим зразком раннього готичного роману.

Література жахів набуває нових рис у творчості М. Льюїса, роман якого «Чернець» (1796) набув широкої популярності. Молодий письменник звернувся до жаху, більш жорстокого, ніж міг собі уявити його попередник, і в результаті було написано шедевр із справжнім кошмаром, в готичному змісті якого було додано багато мерзоти [25, с. 465].

Протягом XIX століття розвивався також споріднений жанр: «готична розповідь» або «розповідь з привидами» (англ. Ghost story; класики жанру - Шерідан Ле Фаню, М. Р. Джеймс і ін.). Д. Ш. Ле Фаню написав такі романи, як «The house behind the church fence», «Uncle Silas». Відомі три цикли оповідань Макарута Рейнолдса «Secrets of London's court», «Secrets of Neapolitan court »і« Secrets of Inquisition» опубліковані в 1845– 1850 рр.

Крім прози існували і поетичні твори готичного напрямку. Авторами таких були представники так званої Озерній школи – Сауті, Вордсворт, Кольрідж. Кожен з них залишив свій самобутній образ: Сауті – «The old woman of Berkeley», Вордсворт – «Lucy Gray», Кольрідж – «The Ancient Mariner» і «Christabel».

Твори, що продовжують естетику готичного роману, з'являлися і пізніше (твори Е. По, в період модернізму – О. Уайльда, «Dracula» Б. Стокера і ін.). Під впливом цього жанру знаходилися і знамениті письменники XIX ст.: Ч. Діккенс («The Mystery of Edwin Drood», 1870), Р.Л. Стівенсон («Dr. Jekyll And Mr. Hyde », 1886), Г. Джеймс («The Turn of the Screw », 1898), Артур

Мейчен. Б. Стокер затвердив вампірський вплив на готичні романи романом «Dracula», де найбільш детально і барвисто описувалося життя вампірів [18, с. 18].

Не менш цікава і різноманітна література про надприродне у вітчизняній художній літературі, починаючи з середньовіччя. Перша третина XIII ст. – «Києво-Печерський Патерик», присвячений боротьбі славних монахів затворників Києво-Печерської лаври з цілими легіонами слуг Ада, де в достатку наявні примари, перевертні, повсталі мерці, заклинання, чудодійні талісмани.

XVI ст. – латиномовна поема С. Кльоновича «Роксоланія», що містить багато цікавих відомостей про знахарства, чаклунстві, некромантії та іншої містики. XVII ст. – цикл новел П. Могили на фантастичні і містичні сюжети. XVII – початок XVIII ст. – в «Козацьких літописах» Самовидця, Величко, Грабянки присутні вставні новели на ті ж сюжети з елементами жахів [8, с. 156]. XIX ст. – «Вій» М. Гоголя; «Упир» і «Сім'я вовкулака» О. Толстого; «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка [26, с. 461].

Новий час не тільки вніс нові реалії та нові ідеї в готичний роман, але багато в чому докорінно змінив ставлення героя до надприродного. Готична література Срібного століття - це перш за все містична та психологічна проза.

Важливе значення в розвитку жанру придбала збірка творів М. Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки», що вийшов восени 1831 р. Із творів, що входять в книгу, найбільш повно відображає жанр жахів твір «Травнева ніч, або утоплена». У 1835 р. виходить друга книга того ж автора – «Миргород», на особливу увагу в якій заслуговує повість «Вій». Ця повість не раз була екранізована, в тому числі лягла в основу фільму італійського кінорежисера Маріо Бави «Маска Сатани» 1960 року.

У 1841 році виходить окремою книжкою повість «Упир» О. Толстого. Повість ввела в вітчизняну літературу образ вампіра (в Російській імперії відбувається дія вампірської новели Меріме «Локис»). Твори О. Толстого

«Сім'я вовкулака», «Амена» і «Зустріч через триста років» також містять елементи жахливого. Вони спочатку були написані французькою мовою і видавалися за життя автора [8, с. 304].

"Королем" сучасної літератури жахів, а також одним з найбільш читаних авторів у сучасному світі, є Стівен Кінг, який майстерно створює страшні картини та відображає жах. У його романах та оповіданнях з'являються людоїдні щури, гігантські огидні рептилії, вампіри, привиди, зомбі, садисти, одержимі манією вбивства. Значною мірою створенню жахливої картини сприяє той факт, що незвичайні події в романах і оповіданнях С. Кінга розгортаються в цілком реальному середовищі, на тлі повсякденного життя, роботи, повсякденного життя людей, звичайних люди беруть у них участь у своїх неприємностях і радостях, успіхах і невдачах, а сцена дії – справжні міста США [27, с. 269].

С. Кінг – майстер гострого сюжету, усі лінії якого, влітаючи у своєрідне полотно, тримають читача в постійній напрузі. Химерні винаходи в поєднанні з деталями реального життя існують у системі моральних цінностей і норм, що визначають обличчя сучасної людини [26, с. 399].

Наділяючи своїх героїв різними здібностями, такими як телепатія – передача думок на відстані, телекінез – переміщення предметів без дотику до них людини і пірокінез – здатність викликати загоряння предметів, С. Кінг, з одного боку, наводить жах на читача, з іншого боку, привертає увагу до гострих політичних, соціальних, моральних проблем.

Жанр «жахи» - один із найпопулярніших жанрів світової літератури. Як і всі інші жанри, він перебуває в процесі постійної еволюції, набуваючи нових вимірів, які виявляються суміжними з характеристиками таких жанрів, як трилер і детектив. Тому наше дослідження не втрачає своєї актуальності і сьогодні.

1.3. Сучасне тлумачення жанру «жахи» в літературі

Найдавніша і найсильніша людська емоція – це страх. Це закладено в людях з самого початку. Саме страх ініціював утвердження віри та релігії. Страх перед невідомими та таємничими явищами, який люди не могли пояснити. До кожного незрозумілого явища вони приписували персонажа, людину чи іншу істоту, яку асоціювали із надприродними навичками та непереможною силою. І оскільки людська фантазія не знає меж, було створено широкий спектр архетипних персонажів, таких як боги, демони, привиди, духи, виродки, чудовиська чи лиходії. Про них почали поширюватися історії та легенди, що описували їх нездоланну силу. Незважаючи на те, що розвитком науки було пояснено багато незрозумілих досі явищ, ці архетипи та легенди все ще використовуються в літературі та інших галузях мистецтва. Три жанри базуються на страху та уяві: наукова фантастика, фентезі та жахи, які разом утворюють так званий фантастичний трикутник. Ось чому вони так часто накладаються і збагачуються.

Визначення жанру жахів різняться. Багато авторів намагалися створити визначення, яке могло б повністю відрізнити і відокремити жахи від подібних і близьких жанрів наукової фантастики та трилерів. Однак вони завжди стикалися з труднощами, оскільки атрибути, що відносяться до одного жанру, можна знайти і в іншому. Охарактеризувати жах як жанр, який викликає напругу у адресатів, недостатньо точно, оскільки наукові вигадки, трилери, детективи та кримінальні історії також викликають відчуття напруженості. Те саме слід сказати про емоцію страху або поява крові, які є ще одними атрибутами виробництва жахів, але їх можна знайти і в інших згаданих жанрах.

У своїй роботі «Вступ до вивчення популярної культури» Домінік Стрінаті створив таке визначення, яке характеризує жах «як жанр, який представляє необхідність придушення, якщо показаний жах трактується як вираження незручних і тривожних бажань, які потрібно стримувати».

Жах – це різноманітний жанр, який важко визначити одним визначенням. І тому найточнішим є те, яке визначає жахи через кожен зі своїх категорій та піджанрів. Тодоров розрізняє три форми жахів як жанр: дивовижний, чудовий і фантастичний. У першій категорії – кінець історії містить елементи надприродного, події, які здаються нереальними, неможливими або ірраціональними, або події, що відповідають законам раціонального, але неймовірні, тривожні, незвичні, шокуючі, несподівані або унікальні. Читач має можливість пояснити їх по-своєму. Проте закони реальності залишаються недоторканими. Позаземні люди можуть бути нелюдськими, але не протиприродними; вони представляють межі людських знань.

У другій категорії – здавалося б, ірраціональні та незрозумілі явища можна пояснити лише прийняттям другого шару реальності – надприродного, поки триває історія. Щоб пояснити незрозумілі явища історії, ми повинні прийняти «нові закони природи». Література, що містить вампірів, перевертнів, живих мерців, демонів тощо представляє цю категорію.

Третя категорія – фантастичний жах не дозволяє нам чітко пояснити ірраціональне; він пропонує нам кілька альтернатив. Читач може вирішити, чи будуть вони пояснювати явище як існування паранормального явища або як галюцинацію головного героя. Фантастичний жах викликає сумніви та вагання між природною та надприродною альтернативою.

У зв'язку з неоднозначним тлумаченням терміну «горор», запозиченого з англійської мови, який використовується в сучасному літературознавстві як синонімічне іменування літератури жахів і перекладається, власне, як «жах», а ширше, як «напружене, болюче відчуття відрази і страху», виникає деяка розбіжність у трактуванні таких родинних, на перший погляд, понять, як «жахи», «фантастика» і «трилер». На цьому етапі розвитку сучасної літератури вже склалося більш-менш стійке уявлення про те, що жанр жахів слід відокремлювати від схожих з ним жанрів «фентезі» і «містики», а також

визнати в ньому цілком самостійну жанрову одиницю, незважаючи на очевидну можливість впровадження елементів жахів, як в твори жанру фантастики, так і в інші літературні жанри.

На думку сучасного письменника М. Парфьонова, зарахування жанру «жахи» до одного з підвидів фантастики є помилковим, оскільки елементи породженого авторською фантазією фіктивного світу, котрі вступають в опозицію реальне-ірреальне, що іменується фантастичним припущенням, аж ніяк не є базовою складовою творів в жанрі жахи, так само як і містичний, надприродний компонент [24].

У літературі жах – це жанр художньої літератури, метою якого є створення почуття страху, відрази та жаху в аудиторії – іншими словами, він створює атмосферу жаху. Визначення цього терміна підкреслює реакцію, викликану жахом, що походить від давньофранцузького *horrer*, що означає «здрігнутися або щетинитися».

Література жахів сягає корінням у релігію, фольклор та історію; зосереджуючись на темах, страхах та цікавинках, які постійно турбували людей як у 12, так і в 21 столітті. Жах харчується найглибшими жахами аудиторії, ставлячи в центр уваги найстрашніші та незрозумілі речі – смерть, зло, надприродні сили чи істоти, потойбічне життя, чаклунство.

Аналізуючи вищесказане, можна зробити висновок, що методи впливу літератури жахів на читача не обмежуються суворо певним набором художніх засобів, а здатні передавати необхідний настрій і емоційний посил, «жонглюючи» різноманітними літературними прийомами і вплітаючи в собі елементи як актуальної дійсності, так і вигаданої реальності.

З розвитком окремих видів мистецтв, зокрема, кінематографа і навіть сенсаційно зарахованих до них останнім часом комп'ютерних та відеоігор, жанр жахи виходить за рамки живопису і літератури, відкриваючи нові можливості для занурення глядача і в той же час учасники того, що

відбувається на екрані в містичну фантазмагорію, в глибини людських фобій і найбільш жахливих снів і переживань.

Крім того, важливо відзначити, що з точки зору західної культурної традиції, яка зіграла неоціненну роль у становленні досліджуваного нами жанру літератури, саме поняття жахи включає в себе не тільки твори шокуючого, що викликає яскраву реакцію змісту, а й сюжети з вкрапленнями містичних, непояснених з точки зору науки явищ, з огляду на той факт, що в кінцевому рахунку все вище перераховане підпорядковується основоположному задуму даного жанру.

М. Парфьонов подає таке визначення жанру жахів, яке на наш погляд, є найбільш вичерпним: «Жахи – жанр переважно популярної масової літератури (але також мистецтва в цілому), головною відмінною рисою якого є безпосереднє звернення автора до емоції страху, орієнтація автора на емоційне поле страху в всьому його різноманітті» [24].

Нам видається важливим в ході розкриття основної теми дослідження привести деякі додаткові зауваження щодо самого визначення поняття «жанр», оскільки на сьогоднішній день допускається інша класифікація сучасної художньої літератури, яка, тим не менш, вступає в протиріччя з класичною дефініцією вищезгаданого терміну. Жахи і містика в тій формі, в якій ми звикли їх спостерігати і оцінювати в контексті існуючого на даний момент культурного простору, зараховуються до явищ масової, в більш вузькому сенсі жанрової літератури.

Вона відрізняється винятковою різноманітністю і користується величезним успіхом у читацької аудиторії. Зазначимо основні ознаки, що характеризують культурний феномен масової літератури:

- орієнтованість на широкий загаль населення, задоволення їх первинних запитів і потреб в отриманні задоволення, зняття емоційної напруги;

- сюжет, як правило, збудований відповідно до загальноприйнятих і очікуваних читачами канонами, має точки дотику з актуальною дійсністю, але і герої також відбираються по шаблонного принципу і діють за законами жанру.

Внаслідок наявності такого роду рамок і умовностей, а також нав'язливого, але виправданого культурною реальністю прагнення догодити навіть некваліфікованому, нерозбірливому в естетичному плані читачеві, масова література часто розглядається літературними критиками з негативного.

Що ж стосується жанрової літератури (*genre fiction*, *popular fiction* або *category fiction* в англійській традиції, *literatura de género* – в іспанській), то її центральною віссю, жанростворюючим каркасом служить саме сюжет, розвитку якого приділяється максимальна увага для збереження основних структурних характеристик тієї чи іншої категорії творів. Це пов'язано з тією особливістю даної літератури, що, хід подій і дії героїв зумовлюються умовним сценарієм, набором типових ситуацій, в тому числі з розрахунком виправдати очікування прихильників даної категорії літератури.

Психологічні портрети персонажів промальовувалися дуже слабо, розвиток їх характерів відходить на задній план, гублячись на тлі очевидної виразності і хитромудрості антуражу і інших, що впливають на створення відповідної атмосфери комбінацій факторів. Зрозуміло, штампованість і навмисна сконструйованість текстів масової і жанрової літератур лише сприяє її популярності і затребуваності в читацькому середовищі.

Визначення жанру «жахи» різноманітні. Багато вчених намагалися вивести одне визначення, яке могло б повністю відокремити «жахи» від близьких йому «трилера» і «фантастики». Однак це спричиняло труднощі, так як ці жанри є близькими один одному і несуть в собі безліч схожих рис. У своїй роботі «*An Introduction to Studying Popular Culture*» Домінік Стрінаті визначив

«жахи» як «жанр, що викликає дискомфорт і тривогу, які доводиться пригнічувати в процесі читання» [34].

Згідно з визначенням Oxford Dictionaries, «хоррор» – це кінематографічний або літературний жанр, спрямований на те, щоб викликати почуття страху [33]. Включає в себе елементи фентезі і містики, однак варто відзначити, що, незважаючи на деяку схожість, між ними існують суттєві відмінності. У даному жанрі можна зустріти як історії, засновані на реальних подіях (до таких можна віднести, наприклад, психологічні трилери), так і світи, створені виключно уявою авторів.

Як відомо, головна мета «жахів», як і будь-якого красивого письменства, – розважити читача. Засобом даного жанру є почуття страху, саме через нього авторам вдається отримати необхідний відгук від читачів. У літературі жахів можна зустріти три різновиди страху:

- страх перед невідомим, викликаний описом різних надприродних явищ;
- сублимований, гіпертрофований «реальний» страх, пов'язаний з соціальними, політичними та психологічними явищами;
- страх-огида, викликаний, наприклад, описом нутрощів, відірваних кінцівок і ін.

Згідно з дослідженням І. Огневой, основним конфліктом «жахів» є зіткнення раціонального, морального і ірраціонального, аморального початків. Відбуватися воно може як в рамках однієї особистості, так і у вигляді боротьби між героями, що втілюють ці початки. Для «жахів» важливо постійне, напружене відчуття читачем реальності того, що відбувається. Ключову роль в ньому грає атмосфера. Створення та підтримка її – найголовніша і складне завдання автора. Головне – змусити уяву читача працювати, щоб викликати у нього необхідні емоції [21].

Також варто відзначити, що, як і будь-який інший популярний жанр, «жахи» має свої відмінні риси, які виділяють його серед інших літературних спрямувань.

Серед них можна виділити:

- основною даного жанру є прагнення викликати в читача почуття страху, яке може досягатися різними способами. Сюди можна віднести несподівані сюжетні повороти, загальну атмосферу твору, опис психологічних розладів або фізичних каліцтв і ін.;

- як і в багатьох інших жанрах, в літературі жаху автори представляють читачам сцени боротьби добра і зла. Однак якщо в інших жанрах це протистояння може бути представлено досить розмито, то в «жахах» воно, як правило, добре простежується і часом доходить до гіперболізації. Найчастіше в літературі даного жанру присутній повністю негативний герой, наприклад, маніяк або якась потойбічна істота, і позитивні персонажі, які з нею борються;

- також однією з найважливіших рис жанру «жахи» є використання лексики, яка спрямована на те, щоб викликати у читача переляк. Цей ефект може досягатися використанням лексики з негативною конотацією, відповідними прикметниками, звуконаслідуванням, повторами, що викликають почуття тривожності та ін. [2].

1.4. Жанрові особливості літератури жахів

Найчастіше хоррор – це жанр, тобто конкретна категорія творів, у яких загальна внутрішня структура, загальні формули сюжету, типи персонажів і ін. Однак те, що сьогодні називається «жахи», іноді може і не бути жанром. Якщо говорити про таке кіно, то це дуже часто фільми, які вважаються артхаусними або досить складними для сприйняття, але в яких допускаються «елементи жанру» (наприклад, розчленування тіла – основна формула субжанра

хоррора). Сьогодні хоррор-фільми цілком можуть показувати на престижних, а не вузькопрофільних фестивалях, що фактично скасовує хоррор таким, яким ми його знали протягом декількох десятиліть. Сьогодні, в епоху, яку ми можемо називати постмодерному, рамки жанру зрушили. Причому поки що не надто ясно, наскільки далеко.

Жанр хоррора часто згадують поряд з такими жанрами, як фантастика та фентезі. Фентезі можна легко відрізнити від фантастики і хоррора. Як визначають цей жанр деякі дослідники, фентезі – це уявлення про можливі неймовірні. У той час як фантастика – це уявлення про можливі ймовірності. Тобто кіно про те, що може бути, але чого ми поки не бачили. Хоррор – це теж уявлення про неможливі ймовірності (зомбі, вампіри та інші).

Основні елементи жанру «жахи»:

- Вкрай неймовірні та несподівані послідовності подій, які зазвичай починаються у звичайних ситуаціях та включають надприродні елементи.
- Нестандартність цих подій протиставляється дрібницям повсякденного життя, щоб читачі ототожнювались із героями.
- Досліджує темну, зловмисну сторону людства.
- Головні герої – це люди, яких можна зрозуміти і, можливо, з ними ідентифікуватись, хоча часто це привиди, відчужені люди.
- Життя залежить від успіху головного героя.
- Настрій темний, загрозливий, похмурий і створює негайну реакцію читача.
- Постановка може бути описана докладно, якщо значна частина історії відбувається в одному місці.
- Сюжет містить страшні та несподівані випадки.
- Насильство, часто графічне, трапляється і може супроводжуватися явною сексуальністю.
- Більшість історій розповідається від третьої особи.
- Стиль простий.

- Ключовим компонентом жахів є здатність викликати страх або жах у читачів, як правило, за допомогою чогось демонічного. Повинно бути відчуття страху, занепокоєння, тривоги чи передчуття. Деякі критики відзначають, що переживання жахів – це все одно, що читати про свої найгірші кошмари.

- Існують суперечки щодо того, чи "жах" є жанром, або, як аспектом, який можна знайти в декількох жанрах. Жаж – це певний настрій чи атмосфера, які можна зустріти в різних місцях. Традиційно жах асоціювався з певними архетипами, такими як демони, відьми, привиди, вампіри тощо. Однак це можна знайти в інших жанрах, особливо у фентезі. Якщо жах – це жанр, то він має справу з головним героєм, що має справу з переважними темними і злими силами.

Готика – це термін, який іноді використовують замість «жах». Як говорить Гроліє, найдавнішим готичним романом, класом роману, що стосується таємничого і надприродного, що виник незабаром після встановлення самої форми роману, був замок Отранто Горація Уолпола (1764). Уолпол потурав сучасному смаку «готики», яка для читача 18 століття вигадувала середньовічний світ варварських пристрастей, здійснених у мальовничих мелодраматичних обстановках зруйнованих замків, старовинних монастирів і диких пейзажів. Для напруженості делікатна жіноча чутливість піддається натиску стихійних сил добра і зла. Здоровість і цнотливість постійно загрожують, і над усіма нависає припущення, що зло і ірраціональність знищать цивілізацію.

Темна, задумлива атмосфера, яка загрожує, стає головним героєм багатьох страшилок. Таким чином, настрої та обстановка є настільки ж важливими, ніж сюжет та персонажі. Атмосфера часто зображується досить детально, тому вона стає живою і відразу загрозовою.

Готичний роман – тип роману, який процвітав наприкінці 18 - на початку 19 століття в Англії. Готичні романи були загадками, часто залучаючи

надприродне і сильно відтінене жахом, і зазвичай вони встановлювались на темному тлі середньовічних руїн і замків з привидами. Замок Отранто Горація Уолпола був попередником цього типу, до якого увійшли роботи Енн Редкліфф, Метью Грегорі Льюїс і Чарльз Р. Матурін, а також роман «Франкенштейн» Мері Шеллі.

Вплив жанру можна виявити в деяких творах Колріджа, Ле Фану, По та Бронте. У 1960-х так звані готичні романи стали надзвичайно популярними в Англії та США. Начебто за зразком Джейн Ейр Шарлотти Бронте та Ребекки Дафни дю Моріє, ці романи, як правило, стосуються енергійних молодих жінок, або гувернантки, або нових наречених, які їдуть жити у великі похмурі особняки, заселені особливими слугами та скоростиглими дітьми, на чолі з темно красивими чоловіками з таємниче минуле. Популярними практиками цього жанру є Мері Стюарт, Вікторія Холт, Кетрін Куксон і Дороті Іден.

Готичний роман – це англійський літературний жанр, який, можна сказати, народився разом із замком Отранто (1764) Горацієм Уолпол. Це попередник сучасної фантастики жахів, і перш за все це призвело до загального визначення готики як пов'язаної з темним і жахливим.

Базовими рисами готичних романів були:

- терор,
- таємничість,
- надприродне,
- приреченість,
- смерть,
- занепад,
- старі будівлі з привидами,
- божевілля,
- спадкові прокляття тощо.

Піджанри жахів:

- Сільський жах, також відомий як відчайдушний жах, не пов'язаний лише з певними місцями (наприклад, селами чи країною). Це жах, який знаходиться в місцях, далеких від цивілізації, що також включає місцеву легенду, міф чи забобони.

- Космічний жах здебільшого характеризується роботами Говарда Філіпса. У своїх книгах він писав про цивілізацію, що приходить із космосу, яка завоювала Землю до людства. Космічний жах передбачає елементи наукової фантастики і зображує емоції, коли людина дізнається про те, про що вона воліла б не знати.

- Апокаліптичний жах стосується кінця світу, спричиненого різними факторами. Тому його також називають жахом кінця світу.

- Злочинний жах поєднує елементи злочину / детективної історії та жаху. Він заснований на злочинному змові та наростанні напруги з додаванням елементів жаху.

- Еротичний жах поєднує в собі чуттєві або сексуальні образи з відтінками жахів або елементами сюжету. Найвідоміші архетипи еротичного жаху - вампіри.

- Окультний жах фокусується на екзорцизмі, приході антихриста, культах, містиці, прокляттях та широкому масштабі так званих окультних наук.

- Психологічний жах заснований на страху головного героя, на його почутті провини, на його вірі та нестабільному емоційному душевному стані. Далі він розвиває сюжет, напруженість і жах.

- Метою сюрреалістичного жаху є не лише розповісти страхітливую історію, а й потурбувати одержувача. Окрім класичних елементів жахів, цей піджанр також містить елементи сюрреалізму: мрійливість, гротескність, химерність та фантастичність.

- Вісцеральний жах є найбільш шокуючим і тривожним з усіх піджанрів жаху. Тут повно крові та жорстокості. У ньому зображені

найогидніші та найперверсніші форми вбивства, різання та каліцтва людського тіла.

Будь-які емоції можна виразити, використовуючи властивості голосу [15 с. 167]. Паралінгвістичний елемент спілкування має спільну властивість із словесною складовою: використання артикуляційно-фізіологічного апарату, голосу та дихання [16, с. 48]. Міжнародні засоби невербального спілкування виявляються в елементах просодичного (гучність, тембр, темп, манера мови, тембр) та екстралінгвістичного (пауза, ридання, зітхання тощо) характеру. Іншими словами, фонетичними засобами вираження модальності страху є особливості артикуляції та звучання.

Під впливом емоцій страх у мовленні персонажів виражається в розширенні наголошених складів, фіксується зміна якості звуку, замість логічного наголосу використовується підкреслений наголос. Висота тону, інтонаційний контур, розтягнення складів і слів – невербальна інформація, пов'язана зі страхом персонажів - передається за допомогою графічних (розділові знаки) або символів літер, які розташовані між словесними сегментами. Письмові символи є заміниками реальної паралінгвістичної ситуації, властивої усному мовленню [7, с. 17].

Отже, система графічного запису мовлення включає засоби, що вказують на підкреслену, підвищену увагу читача до певних частин висловлювання. На письмі емоційно-позначені висловлювання людини, охопленої страхом, позначаються знаками оклику, запитаннями, спеціально розташованими в їх синтаксичній структурі крапками, комами.

До жанрових особливостей жанру належать такі:

- 1) жанровий лексикон, об'єднаний у три концептуальні групи: СМЕРТЬ, СТРАХ, ОГИДА. Кожна концептуальна група реалізується в рамках певних пізнань, тому СМЕРТЬ (тварини, що пророкують смерть; мертво тіло), СТРАХ (за похороненим, фізична слабкість), ОГИДА (понівечене тіло людини та його органи, кров).

- 2) зображення портретних характеристик персонажів: злодія, героїні та другорядного героя, детально реалізованого та посиленої виразності;
- 3) хронотоп як часово-просторова домінанта в сюжеті, що реалізується за допомогою місцевих показників (топоси замку, будинку тощо); ландшафтні описи та описи місць; накопичення тимчасових показників.
- 4) емоційне поле жанру створюється такими ознаками: позначення негативних емоцій (безпосередня номінація), серед яких переважають агонія, лють, виснаження, ненависть; контекстний опис негативних емоцій; подання емоцій крізь призму фізіологічних процесів з домінантними соматизмами серце, кров.

Усі ці особливості літератури жахів постають жанротвірними та повинні мати адекватне втілення в тексті.

Висновки до першого розділу. Жанр «жахи» належить до одних з найбільш популярних жанрів світової літератури. Як і всі інші жанри, він знаходиться в процесі постійної еволюції, набуває нових характеристик, які виявляються суміжними з характеристиками таких жанрів, як трилер і детектив. Тому наше дослідження і сьогодні не втрачає своєї актуальності.

Така літературна форма, тісно пов'язана з первинним людським почуттям, тобто література жаху, така ж давня, як і людська думка або мова. У якості складового елемента жах з'являється в самому ранньому фольклорі всіх народів, що підтверджується древніми баладами, хроніками і священними писаннями, а також чаклунськими ритуалами з викликанням демонів і привидів. І продовжує бути популярним в наші часи.

Дослідження передбачає розворот в бік аналізу текстового вираження емотивного змісту твору, або його емоційного настрою. Отже, при вивченні такого глибокого і складного явища ми не можемо обмежитися

лінгвістичними рамками і залишити без уваги розробки суміжних дисциплін, зокрема, психолінгвістики.

До жанрових особливостей жанру належать такі: жанровий лексикон, об'єднаний у три концептуальні групи: СМЕРТЬ, СТРАХ, ОГИДА. Кожна концептуальна група реалізується в рамках певних пізнань, тому СМЕРТЬ (тварини, що пророкують смерть; мертво тіло), СТРАХ (за похороненим, фізична слабкість), ОГИДА (понівечене тіло людини та його органи, кров); зображення портретних характеристик персонажів: злодія, героїні та другорядного героя, детально реалізованого та посиленої виразності; хронотоп як часово-просторова домінанта в сюжеті, що реалізується за допомогою місцевих показників (топоси замку, будинку тощо); ландшафтні описи та описи місць; накопичення тимчасових показників; емоційне поле жанру створюється такими ознаками: позначення негативних емоцій (безпосередня номінація), серед яких переважають агонія, лють, виснаження, ненависть; контекстний опис негативних емоцій; подання емоцій крізь призму фізіологічних процесів з домінантними соматизмами серце, кров.

Методи впливу літератури жахів на читача не обмежуються суворо певним набором художніх засобів, а здатні передавати необхідний настрій і емоційний посил, «жонглюючи» різноманітними літературними прийомами і вплітаючи в собі елементи як актуальної дійсності, так і вигаданої реальності.

РОЗДІЛ 2

ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ МОДЕЛЮВАННЯ ЕФЕКТУ СТРАХУ У ТВОРАХ МАКСА КІДРУКА ПОЛІНИ КУЛАКОВОЇ ТА ДАРІЇ НОВИЦЬКОЇ

2.1. Літературні рецептори досягнення страху

«Страх – негативна емоція в ситуації реальної чи уявної небезпеки. Як філософське поняття було введено С. К'єркегора, розрізняють звичайний «емпіричний» страх-боязнь, що викликається конкретним предметом або обставиною, і невизначений, підсвідомий страх-тугу – «метафізичний» страх, невідомий, предметом якого є Ніщо.

Для аналізу внутрішнього життя персонажів необхідно розглянути її зв'язок з навколишнім світом, зокрема з природою та іншими дійовими особами. Розглянемо також функції звуку, світла і кольору, за допомогою яких автори передають почуття і емоції своїх героїв.

Емпіричний страх, за словами С. К'єркегора, – це «страх боязнь, що викликається конкретним предметом або обставиною». Розвиваючи думку, К'єркегор говорить, що емпіричний страх існує лише в самому собі – людина, усвідомлюючи небезпеку, починає боятися не її як таку, а можливих наслідків ситуації, що склалася. Люди рідко усвідомлюють коріння емпіричного страху, вважаючи, що бояться саме того автомобіля, який мчить на них, і ніколи не замислюючись про те, що в самій машині немає нічого загрозливого – страшно лише те, що може трапитися.

Людина не боїться речей і людей – вона боїться часу і простору, що оточують її і здатних перетворити ситуацію, в якій беруть участь звичайні, легко усвідомлювані речі, в щось фатальне. У будь-якому випадку, емпіричний страх як страх реальної небезпеки нерозривно пов'язаний зі своєю основою – страхом невідомості. Розділяти їх не можна хоча б тому, що вони співвідносяться як форма і зміст – без усвідомлення навколишньої дійсності

людина не зможе передбачити невідомість, так само як і невідомість не існує у відриві від усвідомлюваних речей.

Отже, в загальних рисах, «лінгвістичний аналіз художнього твору передбачає розгляд його як майстерної організації мовних засобів, що відображають певний ідейно-тематичний та образний зміст, здатні викликати у читача естетичний ефект» [6, с. 34].

У нашому випадку, кажучи про твори в жанрі горор, бажаний естетичний ефект полягає в досягненні певного емоційного відгуку адресата, що проявляється на практиці в переживанні їм почуття «страху» в різного ступеня його інтенсивності. У посібнику С. Мінібаєва «Лінгвоаналіз тексту: практика дослідження емотивного тексту» [36], на методику досліджень якої ми будемо спиратися в практичній частині нашої роботи, страх іменується одним з найсильніших і яскравих психологічних відчуттів, який доставляє людині явний дискомфорт, продукує відповідну реакцію організму (нервової системи і психіки).

Цілком справедливо відзначити, що дане емоційний стан є в деякій мірі універсальним для всього людства, незалежно від індивідуальних властивостей його збудників. С. Мінібаєва пропонує назвати емоцію «страху» «свого роду «психологічною константою», бо поряд з диференціальними асоціаціями страх має для носіїв мови багато спільного, насамперед в культурологічному плані» [36].

Для позначення емоцій в мові існують особливі лексеми, звані емотивами. Наведемо більш точне визначення В. І. Шаховського: емотиви – це «мовні одиниці, в семантичній структурі яких є емоційна частка у вигляді семи, завдяки чому ця одиниця адекватно вживається усіма носіями мови для вираження емоційного стану». Слова, які буквально означають ті чи інші реалії наших переживань (смуток, здивування, тривога і ін.), – емоційний лексикон, або лексика емоцій – зазвичай викликають в нашій свідомості цілий асоціативний ряд, будучи при цьому стилістично нейтральними. У той же час

виділяється інший лексичний пласт, що виражає емоційний стан суб'єкта і наділений «емоційним навантаженням слова» по Я. Рейковській. Під цим поняттям маються на увазі різні прояви відносини суб'єкту до того, що називає сприймається або використовується ним слово. Вони мають оціночними і емоційно-експресивними компонентами значення.

Художній текст, що містить опис емоційного стану суб'єкта або вказівка на нього, багатий різними типами емотивів, називається емотивний текстом. Наведене визначення дає нам право розглядати твори, що відносяться до жанру жахів, в тому числі і як емотивні тексти. Одні з найважливіших властивостей будь-якого художнього тексту – зв'язність і цілісність – досягаються завдяки синтезу мовного змісту тексту (руху задуму як вираження емоційного стану героїв) і його емоційного тону.

Як результат, емотивний текст впливає на адресата на раціональному і емоційному рівнях. У першому випадку він деформує картину світу в його свідомості, у другому – змушує співпереживати персонажу-суб'єкту описуваного емоційного стану [20, с. 86]. Однак важливо розуміти, що емоція, яка відображена в творі, транслюється опосередковано, що помітно знижує її загострення. Втім, сприйняття тексту і широта його впливу залежить від роботи інтелекту і уяви читача, що особливо актуально при зануренні в світ кошмарів і атмосферу концентрованої емоційної напруженості.

Як пише С. Коростова, емотивами можуть бути не тільки самі слова або окремі морфеми слова, наприклад, афікси, а й цілі фразеологічні звороти або речення [30, с. 87].

Разом з тим, варто звернути увагу і на філософський потенціал поняття страху. Спроби сучасних філософів зрозуміти й осмислити страх спираються на розгалужену й неоднорідну релігійно-філософську та культурно-історичну традицію людства, що додає філософським розвідкам об'єктивності, але разом із тим поки що не дає змогу створити системного бачення цієї проблеми. Як і в психологічних дослідженнях, філософське розуміння страху значною мірою

залежить від трактування багатьох споріднених проблем і тлумачення дотичних понять, таких як життя і смерть, добро і зло тощо. Більше того, філософи визнають, що об'єктивно необхідним стає міждисциплінарний діалог для дослідження цього складного феномену. Культура первісних людей відбивала притаманні їм біологічні форми страху в «чистому» вигляді. У такому суспільстві релігія відігравала роль каталізатора страху або придушувала його. Архетипи первісної свідомості закріпилися в культурі у формі феноменів й універсалій, у першу чергу, пов'язаних із сексом і насиллям.

Протиставлення себе чужому або невідомому, фіксація й упорядкування джерел страху сприяли їхній, так званій, табуїзації. Система табу дуже різноманітна й певною мірою залежить від культури соціуму, але встановлюється за єдиним емоційно-психологічним чинником – природним потягом, обмеженим законами суспільства. Дотримання системи табу було догмою первісного суспільства і її порушення жорстко каралося.

Античне суспільство засуджувало страх, тому філософи наголошують на специфіці античного страху – страх перед страхом, або сором за відчуття страху. Таке ставлення до страху пов'язане, у першу чергу, із абсолютною вірою у фатум, тобто для античного грека його життя вирішене наперед і боятися смерті немає сенсу. Також страх, як і в первісному суспільстві, має виховну функцію, наприклад, грек повинен відчувати страх не виконати закон, страх «випробування вином» тощо. Але цей страх мають відчувати лише порушники закону, добропорядні громадяни живуть, не знаючи страху. Зміна у ставленні до страху приходить разом із усвідомленням окремішності Я і пошуком свободи, на соціальному рівні це пов'язано із занепадом полісів. Потреба у свободі вибору й індивідуалізмі принесла невротичні страхи. З другого боку, відбувається й зміна в ставленні до відсутності страху, тобто із хоробрості вона перетворюється на безсоромність, що призводить до викривлення понять «добре» і «погано».

Середньовіччя загальноприйнято вважати періодом тотального страху (страх провини і засудження). Християнство завжди спиралося на страх перед Богом, він є вимогою для досягнення досконалості й отримання прощення за гріхи, і будь-які досягнення людини пояснюються її страхом перед Богом: страх керує людиною в пізнанні й досягненні мудрості, у любові, у досягненні смиренності.

Епоха Відродження стала часом, коли відсутність страху, яка межувала з авантюризмом, беззаконням та анархією, сприяла розвитку суспільства, науки, торгівлі тощо. До негативних аспектів «безстрашшя» Відродження дослідник відносить поступове загострення усвідомлення самотності людини, яке зародилося ще в середньовіччі, і поступовий занепад колективних цінностей.

XX століття характеризується втратою опори на релігію, знання, раціоналізм, на суспільні цінності. Крах традиційних моральних і суспільно-політичних основ породжує радикальну самотність. Сучасний етап породжує нові фобії.

Безперечно, філософія страху різних часів і народів найкраще відбита в художній творчості, де маємо всі стадії трансформації й еволюції складного феномену страху.

2.2. Пейзаж як каталізатор страхітливих станів

Пейзаж – один із композиційних компонентів літературного твору. Як правило, під пейзажем розуміють зображення природи, ширше – будь-якого незамкнутого простору зовнішнього світу.

Одна з функцій пейзажу літературно-художнього твору – створення фону сюжетних подій. Виконуючи цю функцію, пейзаж може виступати засобом створення місцевого колориту. Однак найчастіше пейзаж виконує паралельно ще одну функцію – характерологічну, тобто виступає засобом поглибленого роз'яснення образу персонажа, його характеру, стану.

Виконуючи характерологічну функцію, пейзаж може виражати або гармонію персонажа з природою, або їх антагонізм, тобто картини природи можуть збігатися з людськими переживаннями (пейзаж-консонанс) і можуть протиставлятися їм (пейзаж-дисонанс).

Функції пейзажу у літературному творі залежать від епохи, в яку написано твір, від його стилю і жанру. Пейзаж може створювати емоційний фон, на якому розгортається дія. Він може виступати як одна з умов, які визначають життя і побут людини. І в цьому сенсі природа і людина виявляються нероздільними, сприймаються як єдине ціле.

Пейзаж, як частина природи, може підкреслювати певний душевний стан героя, відтінити ту чи іншу особливість його характеру з допомогою відтворення співзвучних або контрастних картин природи.

Багаті й емоційно-естетичні функції пейзажу. Він може викликати у читача потрібний авторові настрій, увиразнювати його міркування, підсилювати ліричне звучання твору, підкреслювати драматизм подій.

Проектуючи функції пейзажу на літературу жахів, звернемо увагу на творчість сучасного письменника Макса Кідрука, яка видається нам доволі симптоматичною щодо майстерного використання потенціалу зображення природного середовища.

Максим Іванович Кідрук – український письменник, мандрівник, колумніст чоловічого журналу «XXL», автор першого українського технотрилера «Бот». За освітою інженер-енергетик. Його книга «Не озирайся і не мовчи» піднімає брудні теми нашого суспільства.

У романі домінують почуття тривоги і страху. І автор передає це почуття страху завдяки пейзажу. Наприклад: «Праворуч, за півкілометра від будинку, схил різко крутішав і повільно переростав у гірський кряж. Його підніжжя вкривав непролазний, як цупка зібгана шерсть, ліс. Що далі від будинку діставав поглядом Марк, то більш стрімкою, майже прямовисною, ставала гряда, тож подекуди дерева вже не мали за що вчепитися. У таких місцях

насичена лісова зелень щезала, відкриваючи сіро-чорні, ледь позначені травною й миршавими низькорослими кущами, кам'яні залисини. Ближче до вершини з тих пролісин остаточно сходила рослинність, вони ширшали й зливалися, оголюючи неприступну крайку гірського хребта. Складалося враження, ніби гори вгризаються в небо обламаними кам'яними зубами. Набрякле багрянцем сонце висіло над горизонтом навпроти кряжа. Промені стелилися паралельно до землі, виливалися на траву, пронизували ліс і мовби вгрузали в нього, наповнюючи простір під кронами дивовижним золотавим світінням; ті, що летіли вище, розбивалися об гори, надаючи нереальної рельєфності отороченому заростями камінню. Гірська гряда начебто зійшла з добряче підправленої у Photoshop'і листівки із зображенням краєвидів Ісландії чи Норвегії» [36].

У цьому прикладі відчуття страху автор передає описуючи пейзаж, стан природи, який передає відчуття страху і тривоги. У наведеному прикладі стан нервозності, тривожності або навіть крайнього жаху відбивається як за допомогою номінації негативних емоцій (емотиви), які виражені прикметниками і іншими частинами мови зі схожою семантикою, так і за допомогою емоційно-експресивної лексики («сіро-чорні, ледь позначені травною й миршавими низькорослими кущами, кам'яні залисини», «гори вгризаються в небо обламаними кам'яними зубами», «набрякле багрянцем сонце» та ін).

Завдяки подібним непрямим лексичним дескрипторам (описують прояв емоцій в неповному обсязі, потребують більш широкого контексту) і, в тому числі, завдяки чуттєвому досвіду і індивідуальній емоційній пам'яті читач розпізнає домінанту емоційного настрою художнього твору або його фрагмента, як-от: «Розсувні двостулкові двері, блискуча рама довкола них і панель із кнопкою виклику ліфта здавалися чужими на тлі горбкуватої, побіленої вапном стіни. Вони пасували до стіни так само, як система супутникової навігації до середньовічного вітрильника. Марк нахилився.

Поверхню стіни вкривало плетиво дрібних тріщин, подекуди вапно побуріло від часу, а штукатурка відпала, оголивши цемент» [36].

Ще в епоху розквіту готичного роману місце дії, «закадровий» пейзаж були однією з першорядних складових таємничої, вселяє страх атмосфери художнього світу в естетиці хоррора. Крім того, вкраплення експресивного зображення барвистих видів, на тлі яких розгортаються сюжетні колізії, лише підсилюють загальне враження нагнітання обстановки, віщують зловісну розв'язку. У семантичну структуру виділених нами прикладів також входять образні порівняння і номінації з емотивними компонентами. Наведемо ще такі приклади: «Розсувні двостулкові двері, блискуча рама довкола них і панель із кнопкою виклику ліфта здавалися чужими на тлі горбкуватої, побіленої вапном стіни. Вони пасували до стіни так само, як система супутникової навігації до середньовічного вітрильника. Марк нахилився. Поверхню стіни вкривало плетиво дрібних тріщин, подекуди вапно побуріло від часу, а штукатурка відпала, оголивши цемент. Хлопець підколупнув цемент — той легко розкришився між пальцями, — і побачив за ним коричневу дерев'яну балку. Марк збагнув, що будинок принаймні частково збудовано з дерева, проте тут-таки подумав, що це не може бути правдою: десятиповерхові будинки з дерева не споруджують!» [36].

Читаючи опис пейзажу, завдяки мовним засобам відтворюється реальна картина всього, що відбувається, читача переповнюють емоції страху, відчуття, що відбудеться щось погане, напруга зростає з кожним рядком.

Пейзаж – це всеохоплююче середовище тексту, що забезпечує фізичний пейзаж на додаток до атмосферних елементів, які задають тон твору. Розміщення де відбувається історія – це фон для розгортання сюжету, інтерактивний майданчик для взаємодії персонажів.

Книга Максима Кідрука «Жорстоке небо» написана про те, що перед вильотом з Парижа пілота українського літака «ААРОН 44» переслідували погані передчуття. Інтуїція підказувала відмовитися від рейсу. Але попри все

політ мав відбутися. В цьому творі автор також звертається до зображення тривоги і страху через пейзаж, наприклад: «Щось виразно неприємне почало відчуватися в сухій, дещо затхлій атмосфері зали управління польотами» [35].

У цьому прикладі, завдяки таким епітетам, як «сухий», «затхлій», передається почуття тривоги, відчуття, що трапиться щось погане і воно неминуче.

Вкраплення експресивного зображення барвистих видів, на тлі яких розгортаються сюжетні колізії, лише підсилюють загальне враження нагнітання обстановки, віщують зловісну розв'язку: «Радислав, звісно, їх не бачив: по-перше, сонце зайшло ще о 18:04; а по-друге, простір перед вигнутим широкою дугою Терміналом 2 заливало яскраве світло, не залишаючи шансів роздивитися, як збляклі піщинки зірок зникають у світло-сірій імлі, що наповзала із заходу. Втім, зиркаючи на роздрукований під час передпольотної підготовки погодний звіт METAR, пілот не сумнівався, що поведе «44-й» у запаковане хмарами небо. Із заходу насувалася заметіль» [35]. Або: «Наземна метеорологічна станція аеропорту Париж-Північ запізнилася з прогнозом — буран пришвидшився, погнавши набряклі снігом хмари на схід зі швидкістю потяга. О чверть на десяту хмари почали черкати покрівлі найвищих будинків, і небо над Парижем розверзлося, вивергнувши на місто тонни замерзлої вологи. Сніг був важким та колючим, а пориви вітру, котрі на підступах до столиці досягли швидкості 80 км/год, перетворили його на сталеві дробинки, що намагались прошпигнути, розсікти, подрятати все на своєму шляху. Впродовж перших чверть години на землю випало 20 міліметрів снігу. Париж став схожим на місто із різдвяного діснеївського мультика. Рух автомобілів припинився: кілька невеликих аварій на основних проспектах паралізували центр міста, хоча великих заторів, зважаючи на пізню годину, не виникло. Працівники трьох аеропортів столиці – Шарля де Голля, Орлі та Париж-Північ – насилу справлялися з літаками, що йшли на посадку» [35]. Чи ще: «А сніг продовжував лізти з небес, засипаючи припарковані обабіч тротуарів машини,

припорошуючи в парках безлисті дерева і підпираючи гладенькими заметами стіни будівель» [35].

Таким чином, читаючи опис пейзажу, завдяки пейзажним замальовкам відтворюється реальна картина всього, що відбувається, читача переповнюють емоції страху, відчуття, що відбудеться щось погане, напруга зростає з кожним рядком. Пейзаж – це всеохоплююче середовище тексту, що забезпечує фізичний пейзаж на додаток до атмосферних елементів, які задають тон твору. Розміщення де відбувається історія – це фон для розгортання сюжету, інтерактивний майданчик для взаємодії персонажів.

2.3. Художня експлікація психологічної реакції страху через внутрішнє мовлення та зображення переживань персонажів

Книга Максима Кідрука «Не озирайся і мовчи» піднімає брудні теми нашого суспільства. У романі домінують почуття тривоги і страху. Наприклад:

- Характерне похрускування вказувало на те, що хтось піднявся на дах. Дуги Маркових брів напружилися та піднялися над переніссям [36].
- Марка тіпало всю дорогу до школи. У роті стояв гіркий присмак, наче слова, що так невчасно зірвалися з язика за сніданком, були вимащені гірчицею із димедролом. Сльози олов'яною поволокою застиляли очі. Він не плакав, ні, почувався радше розгубленим, однак предмети у полі зору поставали розмазаними, ніби в тумані [36].
- У коридорі шостого поверху не виявилось світла, і Марк мусив напружитися, щоб приглушити зойк, який рвався крізь горлянку. Він раптово зрозумів, що його нерви натягнуті до дзенькоту. Хлопець похапцем натиснув «двійку» та поїхав донизу. По-справжньому страшно стало, коли кабіна із другого

поверху почала підніматися на восьмий. Тієї миті Марк повністю осягнув сутність сказаного Сонею: якби ти повірив, ти б запитав, як повернутися [36].

У наведених вище прикладах стан нервозності, тривожності або навіть крайнього жаху відбивається як за допомогою номінації негативних емоцій (емотиви), які виражені прикметниками і іншими частинами мови зі схожою семантикою, так і за допомогою емоційно-експресивної лексики.

У процесі створення художнього твору природним чином відбувається втілення індивідуального авторського уявлення про будову навколишнього світу в конкретно-чуттєвій формі. Натуралізм в відображенні дрібних психосоматичних ефектів, вироблених страхом, наочно представлений в вищезазначених прикладах.

- На Марковому обличчі застиг вираз обережного здивування, проте зуби стиснулися так, що відстовбурчилися вуха. Як там було? Перший – четвертий – другий – шостий – другий – восьмий – другий... Усе збігалося [36].
- Марк дихав так часто, що в голові запаморочилося; повітря, мов вата, прилипало до легень. Хлопець глипнув на кнопку праворуч від дверей. Неактивна. Якщо ліфт не зупиниться на якому-небудь із нижчих поверхів, отже, його ніхто не викликав, а в кабіні обов'язково має хто-небудь їхати [36].
- Двері відчинилися. Жмут млявого світла випорснув з-поміж стулок, м'яко ліг на обличчя, спроектував на протилежну стіну Марків силует. Хлопець спробував видихнути, проте повітря смолою застрягло у грудях. Бідолаха заціпенів: не ворушився, не дихав, боявся навіть кліпнути.
У кабіні нікого не було.
Як? Як таке можливо? [36]

У цих прикладах ми можемо виділити такі мовні засоби концептуалізації емоції страху, які побудовані на метафоричному осмисленні симпатичних реакцій організму:

- нервування, заціпеніння: нерви натягнуті до дзенькоту; бідолаха заціпенів: не ворухився, не дихав, боявся навіть кліпнути; застиг вираз обережного здивування, проте зуби стиснулися так, що відстовбурчилися вуха [36].
- дихання та відчуття смаків: дихав так часто, що в голові запаморочилося; повітря, мов вата, прилипало до легень; У роті стояв гіркий присмак, наче слова, що так невчасно зірвалися з язика за сніданком, були вимашчені гірчицею із димедролом [36].

Поряд із здриганням, оціпенінням, сльози, плач є природною фізіологічною реакцією на сильні емоційні потрясіння, болісні відчуття. Чоловік, що плаче, відкрито виявляючи свої емоції, сигналізує тим самим потреби в співчутті, емоційної підтримки і розуміння (Сльози олов'яною поволокою застиляли очі. Він не плакав, ні, почувався радше розгубленим, однак предмети у полі зору поставали розмазаними, ніби в тумані [36]).

«Тілесні метафори душі» актуалізуються на базі спільності симптоматичних ознак певних емоційних і фізіологічних станів людського організму. Ми відзначаємо уподібнення відчуттів і переживань душі тілесним відчуттям: паралель «душа-тіло» («пристрасть / гнів-жар», «страх-холод»). Головні «вмістилища емоцій» при цьому є серце, очі, якщо говорити про матеріальні об'єкти, і душа, які зовні виражають пережите почуття. Емоції в такому контексті сприймаються як рідина, що заповнює простір нікої судини, тому при описі емоційних станів нерідко застосовуються такі предикати, як «переповнювати», «наповнювати», «охоплювати», «обпікати» та ін.

- Не блимаючи, Марк тупився в темні очі, посаджені так близько, що виникало враження, наче голову Центнера стиснули в лещатах, і відчував, як нутрощі **обпікає** холодом [36].

- Хлопцеві **перехопило** подих [36].
- Тіло **протнуло** неприємне та цього разу значно більш реальне почуття: здавалося, ніби гарячі бульбашки повільно **протискаються** крізь плоть, **застрягають** під шкірою у верхній частині грудей, а потім безгучно лускають, **заповнюючи** горлянку терпкою гіркотою [36].

Як правило, експліцитно позначення емоцій не завжди є обов'язковою умовою для розкриття емоційного стану героя, оскільки супутні контекстуальні умови виконують ту саму роль експлікації: на перший план виходять номінативи зовнішнього вираження емоцій, актуалізуються асоціативні зв'язки. Як зауважила О. Воробйова «діагностувати пережиті емоції дозволяє також авторський опис розумової діяльності мовця, його міміки і жестів ...» [10, с.85].

На п'ятому, коли двері за спиною відчинилися, Маркову потилицю, спину, сідниці та ноги обдало хвилиною пронизливого холоду, а ніздрі защипало від кислуватого смороду. Широко розплющеними очима хлопчак дивився на стіну перед собою та не ворухився.

Від страху хлопець замружився, сховав голову між пліч і прикусив губу. Холодний сморід липкими щупальцями прослизав у легені. Хлопчак ледве стримувався, щоб не обмочитися.

У вухах гуло, перед очима витанцьовували химерні сріблясті зірочки, тож перші п'ять секунд Марк просто стояв, розчепіривши руки, чекав, поки двері зачиняться, а тоді обережно повернувся обличчям до ліфта.

Хлопчак повернув голову й застиг із роззявленим ротом: мозок буквально закипав від передозування інформацією [36].

Цей тип індивідуально художньої емоційної образотворчості, інакше званий емоційно-жестовими емотивними смислами В. Виноградов відносить до прийомів «непрямої, побічної символізації переживань героїв» [3, с.187].

Важливо відзначити особливий режим оповідання, обраний письменником для більшої повноти передачі внутрішніх хвилювань героїв, який разом з тим не перешкоджає тенденції об'єктивності. Це так званий «всезнаючий оповідач», який:

- 1) володіє повним обсягом інформації про своїх героїв, знає, що відбувалося з ними в минулому і що їх чекає в майбутньому;
- 2) здатний змінювати локації і час, крізь які він оповідає;
- 3) проникати в уми і з серцем дійових осіб, розкривати найінтимніші, потаємні почуття і переживання.

У романі «Жорстоке небо» домінують почуття тривоги і страху.

Наприклад:

- Несподівано потужний порив бокового вітру струсонув літак і скинув його з курсу. «ААРОН» почав кренитись на праве крило. Та щойно Радислав простягнув руку, щоб ужити якихось заходів, як автоматична система керування польотом зреагувала, пославши сигнал на елерони і миттю вирівнявши лайнер [35].
- Спокійно, панове! – старший зміни стрепенувся, опанувавши себе, і додав у голос металу. – Ми впораємось! Головне – не панікувати, – Гастон знову підняв кутики губ. Цього разу посмішка затрималась на лиці, хоча від того не стала менш фальшивою. Чоловік сам не вірив у те, що казав; у животі все переверталось. Намагаючись не виказувати неспокою, що вогнем пропалював нутроці, Гастон Лем'єр звернувся до метеоролога: – Жане, що там у нас? [35].
- Напруження в диспетчерській наростало, Гастон відчував, як ниточки, за допомогою яких він міг контролювати ситуацію, одна по одній вислизують з рук [35].
- **Щось виразно неприємне почало відчуватися в сухій, дещо затхлій атмосфері зали управління польотами. І то була не**

відчайдушна гарячковість, спричинена наявністю значної кількості рейсів, якими доведеться опікуватись у розпал снігового бурану, ні – Гастон Лем'єр нутром розрізняв гнітючо-приречений відтінок цього відчуття. Кілька секунд чоловік силкувався, вдивляючись у напружені обличчя колег, угадати, чи відчують вони щось подібне. Так і не відшукавши відповіді, начальник зміни повернувся спиною до стола і наблизився до вікна диспетчерської в єдиному місці, де його не підпирали диспетчерські пульти [35].

- Торсати по-справжньому почало тоді, коли авіалайнер опустився до висоти трьох тисяч метрів і занурився в бурани. Снігові хмари зашурхотіли шматочками криги по фюзеляжу. Що більше «ААРОН 44» знижувався, то лютішими ставали турбулентні вихори. Кілька разів літак струшувало з такою силою, що пілотів повикидало б із крісел, якби не застебнуті ремені, котрі притискали їх до сидінь. Вітер скаженів, завиваючи гучніше навіть за гудіння двигунів. Атмосфера в кабіні пілотів була напруженою. Ротко більше не жартував. Ще гірше почувались пасажери в салоні. Атмосферні збурення раз по раз намагались завалити літак то на один, то на інший бік. Закручене вихорами повітря розверзалось, вислизало з-під крил, то кидаючи лайнер у ями, то підхоплюючи його на кількадесят метрів угору [35].
- Яскраве світло руліжних фар українського літака затопило сліпучим полум'ям кабіну «Overaasen'a». Ноель Леграс, чорношкірий водій, злякано обернувся і заляк, побачивши, що з нутроців снігового бурану на нього вивалюється сорокатонний літак [35].

Усі ці приклади створюють відчуття тривоги страху і очікування, що ж буде далі. Чи станеться катастрофа або пілоти впораються з негодою. Напруга все більше і більше наростає і це відчувається кожному рядку.

У контексті аналізу експресивного наративу Кідрука важливі емотивні діалоги, які передають колосальну психологічну напругу, що поєднують в собі як яскраві, емотивно заряджені репліки, так і реалізують в конкретних контекстуальних умовах свій прагматичний потенціал синтаксичні одиниці. Згідно С. Коростової, здійснення динамічної моделі діалогічного мовлення включає в себе репрезентацію емотивно-оцінних реакцій одного з комунікантів на репліки іншого комуніканта, і, як правило, сценарій розвитку такого емотивного діалогу передбачає наявність конфліктних або передконфліктних ситуацій [17, с. 93]:

- – Нервуєш? — Радислав покосився на другого пілота.
- Анітрохи, — мотнув головою бельгієць. — Я б не сідав у літак, якби думав, що він може стати моєю труною.
- Гаразд. Давай спробуємо опустити цього красеня на землю [35].
- — У вас усе гаразд?
 - Е... я не... Ви про що?
 - Ваш голос звучить так, наче ви п'яні або перебуваєте під дією якихось речовин, — Жерару геть не хотілось проказувати свої підозри вголос. П'яний водій дванадцятитонного снігоочисника — останнє, чого їм усім не вистачає цього пекельного вечора. Та промовчати він не міг.
 - Ноель Леграс відповів без заминки, і цього разу голос звучав чіткіше:
 - Диспетчерська, у мене все в порядку. Пряму до смуги, готовий почати очищення [35].

Емоційна напруженість наростає з кожною реплікою персонажів

Діагностувати пережиті емоції дозволяє також авторський опис розумової діяльності мовця, його міміки і жестів:

- Обличчя Метью Рігсона нагадувало воскову маску: жоден м'яз не ворухився і тільки очі шмигали по цифрових дисплеях [35].
- Хлопець став гарячково міркувати, м'язи на переніссі зібгалися в клубок, лоб укрився зморшками [35].
- Роздувши від напруження ніздрі, чоловік перевів погляд правіше, придивився до будівлі допоміжної пожежної станції, розташованої за обома смугами приблизно напроти Терміналу 1, і порівняв її із розташуванням снігоочисника [35].
- Чоловік приклав великий палець до лівого зап'ястка. Серце клацало рівно, але кволо. Він кілька разів глибоко вдихнув і видихнув, відчуваючи, як серцевий ритм сповільнюється, а удари сильнішають. Ніби все нормально, це точно не інфаркт, та неспокій не вивітрювався. Рева щось відчував, щось гнітило його, хоч і не міг утямити, що саме [35].

Книга Максима Кідрука «Жорстоке небо» написана про те, що перед вильотом з Парижа пілота українського літака «ААРОН 44» переслідували погані передчуття. Інтуїція підказувала відмовитися від рейсу. Але попри все політ мав відбутися...

Для вивчення місця трагедії та з'ясування причин катастрофи «сорокчетвірки» прибула донька його конструктора, Діана Столяр. Загибель літака поставила під сумнів саме існування компанії-виробника. Дівчина намагається будь-що дізнатися правду та розкрити таємницю авіакатастрофи, не здогадуючись, що розслідування може обійтися їй надто дорого.

Твір автора відрізняється багатством наукових деталей, і вигадка письменника зазвичай заснована на конкретних даних:

- Метью прокрутив регулятор швидкості на центральній панелі — цифра на покажчику справа від регулятора зменшилася зі 155 до

140. Автопілот автоматично збавив тягу двигунів і ледь підняв спойлери, сповільнюючи літак до щойно заданої швидкості.

– 140, встановлено.

– Шасі опустити.

– Шасі випущено, – хлопець почекав, поки спалахнуть зеленим усі три індикатори на панелі «LDG GEAR», і додав: — Зафіксовано.

– Закрилки на повну.

Рігтсон перемістив важіль управління закрилками в найнижче положення:

– Закрилки повністю випущено [35].

- Протягом 1999–2012 років Родіон Столяр був головним конструктором ДП «Аронов». Саме Столяр 2001-го став ініціатором проектних робіт зі створення регіонального пасажирського літака «ААРОН 44» і до кінця, коли 26 лютого 2007-го лайнер отримав сертифікат типу, залишався керівником проекту. Щоб відзначити заслуги Родіона Столяра, дві літери для назви літака було взято з його імені. Спочатку результати розроблення нового лайнера позначали скупим заводським шифром «проект 44». Коли підняли питання про те, щоб дати літаку нормальне ім'я, хтось з інженерів запропонував сформувавши назву з перших літер імен його розробників. Таких було четверо: Анатолій Рева, президент ДП «Аронов»; Олексій Рудик, хрещений батько Діани, у 2000–2008 роках один із заступників Рєви, який лобював «проект 44» в уряді (Олексій Рудик вийшов на пенсію за рік до смерті Родіона); Родіон Столяр і Микола Бахарєв, заступник Родіона, що відповідав за випробування та сертифікацію літака і в Україні, й у Європі. З чотирьох імен, написаних російською, склали назву ААРОН: Анатолій – Алексей – **Р**Одион – **Н**иколай. Хтось в

АНТК спробував заперечити, мовляв, Аарон – це єврейське ім'я, але на нього зашикали, звинувативши в антисемітизмі. Проект аж ніяк не був пов'язаним із євреями чи Ізраїлем: просто більшості директорів сподобалось звучання нової назви, її затвердили, і лайнер почали просувати під брендом «Арон ААRON 44» [35].

Емоційно-оцінні і лайливі слова визнаються вченими найважливішими лексичними емоційними дескрипторами. Л. Бабенко та інші лінгвісти пояснюють це тим, що подібні висловлювання мають сильну прагматичної спрямованістю [3].

- Давай! Давай! Давай! Давай же, блядь! – на цей раз Радислав горлав українською, адресуючи свої слова не Рітсонові, а літаку [35].
- «Усе, блядь, пиздець!» – торохнуло в голові пілота [35].

Особливий інтерес в дослідному ключі представляє майстерний, дивовижно точний послідовний опис останніх миттєвостей життя героїв:

Чоловік промовчав, не дібравши слів.

До зіткнення лишилося менше секунди.

Гастон Луї Лем'єр заплющив очі, зрозумівши, що борт 1419 не встигне набрати висоту і віддалитись від землі на безпечну відстань.

Ноель Леграс, зрозумівши те ж саме, істерично закричав і притиснув голову до керма

Останнім, що прозвучало в кабіні авіалайнера, була спокійна, навдивовижу суха і безбарвна, фраза Метью Рітсона, другого пілота:

– Мат, је t'aime! [35].

Одним з найбільш виразних композиційних компонентів «страшних» оповідань є фрагменти з розгорнутою внутрішньої промовою персонажа:

- «Усе, блядь, пиздець!» – торохнуло в голові пілота. Не буде ніякої зустрічі! Не буде ніяких троянд. Оленка не дочекається планшетного комп'ютера. Марина не зіщулиться в його обіймах.

Знаючи, що один із бортових самописців веде запис розмов у кабіні, Радислав захотів щось сказати, швидко промовити щось таке, щоби потім, коли записи розшифрують, його сім'я зрозуміла, як сильно він їх любить і як за ними сумуватиме, хай де опиниться. Чоловік промовчав, не дібравши слів [35].

- «Темрява! Все через кляту пільму», – зрозумів він. Щойно очі змогли зачепитись за який-небудь орієнтир і послати до мозку недвозначну інформацію про місце розташування тіла в просторі, вестибулярний апарат вгамувався і нудоту ніби рукою зняло. Хоча в животі, під діафрагмою, досі глухо клекотало [35].

У більшості випадків внутрішнє мовлення персонажа має аналітичний характер. Високий ступінь експресивності фрагмента підтримують риторичні вигуки, що стимулюють читача висловити згоду з думками героя; недомовленість, перерваність мови, яка передана за допомогою трьох крапок; вживання дієслівної форми першої особи множини для посилення сприйняття читачем інформації, що транслюється, як особистого емоційного досвіду. Такі пунктуаційні знаки, як три крапки, знак оклику, дефіс, тире і ін., виконують функції фонетико-графічних емоційних дескрипторів і є одними з найпоширеніших засобів оціночного впливу в письмовій мові.

Неможливо не погодитися з тим твердженням, що при аналізі особливостей художнього тексту, незалежно від його жанрової приналежності, неодмінно слід враховувати, що цей текст буде нести на собі відбиток поетичного бачення автора, буде мовним втіленням його естетичного світогляду. Характерні властивості емоційного тону тексту продиктовані в першу чергу творчим задумом письменника, що належить певній етнічній групі. Вони знаходять своє формальне вираження в особливих мовних засобах, переважно на лексичному і синтаксичному рівнях, але також і в стилістичному обрамленні твору.

Через увесь твір проходить почуття тривоги і страху:

- Раптом, за дверима щось гуркнуло. Регнер миттєво прокинувся, змерзлий і здивований, спросоння не одразу зрозумів, де знаходиться. Скло дзвеніло в рамі, наче ось-ось розіб'ється на маленькі уламки [38].
- Здавалося, що тіло штовхали чи тягли по підлозі. Темрява була густою, наче туман. Розплющені очі відчували важкість гарячого повітря, у роті був гіркий присмак вологої землі. Ритмічні поштовхі в плечі, наче його намагалися втиснути у невеликий простір....труни. Регнер злякано викрикнув й різко підвівся [38].
- Наблизившись до столової, Регнер взявся за ручку й повільно відкрив прочинені двері.

Що за чортівня? – вилаявся, опинившись у пустій кімнаті.

Приглушене мерехтіння ламп дрижало по кутках у світильниках.

Була запалена піч, розбита чашка лежала під великим круглим столом центрі кухні. Звідкись лунала музика, але приймача не було видно [38].

- Чоловік сів на високому ліжку звисивши ноги. Чоло вкрилося краплинками поту, коли подивившись на стопу, він не побачив жодного сліду від порізу. Затамувавши подих, довго не міг вирішити, що робити. Але збрехавши, Регнер підсвідомо відмовився від рішення поїхати геть. Грошей у нього обмаль, навіть телефону немає, та й немає того, кому можна було зателефонувати й попросити про допомогу [38].
- Нерішуче вийшов з кімнати. Почав йти по коридору. Попереду справа відчинені двері столової. Легені почали стискатися від хвилювання. Здригнувся й затремтів. Перед його очима, на стіні з візерунковими шпалерами, висіла рамка з фотографією військового. Ціла та неушкоджена. Обернувся на порожню

тумбочку. Ні! Це не можливо! Серце калатало, страх почав керувати думками [38].

- Лігши в ліжку, Регнер вкрився до шиї ковдрою, схрестивши пальці на грудях, довго дивився на білу стелю, очікуючи півночі та початку жахливих дій за дверима кімнати. Але вже було пів на другу й нічого не сталося. Лише полохливі тіні з вікна бігали по стінах, хмари то відкривали, то закривали собою місяць, створюючи в уяві осатанілих чудовиськ [38].

Автор застосовує багато емотивної лексики, щоб посилює почуття страху, наприклад:

- Підіймаючись у вежі маяка, чоловік вже був впевнений, що цим містом заволоділа нечиста сила. Та яка саме? Чому все на ранок зникло? Невже Егіль ніколи не стикався з цими явищами? Чи він приховує це?[38]
- Дочекатися ночі було вкрай важко. Поки тривало навчання чоловік трохи забував про страхи, але побачивши за вікном темряву, пересохла горло змусило почати хвилюватися [38].

Вкраплення експресивного зображення барвистих видів, на тлі яких розгортаються сюжетні колізії, лише підсилюють загальне враження нагнітання обстановки, віщують зловісну розв'язку:

Миготіння маяка з секундною точністю розсіювало туман. Він йшов до краю пагорба, де знаходилися підземні проходи в бункер. Підійшов впритул, посвітив донизу, щоб побачити, чи можна дістатися всередину самому. У вугільній темряві затоки прогудів сигнал пароплаву [38].

Емоційно-оцінні і лайливі слова визнаються вченими найважливішими лексичними емоційними дескрипторами. Подібні висловлювання мають сильну прагматичної спрямованістю:

- Що за чортівня? – вилаявся, опинившись у пустій кімнаті [38].
- Чорт, чорт! – на підлогу швидко витікала темна кров [38].

Діагностувати пережиті емоції дозволяє також авторський опис розумової діяльності мовця, його міміки і жестів:

Він обертався навколо себе, наче божевільний, крутився й крутився, намагаючись вкласти думки по поличках й помітити засіб зв'язку. В очах все почало кружляти [38].

Дар'я Новицька – сучасна письменниця, автор невеликої кількості книжок. Хіртхальс оповідає історію Регнер Іверсен, який відправляється до віддаленого містечка Данії, щоб влаштувати життя спочатку після звільнення з в'язниці. На шляху до узбережжя він помічає, що навколо всі поводяться дивно. Старий чоловік передає йому обов'язки та застерігає від хибних дій під час роботи. Регнер не звертає увагу, бо вважає лякливі історії лише вигадками. Мешканці міста Хіртсхальс кажуть, що маяк, оповитий легендами, сьогодні знову поглине нового наглядача.

«Дівчина, яку ми вбили» – це книжка, в якій розповідається історія декількох підлітків і події, яка змінила їх життя. Через майже два десятиліття після тої події, вони знову зустрічаються, і починається нова гра.

Більшість проблем дорослих сягає корінням у дитинство, ну або юність. У цьому віці викладається багато цеглинок, з яких згодом будується соціальний індивід. Але не секрет, що не всі цеглини закладають у людей добро, відчуття світла і краси. Іноді вони служать звичайною огорожею, за якою ховаються скелети, як у шафі. Skorиставшись цими знаннями, Поліна Кулакова зробила розповідь про, як то кажуть, винних підлітків без вини, про задумливу дурість школярів, що призвела до смерті. Але це лише початок, але згідно з відомими канонами жанру, якщо він написаний починається з чиєїсь смерті, то хтось із цієї книги повинен за це заплатити, і не факт, що той, хто винен.

- Хлопці зреагували блискавично – той, котрого образили, підхопив дівчинку на руки, а інші троє схопили Павла. За мить вони заштовхали їх у комірчину двірника (замок там був геть

ненадійним, тому хлопці без дозволу проникли туди) й усім гуртом підперли руками двері. Спочатку зсередини не було чути нічого. Друзі міцно тримали вихід й давилися від сміху[37].

Сюжет роману досить простий. Дівчина помирає під час публічних гулянь у дворі. Винуватці ситуації – група шкільних друзів – спочатку, здається, нічого з цього не відчують, крім жалю. Історія забувається з часом, принаймні на перший погляд, і кожен має своє особисте життя і проблеми в ньому. Однак, зібравшись разом через два десятиліття, вони розуміють, що минуле насправді не поховано, і тому події починають розгортатися абсолютно несподіваним для них способом.

Використовуючи прийоми майстрів жанру, автор побудувала свій роман на основі любові, страху та бажання помститися, точніше відновлення справедливості, що насправді виявляється банальною спрагою самовдоволення.

Окрім згаданих принципів, роман також висвітлює досить цікавий пласт, у якому висвітлено почуття провини людини та способи самозаспокоєння. Тобто, на що здатна людина у відчаї, не здатна знайти спокій через минуле? І скільки минулого зрештою винне у тому, що сталося з цією людиною або відбувається зараз? Це питання, які не мають однозначної відповіді, і тому у нас є поле для обговорення вічних людських запитів: хто винен і що робити зараз?

Почуття тривоги, страху та відчуття, що зараз трапиться щось страшне можна побачити в цих прикладах:

- Коли врешті-решт вихід було звільнено, з комірчини вилетів Паша й упав на розпашілий асфальт. Він не міг нічого вимовити, просто хапав повітря і налякано дивився в темряву комірки. Його щоки палали червоним, піт густо вкривав бліде чоло, а під пахвами на футболці розтікалися вологі плями. Він мав вигляд людини, яка щойно побачила привида [37].

- Кличте батьків!

Дівчата верещали так, що хотілося затулити вуха. Перехожі зупинялися, створюючи натовп, а мешканці сусідніх під'їздів повитягували голови з вікон.

Треба в 03 подзвонити – тремтячий голосом сказав рудий і на ватяних ногах побіг додому, оскільки комірчина була якраз поруч з його парадним [37].

Емотивні діалоги, передають колосальну психологічну напругу, що поєднують в собі як яскраві, емотивно заряджені репліки, так і реалізують в конкретних контекстуальних умовах свій прагматичний потенціал синтаксичні одиниці. Згідно С.В. Коростовою, здійснення динамічної моделі діалогічного мовлення включає в себе репрезентацію емотивно-оцінних реакцій одного з комунікантів на репліки іншого комуніканта, і, як правило, сценарій розвитку такого емотивного діалогу передбачає наявність конфліктних або передконфліктних ситуацій [17, с.93]. Наприклад:

Відчиніть, придурки! – кричав Паша. Відчиніть!

Ти там що, не можеш губ її знайти? – глузливо поцікавився один із них.

Хлопці, а може там щось трапилось? – з тривогою у голосі спитав друзів рудоволосий хлопець, але ті пропустили його припущення повз вуха.

Господи, хлопці! Випустить негайно! – Павло верещав, мов облитий окропом.

Випустіть їх! – втрутився рудий знову, проте друзі силою відтіснили його, заливаючись реготом [37].

Емоційна напруженість наростає з кожною реплікою персонажів, з уїдливими і саркастичними фразовими одиницями, що підкреслюють негативне взаємсприйняття комунікантів.

Емоційно-оцінні і лайливі слова визнаються вченими найважливішими лексичними емоційними дескрипторами. Л. Бабенко та інші лінгвісти пояснюють це тим, що подібні висловлювання мають сильну прагматичну

спрямованість. Персонажі прагнуть надати емоційний вплив на співрозмовника, заразити його певними емоціями. Особливість цих висловлювань – сильний ефект – вплив на почуття і думки комуніканта з метою досягнення певного комунікативного наміру [3, с.192]. Основним засобом вербального вираження такого типу висловлювань служить конотативно-емотивна лексика, що розкриває причини ускладнених міжособистісних стосунків героїв, чиє життя наповнене кошмаром і стражданнями.

Висновки до другого розділу. При аналізі особливостей художнього тексту, незалежно від його жанрової приналежності, неодмінно слід враховувати, що цей текст буде нести на собі відбиток поетичного бачення автора, буде мовним втіленням його естетичного світогляду. Характерні властивості емоційного тону тексту продиктовані в першу чергу творчим задумом письменника, що належить певній етнічній групі. Вони знаходять своє формальне вираження в особливих мовних засобах, переважно на лексичному і синтаксичному рівнях, але також і в стилістичному обрамленні твору.

Вкраплення експресивного зображення барвистих видів, на тлі яких розгортаються сюжетні колізії, лише підсилюють загальне враження нагнітання обстановки, віщують зловісну розв'язку. Одним з найбільш виразних композиційних компонентів «страшних» оповідань є фрагменти з розгорнутою внутрішньої промовою персонажа.

У контексті аналізу експресивного наративу авторів важливі емотивні діалоги, які передають колосальну психологічну напругу, що поєднують в собі як яскраві, емотивно заряджені репліки, так і реалізують в конкретних контекстуальних умовах свій прагматичний потенціал синтаксичні одиниці. В романах домінують почуття тривоги і страху.

Одним з найбільш виразних композиційних компонентів «страшних» оповідань є фрагменти з розгорнутою внутрішньої промовою персонажа. У більшості випадків внутрішнє мовлення персонажа має аналітичний характер. Високий ступінь експресивності фрагмента підтримують риторичні вигуки, що стимулюють читача висловити згоду з думками героя; недомовленість, перерваність мови, яка передана за допомогою трьох крапок; вживання дієслівної форми першої особи множини для посилення сприйняття читачем інформації, що транслюється, як особистого емоційного досвіду. Такі пунктуаційні знаки, як три крапки, знак оклику, дефіс, тире і ін., виконують функції фонетико-графічних емоційних дескрипторів і є одними з найпоширеніших засобів оціночного впливу в письмовій мові.

ВИСНОВКИ

Жанр «жахи» – один із найпопулярніших жанрів світової літератури. Як і всі інші жанри, він перебуває в процесі постійної еволюції, набуваючи нових вимірів, що сусідять з характеристиками таких жанрів, як трилер і детектив. Тому наше дослідження є актуальним і сьогодні.

Така літературна форма тісно пов'язана з первинним людським почуттям, тобто література жахів така ж давня, як людська думка чи мова. Як складовий елемент, жах з'являється в найдавнішому фольклорі всіх народів, підтверджується давніми баладами, хроніками і писаннями, а також чаклунськими ритуалами із закликком демонів і привидів. І вона продовжує користуватися популярністю в наш час.

Дослідження передбачає розворот в бік аналізу текстового вираження емотивного змісту твору, або його емоційного настрою. Отже, при вивченні такого глибокого і складного явища ми не можемо обмежитися лінгвістичними рамками і залишити без уваги розробки суміжних дисциплін, зокрема, психолінгвістики.

Методи впливу літератури жахів на читача не обмежуються суворо певним набором художніх засобів, а здатні передавати необхідний настрій і емоційний посил, «жонглюючи» різноманітними літературними прийомами і вплітаючи в собі елементи як актуальної дійсності, так і вигаданої реальності.

Одні з найважливіших властивостей будь-якого художнього тексту – зв'язність і цілісність – досягаються завдяки синтезу мовного змісту тексту (руху задуму як вираження емоційного стану героїв) і його емоційного тону. Як результат, емотивний текст впливає на адресата на раціональному і емоційному рівнях.

Однак важливо розуміти, що емоція в творі, транслюється опосередковано, що помітно знижує її загострення. Втім, сприйняття тексту і широта його впливу залежить від роботи інтелекту і уяви читача, що особливо актуально при зануренні в світ кошмарів і атмосферу концентрованої емоційної напруженості.

При аналізі особливостей художнього тексту, незалежно від його жанрової приналежності, неодмінно слід враховувати, що цей текст буде нести на собі відбиток поетичного бачення автора, буде мовним втіленням його естетичного світогляду. Характерні властивості емоційного тону тексту продиктовані в першу чергу творчим задумом письменника, що належить певній етнічній групі. Вони знаходять своє формальне вираження в особливих мовних засобах, переважно на лексичному і синтаксичному рівнях, але також і в стилістичному обрамленні твору.

Вкраплення експресивного зображення барвистих видів, на тлі яких розгортаються сюжетні колізії, лише підсилюють загальне враження нагнітання обстановки, віщують зловісну розв'язку. Одним з найбільш виразних композиційних компонентів «страшних» оповідань є фрагменти з розгорнутою внутрішньої промовою персонажа.

У контексті аналізу експресивного наративу авторів важливі емотивні діалоги, які передають колосальну психологічну напругу, що поєднують в собі як яскраві, емотивно заряджені репліки, так і реалізують в конкретних контекстуальних умовах свій прагматичний потенціал синтаксичні одиниці. У романах домінують почуття тривоги і страху.

Одним з найбільш виразних композиційних компонентів «страшних» оповідань є фрагменти з розгорнутою внутрішньої промовою персонажа. У більшості випадків внутрішнє мовлення персонажа має аналітичний характер. Високий ступінь експресивності фрагмента підтримують риторичні вигуки, що стимулюють читача висловити згоду з думками героя; недомовленість, перерваність мови, яка передана за допомогою трьох крапок; вживання дієслівної форми першої особи множини для посилення сприйняття читачем інформації, що транслюється, як особистого емоційного досвіду. Такі пунктуаційні знаки, як три крапки, знак оклику, дефіс, тире і ін., виконують функції фонетико-графічних емоційних дескрипторів і є одними з найпоширеніших засобів оціночного впливу в письмовій мові.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 384 с.
2. Артемьева, О.Э. Эволюция эстетической модели жанра «хоррор» в американском кино [Текст]: диссертация / О.Э. Артемьева. – 2010. – 176 с.
3. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Учеб. Для студентов вузов, обучающихся по спец. "Филология". – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 532 с.
4. Балли Ш. Французская стилистика. – Москва : Изд-во иностр. лит., 1961. – 394 с.
5. Бердяев Н.А. Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Вхождении машины. [Электронный ресурс] U R L : h t t p : / / www.pseudology.org/Psychology/BerdyayevNA/SmyslIstorii/08.htm
6. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів : підруч. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
7. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: учеб. Пособие. – М.: Флинта : Наука, 2009. – 520 с.
8. Борисов О.О. Мовні засоби емоційного концепту СТРАХ: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі сучасної англійської художньої прози): Автореф. дис. ... канд. філол. філол. наук : 10.02.04 / Донецьк. нац. ун-т. – Донецьк, 2005. – 20 с.
9. Вацура В.Э. Готический роман в России. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 544 с.
10. Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. Акад. наук СССР. Отд-ние литературы и языка. – Москва : Учпедгиз, 1959. – 492 с.
11. Воробьева Е.Н. Эмоциональные дескрипторы недоумения. – №5 (68), 2015 г.

12. Галич О. Теорія літератури : Підручник. К. Либідь, 2001. 488 с.
13. Григоренко А.Ю. Сон разума рождает чудовищ: Критич. Очерки о мистике и иррационализме. – Л : Лениздат, 1986. – 175 с.
14. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 264 с.
15. Гутнікова Т. Концепція світу і людини в українському постмодерністському романі 90-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2013. 40 с. URL: <http://dspace.univer.kharkov.ua/handle/123456789/13468> (дата звернення: 29.10.2020).
16. Даниленко В. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес. К. Академвидав, 2008. 352с.
17. Демська-Будзуляк Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації. Кур'єр Кривбасу. 2002. №149. С. 156-162.
18. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000.
19. Женевский В.А. Страх в литературе немецкого романтизма [Электронныйресурс]. 2006 г.
URL:http://www.litsovet.ru/index.php/litobzor.view?litobzor_id=583
20. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов. Изд. 5-е, испр. идоп. – Назрань: ООО «Пилигрим», 2010. – 486 с.
21. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство : посібн. Київ : Академвидав, 2003. 392 с.
22. Іванишин М. В. Сучасний літературний процес та метакритичний дискурс: проблеми класифікації стильової ідентифікації та стратегій інтерпретацій. Молодий вчений. 2017. № 4. С. 89–93.
23. Іванишин В. Нариси з теорії літератури. Київ : Академія, 2009. 256 с.

24. Калита А.А. Фонетичні засоби актуалізації смислу англійського емоційного висловлювання / А.А. Калита. – К. : Видавничий центр КДЛУ, 2001. – 351 с.
25. Кириченко О. Постмодернізм і роман: метафоризм традиційного жанру. Всесвіт. 2004. № 11–12. С. 176–179.
26. Кідрук М. «Жорстоке небо». – 2014. – 608 с.
27. Кідрук М. «Не озирайся і не мовчи». – 2017. – 512 с.
28. Колшанский Г.В. Паралингвистика / Г.В. Колшанский. – М. : Наука, 1974. – 80 с.
29. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів : ПАІС, 2005. 367 с.
30. Коростова С. В. Эмотивность в диалоге и эмотивный диалог в русском художественном тексте. – Вестник ВГУ, 2014.
31. Кулакова П. «Дівчина, яку ми вбили». – 2019. – 160 с.
32. Ладыгин М.Б. Английский готический роман и проблемы предромантизма / М.Б. Ладыгин. – М.: Лит. веяния, 1978. – 44 с.
33. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе / Г.Ф. Лавкрафт. – Л.: Просвещение, 1927. – 164 с.
34. Літературознавча енциклопедія : у двох томах. автор-укладач Ю. Ковалів. Київ : «Академія», 2007. 608 с.
35. Личковах В. Українська естетика постмодернізму. Історія естетичної української думки : монографія / за ред. проф. В. Личковаха. Київ : Центр учбової літератури, 2013. 344 с.
36. Минибаева С. В., Лингвоанализ текста: практика исследования эмотивного текста: учебное пособие по курсу "Лингвистический анализ художественного текста" для студентов высших учебных заведений. – Стерлитамак, 2007. – 99с.
37. Новицька Д. «Хіртсхальс».

38. Огнева И. Что такое хоррор? [Электронный ресурс]/ И. Огнева// URL: <http://shkolazhizni.ru/culture/articles/42519/>
39. Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Сборник. Пер. с исп. – М.: Радуга, 1991. – 639 с.
40. Сорочан А.Ю. Дискурсы ужасного: к постановке проблемы. Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб. – Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. – 384 с.
41. Стасіневич Є. Масова література як дзеркало української критики: : веб-сайт. URL: <http://www.litakcent.com/2014/10/29/masova-literatura-jak-dzerkalo-ukrajinskoji-krytyky>.
42. Парфенов М.С. Что такое хоррор – Ч.10 [Электронный ресурс] URL: <http://darkermagazine.ru/page/chto-takoe-horror-ch10-vmesto-epiloga-konechnoe-opredelenie-zhanra-horror>
43. Поліщук Я. О. Ревізії пам'яті : літературна критика. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. 216 с.
44. Поліщук Я. Реорієнтація в сучасній українській літературі. Синопис: текст, контекст, медіа. 2015. № 3.
45. Тимошенко Т.М. «Дьяволиада» Стивена Кинга и Михаила Булгакова / Т.М. Тимошенко // Вчені зап. Харк. гуманіт. ін-ту «Нар. укр. акад.». – Х., 1999. – Т. 5. – С. 396–411.
46. Тимошенко Т.М. Horror story вчера и сегодня / Т.М. Тимошенко // Вчені зап. Харк. гуманіт. ун-ту «Нар. укр. акад.». – Х., 2008. – Т. 14. – С. 459–68.
47. Тимошенко Т.М. Фантастика и реальность в творчестве Стивена Кинга // Учен. зап. Харьк. гуманитар. ин-та «Нар. укр. акад.». – Х., 1995. – Вып. 1. – С. 268–74.
48. Фриче В. Поэзия кошмаров и ужаса. – М., «Сфинкс», 1912. – 347 с.
49. Харчук Р. Покоління пост-епохи. Слово і Час. 1998. № 2. С. 24–26.

50. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період : навч. посіб. Київ: ВЦ «Академія», 2008. 248 с.
51. Червінська О. Рецептивна поетика (історико-методологічні та теоретичні засади): Навчальний посібник. Чернівці : Рута, 2001. 56 с.
52. Черняхівська В. Творчий профіль літературного покоління «двотисячників» у дзеркалі ЗМІ : веб-сайт. URL: http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/viking/db/ftp/univ/jour/jour_2009_08.pdf
53. Шишкова Т.Н. Стилистика испанского языка. – Минск: Вышэйшаяшкола, 1989. – 136 с.
54. Щерба Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. – М.: Гос. учеб.-пед. изд-во М-ва просвещения РСФСР, 1957. – С. 97–109.
55. Birkhead, Edith. The Tale of Terror. London: Constable, 1921; New York: Russell and Russell, 1963. – P. 241.
56. Frank F.S. Through the pale door: a guide to and through the American Gothic. – New York: Greenwood press, 1990.
57. Oxford Living Dictionaries [Электронный ресурс]. URL: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/horror>
58. Sullivan Jack. The Penguin Encyclopaedia of Supernatural Literature, New York: Penguin, 1986. – 512 pp.