

УДК 82-311.9.09
DOI: <https://doi.org/10.17721/1728-2659.2023.33.03>

Марія Борзова, асп.
ORCID: 0000-0002-5881-2963
e-mail: acrosstheuniverse73@gmail.com

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

"У ДРАГОВИНІ ВИЗНАЧЕНЬ ТА ЗМІН, ЯКІ НЕВТОМНО МНОЖАТЬСЯ ЯК ЦВІЛЬ У «БУДИНКУ АШЕРІВ»": АТРИБУТИВНІ ОЗНАКИ ГОРОР-ЖАНРУ

Сприйняття літературного горору постійно змінюється й еволюціонує, пропонуючи більш проникливі та складні моделі концептуалізації жанру. Як слушно зазначає один із теоретиків жанру Девід Гартвелл у праці "Спуск до темряви: еволюція горору" (The Dark Descent: The Evolution of Horror, 2001), сучасний горор досяг тієї точки розвитку, коли ми врешті можемо сповна оцінити його досягнення. У літературознавстві критичні праці, присвячені горору, почали з'являтися у 1920-х рр., відтоді було запропоновано різні визначення жанру. Теорія горору оперує і понятійними словосполученнями, як от "темне фентезі", "таємнича історія", "історія жахів", "готична історія", "історія про надприродне" тощо, які часто використовують як синонімічні. Як наслідок, виникла потреба прояснити дефініцію горору щонайменше в тих студіях, у яких теоретична складова є значущою. Більшість дослідників сходиться на тому, що основна особливість і риса, яка істотно відрізняє жанр літератури жахів від інших, – це створення в текстовій тканині певного настрою. За словами видатного літературознавця Джона Каддона, горор "шокує", "лякає", "викликає почуття огиди або ненависті" (The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, 2014). Цьому твердженню суголосить висновок Дугласа Вінера, який у вступі до антології "Стародавнє зло" (Prime Evil, 1989) зауважує, що горор є не лише жанром, але й емоцією. Відтак важливо з'ясувати засоби конструювання емоції жаху на рівні композиції, у сюжетній механіці та характерології й визначити характерні мовно-стильові особливості горор-текстів. Присвячена теоретичним аспектам горор-жанру і формулює його атрибутивні ознаки у проблемному полі літературознавства. Ми проаналізували визначення поняття горору в діакронії та синхронії в різних дисциплінах і запропонували ту дефініцію, яка може застосовуватися у вивченні сучасних літературних жахів.

Ключові слова: горор, література жахів, готична література, популярна література, жанр, поетика.

Вступ. У зарубіжному літературознавстві критичні праці, присвячені горору, почали з'являтися ще у 1920-х рр. Відтоді було запропоновано різні визначення жанру. За Оксфордським словником [11], горор – "вид художньої оповіді, спрямований на те, аби викликати переляк у читачів" [11, с. 357]. У "Вступі до вивчення популярної культури" (2000) Домінік Стрінаті називає горор жанром, "який викликає дискомфорт і тривогу, що їх доводиться притлумлювати в процесі читання" [38, с. 82]. Авторитетному укладачеві словника літературознавчих термінів Джону Каддону належить цілком суголосна дефініція: "Горор – зразок художньої прози змінної довжини [...], який шокує або навіть лякає читача чи, можливо, викликає почуття огиди або ненависті" [19, с. 388].

Методологія дослідження. Предметом дослідження є атрибутивні ознаки жанру, які враховують специфіку сюжетно-композиційної структури, наративних стратегій, інтертекстуальності, часопростору, системи образно-виражальних засобів тощо, і сукупно вможливають формулювання робочої дефініції жанру у проблемному полі літературознавства. Наша мета – з опорою на класичні й новітні наукові праці, присвячені різним аспектам горор-жанру, сформулювати його ознаки та виробити дефініцію горору, яка може застосовуватися під час аналізу літературних текстів.

Результати дослідження. Коректність сформульованих вище дефініцій підтверджують спостереження інших практиків і теоретиків жанру. Джек Салліван в "Енциклопедії горору та надприродного" [39] сформулював тезу про те, що горор є одночасно і жанром, і явищем [39, с. 221]. 1989 р. Дуглас Вінер у вступному слові до антології "Стародавнє зло" пояснює популярність горорів так: "Горор – це не жанр [...]. Горор – це емоція" [41, с. 12]. Класичним стало висловлювання Говарда Лавкрафта із програмної розвідки "Надприродні жахи в літературі": оцінювати жахи варто "не за авторським задумом або сюжетною механікою, а саме за емоційним рівнем" [30, с. 8].

Окреслюючи вже напрацьовані дефініції жанру, Метт Кардін підсумовує: найперша асоціація, яка виникає у зв'язку з терміном "горор", – відчуття страху, саме

через це для багатьох дослідників і читачів термін постає синонімом власне цієї емоції. Утім, теза М. Кардіна потребує уточнення. Звичайно, горор включає страх, але водночас він стосується чогось більшого, адже представляє страх "з домішкою чогось іншого" [15, с. 22]. Дослідник акцентує, що лексема "горор" є водночас іменником і прикметником, тож належить з'ясувати, які саме емоційні реакції виправдовують використання терміна "горор". Зазначимо, що такі тези висувують прихильники еволюційного підходу в дослідженні горору. На їхню думку, жанр визначається саме афективно, тобто реакцією читача. Утім, як відомо, література жахів може використовувати цілий спектр негативних емоцій. Найчастіше автори звертаються до страху і тривоги. Пояснення цьому знаходимо в міркуваннях вже згаданого Говарда Лавкрафта: подібно до тривоги, страх є "первісним почуттям", "функціональним адаптивним механізмом", який своїми коренями сягає "ще еволюції доісторичних хребетних" [30, с. 3]. Водночас чимало жахів мають на меті викликати огиду чи відразу, наприклад, через зображення порушень фізіології або ж садистської, антисоціальної поведінки принагідно до персонажів твору.

Стівен Кінґ запропонував схематичний фрейм функціонування жанру у книзі "Танок смерті" [29].

Якщо говорити про раціональне переосмислення горор-жанру, то максимум, на який я спроможний відповісти, – це те, що він існує на трьох більш-менш незалежних рівнях, при цьому кожний наступний рівень є менш "чистим" порівняно з попереднім. Найчистіша емоція – жах, такий, що породжує в людині історія про Крюка або класична "Мавпяча лапа". У кожній із цих історій немає нічого огидного [...] Лише те, що може побачити свідомість, перетворює їх на квінтесенцію жаху [29, с. 36].

Розгортаючи приклад із "Мавпячою лапою", письменник пояснює принципову перевагу цього рівня над двома попередніми: "...лунає стукіт у двері та вбита горем жінка йде їх відчинити... Але наша свідомість починає уявляти, що могло б бути за дверима... – це і є зародження жаху" [35]. Існування другого рівня С. Кінґ пояснює на прикладі коміксів 1950-х рр. (*Tales from the Crypt, The Haunt of Fear*). Його відображає відчуття

© Борзова Марія, 2023

страху – емоції, яка є менш "чистою" порівняно з жахом, адже "породжується не лише свідомістю", а включає в себе і "фізичну реакцію при появі потворного" [29, с. 36]. Страх, стверджує С. Кінг, часто виникає через усвідомлення непевності як наслідку руйнації усталеного світу. Тож маємо справу із жахом, коли автор акцентує на читацькій уяві, яка повинна доповнити пропущені деталі, тоді як страх є "серцебиттям, що не сповільнюється" [29, с. 38]. Крім згаданих почуттів, є ще третій рівень – згаданий вище рівень відрази, із яким маємо справу, коли читаємо про понівечені тіла та їх різноманітні мутації.

Отже, у горорі відчуття загрози може бути настільки ж ефективним, як і очевидна присутність джерела страху. Читача тривожить як розвиток подій, так і раптова шокуюча розгадка. Літературне вираження жаху – це пікова точка взаємодії тривожної, страшної атмосфери з "раптовим спалахом хаосу" [31, с. 37]. Тут варто згадати теорію так званого "космічного жаху" Г. Лавкрафта, за яким емоція оприявнюється у відчутті "безмежного та нез'ясованого жаху перед зовнішніми та невідомими силами; вона повинна містити натяк <...> на найжахливішу думку людини – про часткову або повну зупинку дії тих непорушних законів Природи, які є нашим єдиним захистом від Хаосу та демонів позамежного простору" [30, с. 3]. Можливо висновувати, що жанр апелює одразу до багатьох негативних відчуттів, відтак базова термінологія надалі потребує перегляду. Водночас важко заперечити висновок Джесса Невінса: поширене визначення жанру пов'язане з його основною характеристикою – горор зосереджений не так на змісті твору, як на його впливі на читача [32, с. 18].

Метт Кардін вважає, що аналізуючи, чим є горор, висуваючи найрізноманітніші припущення, розбудовуючи теорію жанру, ми так чи інакше повинні поставити перед собою запитання, яке часто залишається поза увагою: "Чому власне горор?" [15]. Свою відповідь на це запитання він формулює у вступі до антології "The Penguin Book of Horror Stories": "під пером серйозного і наділеного уявою письменника горор-оповідання, попри свій обсяг, досліджують межі людського досвіду та можливостей" [18, с. 45]. На думку дослідника, горор-оповідання – це не лише літературна традиція, а й одна з наших "інстинктивних потреб" [19, с. 13]. Афективна властивість жанру сприяє тому, що його теоретичне осмислення дедалі частіше актуалізує різні аспекти рецептивної критики. Доповнюють розуміння особливостей функціонування жанру й читачі горорів. Дослідження рецепції читачів переконують, що окрім відчуття страху є ще один аспект, який робить горор привабливим для реципієнта. Австралійський вчений Філ Фіцсіммонс проаналізував специфіку сприйняття горору учнями середньої та старшої школи. Спираючись на отримані результати, він дійшов висновку про те, що читання жахів є шляхом до так званого "фізичного стази" (psychical stasis), а взаємодію читачів із творами жахів зумовлюють рефлексивні принципи (reflexive principles), які виходять за межі простого задоволення від читання та осмислення прочитаного. Як зауважує Ф. Фіцсіммонс, ця взаємодія зосереджена навколо подвійної рефлексивної спіралі "страху як насолоди" та "бачення різних версій себе". Рефлексивний процес виникає внаслідок так званого "занурення" (immersion), коли читач займає позицію "всезнаючого спостерігача", через що досвід читання значною мірою стає "інтуїтивним і сенсорним". Після відкриття книги читач виявляється настільки емоційно залученим у текст, що час і його безпосереднє оточення, здається, перестають

існувати. Натомість завдяки процесу візуалізації читач починає бачити найдрібніші деталі, які на перший погляд видалися узагальненими. У вибірці опитаних Ф. Фіцсіммонсом знаходимо такі їхні відгуки: "те, що ви читаєте, залишається у вашій голові. І ніби ... розповзається. Це не стільки жах, скільки ... постійний страх простих речей". Або ж: "Мені доводиться осягати власні почуття та світосприйняття. Так, на цих сторінках є монстри та щось про зло, але це зовсім не те, що тобі вдалося на перший погляд. Це... про тебе <...> це стоїть усіх нас" [21, с. 104–109].

Отже, взаємодію опитаних читачів із горор-жанром Ф. Фіцсіммонс пов'язує насамперед із практикою "рефлексивної трансгресії" як способу усвідомлення самого себе. Горори створюють багатшарову платформу, яка скеровує читачів до багатьох екзистенційних питань. Порівняння мінливих емоційних станів читачів із емоційними станами персонажів та атмосферою у творах дозволяють шукати точки перетину з "тим, що ми бачимо та відчуваємо щодня". Як зауважує один із респондентів, "у багатьох відношеннях жахи та монстри у прочитаному збігаються з реальним життям" [21]. Із таким відгуком погоджується американський мистецтвознавець Ноель Керролл. На думку дослідника, історії жахів, зазвичай хоча й містять чимало надприродних об'єктів, усе ж відображають реальні небезпеки [16]. Саме читання між рядків і встановлення зв'язків із жахливою метафорикою спонукає читачів усвідомити фізичні, психологічні та соціально-емоційні межі власного життя. Або ж – що, можливо, важливіше – насолоджуватися порушенням табу. Час, проведений за читанням, дозволяє когнітивно й емоційно дослідити те, які саме межі дозволеного читачі були б готові переступити, а до яких уважно придивитися [21].

Існує думка, що читання жахів є формою ескапізму. Вважаємо, ідеться не про втечу чи відчуження, а про формування нового відчуття дійсності. Наше припущення суголосить міркуванням Дугласа Вінтера. На його думку, горор не про шок – він про емоції, і жанр впевнено доводить, що зображення може бути таким же потужним, як і контекст написання твору: "У своїх найбільш проникливих утіленнях горор викликає бездоганну ясність прозріння, яку ми називаємо мистецтвом" [41, с. 50]. Розвиваючи цю думку, Метт Кардін наводить паралель між афективною властивістю жанру та Аристотелевими поняттям катарсису [15, с. 54]. Натомість горор-критик Сунанд Джоші в уявних працях, як "Дивна історія" [28] і "Сучасна дивна історія" [27] вказує як на одну з відмінних рис найвидатніших авторів горору гостру особисту чутливість до більш страхітливих, темних і тривожних аспектів життя [27; 28]. Із цим погоджується й Елізабет Баррет. В есеї "Елементи відрази" [12] вона стверджує, що найкращі зразки горору роблять дещо більше, аніж викликають природну реакцію "fight-or-flight", шокують чи викликають огиду, – вони "змушують нас думати, змушують протистояти тим ідеям, які ми зазвичай ігноруємо, кидають виклик усіляким попередженням" [12, с. 2]. Вінтер влучно зазначає, що великі горори насправді ніколи не були про монстрів, радше про людей, адже вони "вказують нам на щось важливе про нас самих, щось темне <...>. Ці історії виходять з архетипу скриньки Пандори...". І далі: "На сторінках горору ми відкриваємо цю скриньку, водночас відкриваючи, чим є табу повсякденного життя, перевіряємо межі прийнятної поведінки. Автори горору поступово витягують наші страхи з тіні та змушують дивитися на них із відчаєм або полегшенням" [41, с. 52].

Література жахів порушує соціальні, філософські і моральні теми, адже, як зауважує Андріана Раті, за

своїм змістом є алегоричною й символічною [5]. Отже, неабияка зацікавленість жанром жахів у ХХ–ХХІ ст. пов'язана не лише з розвитком кіноіндустрії та попкультури, а й з тими зрушеннями, які відбуваються в людській свідомості [1]. Ця властивість горору вказує на його зв'язок із готичною літературою, яка, на думку Джесса Невінса, стала почати реакцією спротиву просвітницькому раціоцентризму [32, с. 19]. Девід Пантер підкреслює, що одне з його головних припущень стосовно жанрових особливостей горору полягає в тому, що давні мотиви жахів – вампіри, зомбі, передчасне поховання – постійно актуалізуються, адаптуються та наповнюються новою силою в сучасній художній літературі жахів [34].

Багато сучасних жахів звертається до фольклору як джерела сюжетів і мотивів. Теми смерті, потойбічного життя, зла, демонічного початку, так само як істоти на кшталт перевертнів і відьом "відмовляються помирати, стаючи посмертними версіями та реконструкціями власних традицій". Тож знайомі тропи продовжують резонувати з рецепцією сучасного читача, вони "нескінченно плинні в своїх модифікаціях та адаптивні до потреб, хвилювань і протиріч кожної нової епохи" [36, с. 68]. Іншими словами, сучасні виклики, як, наприклад, наслідки механізації та технологічного поступу, поява психоаналізу спонукали авторів до репрезентації новітніх проблем криз призиру перечитаної готичної термінології [33]. Стівен Кінг, приміром, визначає готичні мотиви як архетипні для горору; вони утворюють "хмарочос книг і фільмів – цієї готики ХХ ст., відомої як сучасний жанр жахів" [30, с. 66]. За його словами, у центрі кожного мотиву – чудовисько, що належить до структури, названої Бертом Хетленом¹ "озером міфів": у нього "занурені ми всі [...] Немов у колоді Таро, там є яскраві предстанники зла, його символи..." [29, с. 66]. Не дивно, що готичні мотиви не лише адаптуються до умов сучасності, але й дедалі частіше залучаються до втілення ідеї циклічності, фрагментації, непослідовності – як у психології персонажів, так і в "розкритті істини твору" [33, с. 27].

Ключ до неперервної популярності горору – у його здатності бачити темряву й досліджувати порожнечу, приховану за фасадом порядку. Прагматична спрямованість жанру не визначається лише конструюванням атмосфери страху, жаху, саспенсу чи відризи. Як слушно зауважує Метт Кардін, сенс як для автора, так і для читача горору полягає в тому, аби "зіткнутися, розпізнати, пережити, назвати та пізнати жах як такий" [15, с. 47]. Тож складові горор-текстів виявляються реальною частиною людського досвіду. Кен Гельдер звертає увагу на соціокультурні наслідки горор-текстів; їхня "риторика" та образність піддають сумніву загальноприйняті уявлення про сексуальну, культурну та національну ідентичність [22]. Кардін продовжує: цей вид мистецтва є вираженням цієї істини, особистим і культурним визнанням та діалогом з нею, засобом, за допомогою якого ми її пізнаємо, підтверджуємо і "залишаємося" з нею, замість заперечувати її та дивитися вбік. Як і будь-яке інше мистецтво, література жахів пов'язана з історичними, культурними, соціологічними, ідеологічними, науковими, художніми, філософськими, релігійними, духовними та екзистенційними проблемами [15, с. 46].

Алегоричність горору дозволяє йому проникати в інші типи оповіді. Джек Морган наголошує, що, наприклад, література ранньої високої готики (як ми зауважили вище, попередниці горору) тяжіла до реалістичного чи "квазіреалістичного" вираження, до "природного надприродного" [31, с. 40]. Надприродне як таке було

применшене або пояснювалося природними факторами, як, приміром, у творах Енн Редкліф. Те ж відбувалося від початку "ренесансу жахів" – на зламі ХХ–ХХІ ст., аж до того моменту, коли "повзуче поширення горору в літературному та розважальному ландшафті стало однією з визначальних характеристик нової ери" [15, с. 40]. За словами М. Кардіна, доля горору стала долею "літератури загалом" [15, с. 52]. Відтак властивість жанру відображати соціокультурні особливості історичної доби зумовлює інтерес сучасного горору до реалістичної манери письма. Автори намагаються переконати читача в тому, що образи героїв і фікційні події, навіть за умови наявності фактора ірреального, наближені до дійсності. Крім того, як зауважує Джон Пол Рікельме, "сама історія стала Готикою", тож надприродні передумови перестали бути "необхідним рушієм саспенсу" [35, с. 229].

Ці міркування спонукають звернутися до дискусії щодо розмежування горору й інших суміжних жанрів. На думку Джесса Невінса, жахи можуть втілюватися в різних формах: романтичних, науково-фантастичних, повчальних жахах тощо [32, с. 17]. Натомість Сунанд Джоші зазначає, що теоретичні пошуки дослідників спричинили "невиправну плутанину таких термінів, як жах, терор, надприродне, фентезі, фантастичне, історія про привидів, готична фантастика та інші" [28, с. 32]. Утім, найбільші труднощі спричиняє трикутник "горор – трилер – фантастика", адже базові характеристики одного жанру віднаходимо в іншому [1]. Розмежувати першу нескладно, адже наявність саспенсу в горорі не є вирішальною. Більше труднощів виникає у зв'язку із фантастикою. Як зазначає Карен Штайн, ці два жанри мають спільні ознаки, наприклад, обидва можуть включати образи неіснуючих істот, надприродні елементи, магічні талісмани, заклинання тощо [37].

Ми вже наголошували на тому, що фантастичний елемент не є обов'язковою ознакою горор-жанру. Так, на інтернет-сторінці Асоціації авторів літератури жахів наголошується, що горор може мати справу "із земним або ж надприродним, із фантастичним або ж нормальним. Його не обов'язково мають населяти привиди, упирі чи інші "нічні істоти". Єдина вимога – викликати емоційну реакцію, яка включає в себе певний аспект страху чи жаху" [25]. За словами Джесс Невінса, фантастичні та нефантастичні жахи працюють однаково: "Твори жахів можуть бути фантастичними або міметичними; вони можуть відбуватися в будь-якому місці чи часі, включати будь-який тип персонажа та підтримуватися будь-яким сюжетом" [32, с. 18]. Водночас Джон Клут у книзі "The Darkening Garden" (2006) висноує, що концепція так званого "афективного горору" працює більш ефективно з нефантастичним жахом, аніж із фантастичним [32, с. 19].

Маємо зазначити, що є труднощі в розмежуванні горору й так званого "темного фентезі" (dark fantasy). Канадська дослідниця Алія Ахмад стверджує, що межі між ними на практиці стираються [8, с. 53]. Чимало дослідників сходиться на тому, що темне фентезі лише створює в читача відчуття про минулий страх. Насамперед такі твори фокусуються на фантастичних, а не жахаючих елементах [1]. Крім того, естетична цінність фентезі багато в чому залежить від онтологічного відокремлення фікційного світу від нашого власного. Цей жанр прагне розвинути в читача відчуття нереальності. Натомість успіх жахів залежить від міцності онтологічного зв'язку з нашим власним світом задля посилення емоційного впливу художнього твору. Як зауважує Карен Штайн, якщо історія жахів розгортається у світі, який помітно відрізняється від нашого власного, її емо-

¹ Американський літературознавець, професор Університету Мену, викладав у Стівена Кінга у вищій школі.

ційний вплив на нас зменшується, оскільки ми розуміємо, що події цієї історії були б неможливими в нашому власному світі. Тобто пом'якшується так званий "терор можливого" [37].

Підсумовуючи проблеми термінології, Джек Салліван звертається до впізнаної метафорики творів одного з класичних представників літератури горору Едгара По: "Ми опиняємось у драговині визначень та змін, які невтомно множаться, як цвіль у «Будинку Ашерів»" [39, с. 322]. Кріс Болдік у Вступі до "Оксфордського словника літературознавчих термінів" додає таке застереження: "...усвідомлюю, що ширше визначення готики можливе" [31, с. 50]. Ноель Керролл пише, що більшість робіт По не вписується в жанр жахів. Лінда Бедлі називає "Мовчання ягнят" готичним романом [31]. І таких прикладів можна назвати чимало. Навіть такий блискучий класифікатор, як Нортроп Фрай вимушений визнати у вступі до "Анатомії критики", що об'єктивізація "про що воно та що з того" може заперечуватися читачем, а питання жанрової класифікації творів може викликати сумніви в самих авторів [31]. Натомість Невінс нагадує, що якщо бартівська "смерть автора" чомусь нас навчила, то це тому, що інтерпретація твору читачем, а не наміри автора під час написання твору є найважливішою [32, с. 20]. Зауважимо, що такий проблемний аспект горор-студій яскраво експлікує характерну для горору стильову поліфонію. Найчастіше різні жанротворчі елементи, притаманні як внутрішній видо-жанровій системі, так і зовнішній, нашаровуються один на одного в горор-творах [7].

Водночас відкритим залишається питання атрибутивних ознак горору. Багато дослідників та авторів однією з таких ознак називають фізіологічний аспект. Щонайменше важливість категорії тілесності продиктована вже самою етимологією слова: "горор" походить від латинського "horrore" – "стати дибки" або "настовбурчитися" та від давньофранцузького "orror" – "здригатися" [17, с. 24]. Стівен Кінґ казав, що горор-література необхідна не лише для людей, які "читають, щоб думати, але й для тих, хто читає, щоб відчувати" [29, с. 4]. Лінда Бедлі називає горор "найбільш фізіологічним жанром", який "викликає тремтіння, що виникає як соматична відповідь на історію" [10, с. 12], а Лінда Вільямс підкреслює важливість тілесних реакцій: на її думку, реакції героїв горор-творів нерідко "передаються" його читачам [10]. Схожої думки дотримується українська дослідниця Олена Божко. За її словами, література жахів реалізуються за формулою: емоції персонажів = відгук читачів, тож значна частина сюжету припадає саме на описи внутрішніх станів героїв [1]. Зауважимо одразу, що особливо актуальним обговорення тілесності постає в контексті субжанру, так званого "body horror"¹ [13]. У цьому випадку особливу увагу автори приділяють людському тілу, а також його трансформаціям (серед провідних мотивів – хвороби, мутації, паразитизм, експерименти), а корпоральні психенти у творах постають осердям інтересу новітніх психоаналітичних і ґендерних прочитань. До питання субжанрової диференціації горору ми повернемось незабаром, але зараз маємо наголосити на багатьох ознаках, що є атрибутивними для горору загалом.

Наведемо визначення горору, сформульоване американською письменницею Енн Райс. Дослідниця зауважує, що жанр постає як "плутанина почуттів, безладдє свідомості через переважаючі фізичні реакції" [10, с. 20]. Таке визначення наближає нас до висновку

про взаємодію тілесного та когнітивного в горорі. На цьому наголошував і Г. Лавкрафт у програмній праці "Надприродний жах в літературі" [30], яку ми вже неодноразово згадували. На думку письменника, "страх і тривога створюють миттєві калібрування фізіології та пізнання, зосереджуючи нашу увагу на потенційній загрозі та відволікаючи наші ресурси від невідповідних соматичних процесів, таких, як травлення та дія м'язових груп, щоб забезпечити паливом для боротьби чи втечі" [30, с. 3]. Різноманітні небезпеки поступово формували людську природу, тож навіть сьогодні людина народжується з багатьма генетично успадкованими механізмами, які дозволяють швидко виявити найтонші ознаки небезпеки й допомагають адекватно реагувати на ці сигнали.

Обидві емоції є функціональними компонентами того, що Г. Лавкрафт називає розвиненим "модулем страху". Цей модуль характеризується швидкістю, автоматичністю та гіперактивністю. Якщо страх є адаптивною реакцією на неминучу небезпеку, то тривога є адаптивним реагуванням на віддалену або ж потенційну загрозу [30, с. 1–20]. Як зауважує Г. Лавкрафт, "жодна раціоналізація, жодна реформа, жодний фрейдистський аналіз не в стані сповна знищити тремтіння, що виникає під час бесід біля каміна чи в лісовій гушавині", адже "ідеється про психологію або традицію, яка вкорінилася в людській свідомості так само глибоко, як будь-яка інша; ідеться про ровесницю релігійного почуття, яка тісно пов'язана з його аспектами, традицію, яка займає забагато місця в нашій внутрішній біологічній спадщині..." [30, с. 3]. Як бачимо, Г. Лавкрафт наголошує на фізіологічних реакціях на відчуття страху; водночас, говорячи про страх як категорію, що своїми витокami сягає релігійного почуття, Г. Лавкрафт не оминає його когнітивного аспекту. Натомість Джек Морган зауважує, що жах драматизує нашу "смертну вразливість", роблячи її глибшою для емоційного осмислення. Звичайно, комедія, трагедія й інші жанри також можуть торкатися теми темряви, але саме художній винахід, що характеризує традицію літературних жахів, ставить її в центр уваги. Можна стверджувати, що основою горору є створення ілюзії того, що ми "падаємо", це процес "падіння до найнижчої точки" [31, с. 40].

За Н. Керолом, викликаний горором емоційний вплив можна визначити як "художній жах" (art-horror). Як зауважує Артур Гудманян, "художній жах" має в своєму арсеналі зброю, що здатна прийнятно "поскотати" нерви і пробуджувати неабияку зацікавленість [3]. Страх, крім того, передбачає перехід із нормального фізичного стану у стан збудження, який оприявнюється фізіологічно, зосібна відчуттями прискореного серцебиття або дихання. Хоча горор і передбачає певні повторювані відчуття й автоматичні реакції організму (м'язові скорочення, тремтіння, нудота, мимовільні крики тощо), визначальним показником цієї емоції дослідник називає саме її когнітивний вимір [16]. У праці "Філософія горору, або парадокси серця" [16], яка з часу публікації стала програмною для академічної горористики, американський мистецтвознавець дослідив парадоксальність жанру. Горор вабить читача тим, що відштовхує від себе. Феномен художнього жаху дозволяє припустити, що отримання задоволення та загальна зацікавленість горором пов'язані із прагненням людини до пізнання, співучасті в розкритті таємниці, пошуку доказів на користь її існування. Хоча бажання відчути страх є головним у процесі визначення аудиторії цього жанру, страх не є єдиною метою, а радше тією ціною, яку читач готовий заплатити за відкриття чогось неможливого й невідомого. Тож, щоб зрозуміти причини зацікавлення

¹ Термін уперше вживає Філіпом Брофі у 1983 р. у статті "Horrorality: The Textuality of the Contemporary Horror Film".

горором, варто припустити, що головною спонукою до задоволення є не так споглядання якогось чудовиська, як та оповідна модель, у структуру якої це чудовисько вписане [16]. На рівні формальної організації в текстах літератури жахів переважає нарративна структура складного сюжетотворення, яка розгортається за схемою: 1) початок (поява чудовиська); 2) виявлення себе (чудовисько проявляється в різний спосіб); 3) підтвердження (герой пересвідчується у присутності чудовиська); 4) конфронтація (зіткнення, боротьба героя з чудовиськом) [1].

Так ми наближаємося до ще однієї ключової особливості горору, яка, на нашу думку, полягає у специфічному хронотопі. Анастасія Трофименко зауважує, що однією з провідних характеристик хронотопу в літературі жаху є викривлення дійсності, що зазнає впливу "хронотопу героя". Простір, де відбуваються події, відіграє визначальну роль не лише в розвитку сюжету та створенні відповідної атмосфери, але й відзначається тісним взаємозв'язком із героєм твору. Тож локуси жахів нерідко наділені символічним значенням і відіграють у сюжетній структурі твору роль "точки трансформації" персонажа, активатора процесу ініціації. А. Трофименко поділяє локуси літератури жахів на герметичні та відкриті. У випадку з першими маємо справу з умовним порогом, що стає пунктом неповернення – сюжетна модель фатального проникнення персонажа в інфернальний замкнений простір бере початок від романтичних художніх матриць. Натомість у творах із відкритим простором персонажі постійно подорожують, а автор не обмежує героїв у пересуванні [7].

Дослідниця зазначає, що для літератури жахів характерна двовимірність художньої картини світу. Часто це реальний та ірреальний (інфернальний) світи, які межують і пов'язані міжпросторовим елементом. Тут А. Трофименко покликається на Павла Амнуеля, автора багатьох статей, присвячених дослідженню фантастичного. За П. Амнуелем, концепція багатьох світів як принцип моделювання художнього простору реалізується у сюжетній і образній структурі творів через різні моделі: деформацію хронотопу, часопросторові зсуви, зміщення часопросторових координат, співіснування реального та ірреального хронотопів [7]. Канон жанру літератури жахів визначається динамічною композицією, деталізованою карколомною фавбулою, а його мовне вираження полягає в деталізованому, нагромадженому та скрупульозному використанні лексичних і лінгвостилістичних засобів [3].

Власне оприявлення особливостей хронотопу на мовному рівні, на нашу думку, заслуговує окремої уваги. Повернімося до дослідження Ф. Фіцсіммонса, а саме – відгуків опитаних ним "реципієнтів" горору. Один із них стверджує так:

Я можу читати ту ж книгу знову і знову та кожного разу бачити різні речі. Через це я віддаю перевагу саме їм, а не фільмам жахів. З книгами та графічними романами ви можете повернутися назад, зупинитися і знову рухатися вперед" [21, с. 106].

Читання жаху "відновлює порядок, хоча б тимчасово" [42, с. 330], "торкаючись сторінок книги, ти торкаєшся почуття жаху та зла <...> ти маєш повернутися назад, помітити уривки та фрагменти тексту, тоді ти зможеш розгледіти причини цих відчуттів" [21, с. 104]. Іншими словами, читачі не лише беруть участь у тексті майже як віртуальні учасники, адже він постає "наче відео у голові", але й, здається, виокремлюють конкретні слова та граматичні структури, які формують інтуїтивне відчуття зосередженості на вживанні мови. Відтак ключовим компонентом рецепції горору є можливість для читача сприймати текст на рівні окремої лексичної одиниці, а також на граматичному рівні, щоб створити "не лише значення, але й резонанс" [21, с. 106].

Варто зазначити: те, що більшість респондентів помічала тонкі деталі використання мови, засвідчує зв'язки текстів з іншими текстами. Ці "транстекстуальні або інтертекстуальні" інтерфейси, за словами Г. Аллена, стають впізнаваним джерелом рефлексії і дозволяють простежити глибоко вкорінені суб'єктивні смислові зв'язки [9]. Відтак інтер- і транстекстуальність є характерною для горору й належить до його атрибутивних ознак. З одного боку, ідеться про ті зв'язки, які поєднують горор із готичною або навіть більш давньою фольклорною традицією. З іншого – ідеться про алюзійність, джерела якої – це інші зразки горор-мистецтва, які нерідко подибемо в одному тексті. Варто зацентувати й те, що для авторів сучасного горору характерне створення певного метафікційного всесвіту. Переконливим є коментар Метта Гіллса з цього приводу. Хоча коментар ґрунтується на зразках кінематографічного горору, але й у контексті літературного горору видається доречним. За М. Гіллом, інтертекстуальність у горор-жанрі постає як комплекс комунікативних систем, які створюють і підтримують відчуття "уявної спільноти". Іншими словами, замість бути пасивним носієм "культурного чи субкультурного капіталу" або бути "впізнаними" відповідною аудиторією, тексти жахів можуть прагнути інтертекстуально позиціонування самих себе [25, с. 182–200]. Це створює певну інтертекстуальну "гру", а водночас і додаткові можливості для дискурсивного простору.

Повертаючись до специфіки хронотопу горор-творів, варто наголосити, що каузальність подій у творах літератури жахів найчастіше відсутня [7]. Щоразу поява фактора "жахливого" означає початок нового кола нагнітання страху, тож цей цикл невпинно повторюється та створює своєрідний ритм твору [6]. Доречним у цьому контексті видається судження польської дослідниці Аніти Хас-Токаж про те, що поетичні особливості горору головним чином спираються на ідентифікацію універсальної нарративної граматики – моделюванні сюжетних схем, правил їхнього застосування, модифікації й комбінування [24]. Ця теза потребує пояснення. Гілари Даненберг, аналізуючи популярні жанри літератури, зауважує, що подібно до базових культурних явищ, таких, як релігія та політика, вони включають моделювання різноманітних недосяжливих світів, у яких читач сподівається відшукати звільнення. Релігійні чи політичні культури набувають обертів лише завдяки вірі в існування чи доцільності того чи іншого світу [20]. На нашу думку, велике значення в нарративах горору належить вірі, адже лише завдяки вірі у правдивість світу нарратив може відбуватися процес занурення, а відтак реалізуватися афективна властивість горору. У горорі, як і в багатьох інших жанрів, художній світ оповіді постає своєрідною ментальною конструкцією, яка забезпечує місце втечі для людської свідомості і є втіленням бажання вийти за межі онтологічних просторово-часових меж дійсності. Застосовуючи запропоновану Г. Даннеберґ модель, вважаємо, що горор розташований між крайнім зануренням і виштовхуванням, тож його нарративне середовище підтримується реалістичними когнітивними стратегіями, навіть попри те, що фантастичні елементи містять потенціал відштовхувати.

Тексти горору використовують багато смислових операцій із метою встановлення автономії нарративного світу та створення середовища для читацького занурення. Простіше кажучи, тексти намагаються замаскувати кінцевий, екстрадієгетичний причинно-наслідковий рівень автора (який насправді пише текст, а, отже, маніпулює подіями в ньому) шляхом конструювання – створення нарративного світу із власними внутрішньодієгетичними сполучними системами. Ці сполучні сис-

теми створюються завдяки програмуванню читачеві певного розуміння конфігурації подій. Якщо ці системи виглядають переконливо, читачеві пропонується повірити у внутрішню логіку та автономію фікційного світу [20]. На перший план так виходить напружена гра між автором і читачем, а сюжет горору характеризується постійною інтригою: у процесі ознайомлення з текстом читач висуває послідовно багато припущень, формуванню яких сприяють невизначеність, недомовленість або амбівалентність оповіді. Виклад подій фікційного світу співвідноситься з нав'язуванням читачеві певної позиції: він змушений розшифрувати запропоновану таємницю. Фрустрація та непередбачуваність, які допомагають "приховувати" сюжетну розв'язку, водночас генерують очікування та провокують читацькі антиципації.

Багато дослідників наголошують на специфіці образів персонажів горору. Олена Вовк у статті "Жах як основний жанротвірний елемент в американських романах літератури жахів" окреслює персонажа горору як "нетривіальний образ". На її думку, герой жахів повинен "зображуватись так, щоб читач міг асоціювати себе з ним". Вона поділяє персонажів горору на дві категорії: по-перше, ті, що відчувають жах, і, по-друге, ті, що лякають. Натомість характеристика героя може бути прямою (коли маємо справу з детальним описом зовнішності, а особлива увага приділяється змалюванню фізичних вад, потворності та неприродної анатомії) і непрямую (здійснюється за допомогою безпосереднього зображення вчинків і поведінки героя, містить детальний опис сцен убивства, насильства, девіантної поведінки тощо) [2]. Вважаємо, що запропонована О. Вовк класифікація охоплює не всю варіативність персонажів горору, її варто було б доповнити, сказати б, "нейтральними" персонажами, значення яких може полягати, зокрема, у поєднанні декількох сюжетних ліній.

Анастасія Трофименко також говорить про те, що умовно персонажів горору можна поділити на антагоністів і протагоністів, а одним із найбільш промовистих видів композиційного зв'язку в горорі є групування персонажів. Водночас кожна з груп характеризується своєю специфічною атрибутикою та має властиві їй характери / архетипи. Дослідниця пропонує і власну класифікацію персонажів горору. По-перше, ідеться про дві загальні групи – протагоністів й антагоністів. Протагоністи найчастіше опиняються в центрі сюжету не за своєї ініціативи, а стають заручниками обставин. Обговорюючи цю групу, А. Трофименко покликається на С. Кінга, у творях якого спеціально сконструйовані текстові обставини не лише сприяють, сказати б, "динамізації" сюжету, але й дають поштовх до трансформації персонажів-протагоністів. Підсумовуючи, А. Трофименко стверджує, що "протагоністи є інтуїтами, що робить їх непересічними та підходящими для містичних подій та надприродних явищ": ця їхня риса є даниною романтичній традиції, із якої й починається відлік історії літератури жахів. Перший тип протагоністів становлять "персонажі-жертви" – "аутсайтери", поглинуті власними страхами, вони слабкі фізично та вразливі емоційно (цей тип персонажа теж сформувався завдяки романтичній традиції). Другий тип становлять "борці": ця група персонажів менш вразлива психологічно та більш обдарована фізично, вони самі моделюють певну екстраординарну ситуацію. Третій тип – "інфернальні створіння": за зовнішнім описом вони співвідносні з інфернальними персонажами, але психологічно постають інваріантами персонажів-жертв, адже позбавлені можливості вибору або диференціації. Як зауважує дослідниця, ці образи "формують велику галерею інших" [7, с. 75]. Другу велику групу становлять антагоністи, які

усоблюють страх і загрозу та постають персоналізованим злом. Водночас наявність антагоністів свідчить про зв'язок із фольклорними демонологічними образами, на репрезентацію яких вплинула середньовічна традиція, позначена християнськими мотивами, а також художній дискурс "Танку смерті" з характерною для нього естетизацією смерті. Серед інших персонажів А. Трофименко називає персонажів-медіумів (медіаторів), які усоблюють тонку межу між двома світами та підштовхують інших персонажів до здійснення вибору (група складається з антропоморфних і зооморфних персонажів), і перехідних персонажів, які перебувають на етапі вибору власної ролі у творі, є заручниками обставин або переживають процес болісної самоідентифікації [7].

Вважаємо, що запропонована А. Трофименко класифікація персонажів виправдовує себе принагідно до великої вибірки горор-творів. Утім, вона охоплює не всі тексти, поза її увагою опинилися зразки психологічного горору, згаданого вище "боді-горору" або ж будь-якого іншого субжанру, фікційний світ якого виявляється подібним до реального світу читача. Крім того, А. Трофименко переважно звертається до тих зразків горору, які актуалізують певні фантастичні елементи, а як приклади іноді обрано тексти, які, на нашу думку, не відповідають моделі горор-жанру (твори М. Гоголя, М. Шеллі або ж О. Вайльда – хоча вони справді містять багато характерних для горору елементів, усе ж не дозволяють висновувати про жанрологічні особливості горору загалом). В іншому ми погоджуємось з висновком щодо створення авторами горору певного набору "стандартизованих елементів", який створює "горизонт очікуваного" для читача та диференціює види персонажів усередині кластеру літератури жахів.

Як ми зауважили вище, для горору характерний доволі типізований поділ персонажів на прото- та антагоністів. На нашу думку, він діє на користь інтуїтивного розпізнавання читачем певних елементів тексту, а відтак дозволяє не лише залучити його до інтертекстуальної гри автора, але і спровокувати читацькі антиципації. Попри часте заглиблення авторів у психологію персонажів, найчастіше вони зображуються дещо схематично, адже, говорячи про персонажів горору, ми, безперечно, маємо справу з певними архетипами. Варто також наголосити, що фактично персонажем горору може стати будь-хто. Те, що справді здатне диференціювати персонажів цього жанру, – це швидше набір тих масок, які вони приміряють на себе, і ролей, відіграних у фікційному світі.

Отже, формулюючи атрибутивні ознаки горору, дослідники сходяться на тому, що жанр не містить ані комплексу власних, лише для нього характерних персонажів, ані такого ж унікального набору тем / ідей [1]. На нашу думку, спростити це завдання здатне формування класифікації можливих типів горору. Придивімося до тих, які були виокремлені на матеріалі дослідження літературних текстів. Цветан Тодоров називає три форми літератури жахів як жанру: 1) надприродне; 2) чудесне; 3) фантастичне. Перша категорія актуалізує елементи надприродного в розв'язці твору. Друга є подібною до першої завдяки наявності ірраціональних явищ, але актуалізує їх упродовж усього твору. Остання категорія (фантастичне) не дає читачам чіткого пояснення ірраціонального та водночас пропонує декілька альтернатив [40]. Запропонована Ц. Тодоровим класифікація не зовсім виправдовує себе на практиці. Окрім очевидної умовності, вона не враховує чимало шару тієї літератури жахів, яка серед арсеналу своїх художніх стратегій не містить фантастичних, художніх або ж надприродних елементів.

Горор-дослідник Девід Гартвелл формулює типологію сучасного літературного горору, виокремлюючи: 1) моральну алегорію; 2) психологічну метафору та 3) фантастику. До першого типу горору переважно належать розповіді про надприродне; сюди слід віднести твори, у яких злі духи з минулого переслідують у сьогоденні, твори про "погані місця", відьомство, сатанізм. До другого типу належать розповіді про відхилення у психіці; у центрі оповіді – "відверто схиблена людина чи істота, дії якої або навіть саме існування якої викликає жах" [23, с. 21]. В основі третього типу – невизначеність щодо природи самої дійсності; страх у цьому випадку генерує саме двозначність. Тексти, які належать до цієї категорії, відзначає домінування надприродного пояснення над психологічним, у них "взагалі бракує розумних пояснень з погляду повсякденної дійсності" [23, с. 22]. Вважаємо, що хоча така класифікація здатна охопити більшу кількість текстів порівняно з запропонованою Ц. Тодоровим, усе ж не враховує невпинне розширення меж жанру.

Анастасія Трофименко зауважує, що узагальнена концепція класифікації творів літератури жахів поділяє їх на сентиментальні та френетичні: сентиментальна література жахів представляє собою "солодкий" жах, що переплітається з меланхолією та має раціональне пояснення, тоді як френетична література створює принципово антиреалістичну та інфернальну картину світу [7]. Такий поділ, на нашу думку, обмежує розуміння специфіки функціонування того чи іншого виду горору. Аби створити більш повну картину субжанрів, вважаємо продуктивним звернутися до тих класифікацій, семантичним ядром яких постає домінантне джерело страху. Прихильників цього підходу знаходимо серед кінематографістів. Найчастіше серед субжанрів горору вони виокремлюють такі, як космічні, психологічні, окультні, "криваві" тощо. Проте кожен із них розпадається на підгрупи, у центрі яких – конкретне джерело страху: психологічні жахи можна поділити на підгрупи "параної", "вживання" та "фобії", окультні – на тексти про будинки з привидами, одержимість, відьом тощо. Вироблення подібної класифікації щодо літературних текстів сприяло б визначенню більш-менш стійких моделей функціонування кожного субжанру.

Висновки. Підсумовуючи, спробуємо сформулювати робочу дефініцію жанру, яка буде доречною для великої вибірки творів. На нашу думку, горор – це жанр, який актуалізує у свідомості читача цілий спектр емоцій, пов'язаний зі страхом і жахом. Відтак, головною особливістю горору є створення в текстовій тканині певного настрою, а головною метою – реалізація його афективної функції. Остання найяскравіше оприявнюється завдяки тяжінню текстів цього жанру до зображення тілесних і когнітивних станів персонажів. Зокрема, ефект нагнітання похмурої атмосфери підсилює зображення зовнішніх реакцій (як-от вербальних) і внутрішніх рефлексій. За своїм змістом горор переважно є алегоричним і символічним, тож, попри активну взаємодію з іншими жанровими утвореннями, зокрема, фантастикою, фікційний світ горору не розриває онтологічних зв'язків із дійсністю. Для жанру також характерні певні художні константи, які забезпечують його пізнаваність і свідчать про адресованість до певної читацької аудиторії. Ще однією особливістю горору постає актуалізація інтертекстуальних елементів, зокрема готичних. Персонажі горору найчастіше чітко поділяються на анти- та протагоністів, хоча і зберігають властивість трансформуватися чи переходити у власну протилежність. Завдяки тому, що герої жахів відповідають певним жанровим архетипам, основним рушієм сюжетного роз-

витку є процес їхньої трансформації, а горор-тексти нерідко оприявнюють художню модель ініціації. Специфічний хронотоп – ще одна жанрологічна особливість горору. Для локусів жахів характерна похмура атмосфера, вони ніби закріплюються за персонажами, стаючи для них точкою неповернення. Водночас горору притаманна часта зміна часопросторових координат, і тоді центральною стає гра між автором і читачем. Читач висуває багато припущень і розшифровує текст не лише завдяки пошуку нарративних систем, які сполучають між собою різні текстові елементи, але й завдяки окремим елементам граматичного або ж лексичного рівня твору.

Список використаних джерел

1. Божко О. Лінгвальна репрезентація атмосфери саспенс в англійських художніх творах жанру хоррор / О. Божко. – Херсон : Херсон. держ. ун-т, 2017. – 251 с.
2. Вовк О. Жах як основний жанротвірний елемент в американських романах літератури жахів / О. Вовк. – Київ : Наук. вісн. Міжнар. гум. ун-ту, 2016. – С. 84–87.
3. Гудманян А. Генези та жанрові особливості літератури жахів з позицій сучасної науки про переклад / А. Гудманян. – Київ : Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах, 2017. – С. 12–17.
4. Левченко А. Особливості відтворення літератури жаху в сучасних умовах перекладу. – С. 152–154 / А. Левченко. – Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://www.vtei.com.ua/doc/16.10.2015/66/6.23.pdf>
5. Паті А. Жанрові особливості англійської літератури жахів та їх відтворення українською мовою : автореф. дис. ... канд. філол. наук / А. Паті. – Київ, 2016. – 26 с.
6. Толосюк В. Відтворення лінгвостилістичних особливостей англійських романів-жахів українською. – 93 с. / В. Толосюк. – Електронний ресурс. – Режим доступу: https://dspace.nau.edu.ua/bitstream/NAU/45818/1/Толосюк_дипломна_робота.pdf
7. Трофименко А. Жанрові особливості літератури жахів / А. Трофименко // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. – 2021. – № 17. – С. 72–80.
8. Ahmad A. Bordering On Fear: A Comparative Literary Study of Horror Fiction / A. Ahmad. – Ottawa: Carleton University, 2010. – 153 p.
9. Allen G. Intertextuality / G. Allen. – New York: Routledge, 2000. – 270 p.
10. Badley L. Writing Horror and the Body: the Fiction of Stephen King, Clive Barker and Anne Rice / L. Badley. – Westport: Greenwood Press, 1996. – 200 p.
11. Baldick C. Oxford Dictionary of Literary Terms / C. Baldick. – Oxford: Oxford University Press, 2015. – P. 357.
12. Barret E. Elements of Aversion: What Makes Horror Horrifying? / E. Barret. – 1997. – 15 p. – URL: <https://ru.scribd.com/document/183813327/Horror-Factor-Elements-of-Aversion-What-Makes-Horror-Horrifying-txt>
13. Brophy P. Horrority: The Textuality of Contemporary Horror Films / P. Brophy // Screen. – Routledge: London, 2000. – P. 19.
14. Burger A. Teaching Stephen King: Horror, the Supernatural and New Approaches to Literature / A. Burger. – London: Palgrave Macmillan, 2016. – 220 p.
15. Cardin M. Horror Literature through History / M. Cardin. – Santa Barbara: Greenwood, 2017. – 967 p.
16. Carroll N. The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart / N. Carroll. – New York: Routledge, 1990. – 256 p.
17. Clasen M. Evolutionary Study of Horror Literature / M. Clasen // The Palgrave Handbook to Horror Literature / ed. Corstorphine K., Kremmel L. R. – London: Palgrave Macmillan, 2018. – P. 355–363.
18. Cuddon J. A. The Penguin Book of Horror Stories / J. A. Cuddon. – Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1991. – 607 p.
19. Cuddon J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory / J. A. Cuddon. – London: Penguin, 2014. P. 19.
20. Dannenberg H. P. Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction / H. P. Dannenberg. – Nebraska: University of Nebraska Press, 2018. – 304 p.
21. Fitzsimmons P. Turning Dark Pages and Transacting with the Inner Self: Adolescents' Perspectives of Reading Horror Texts / P. Fitzsimmons // The Palgrave Handbook to Horror Literature / eds. Corstorphine K., Kremmel L. R. – London : Palgrave Macmillan. 2018. – P. 101–112.
22. Gelder K. The Horror Reader / K. Gelder. – Abington: Routledge, 2000. – 411 p.
23. Hartwell D. The Dark Descent: The Evolution of Horror / D. Hartwell. – New York : Tor Books, 2001. – P. 523.
24. Has-Tokarz A. Horror w literaturze współczesnej i filmie / A. Has-Tokarz. – Lublin : UMCS, 2011. – 493 p.
25. Hills M. The Pleasures of Horror / M. Hills. – London : A&C Black, 2005. – 224 p.
26. Horror Writers Association. – URL: <https://horror.org>
27. Joshi S. T. The Modern Weird Tale: A Critique of Horror Fiction / S. T. Joshi. – Jefferson : McFarland & Company, 2001. – 288 p.
28. Joshi S. T. The Weird Tale / S. T. Joshi. – Rockville : Wildside Press, 1990. – 308 p.
29. King S. Danse Macabre / S. King. – New York : Gallery Books, 2010. – 512 p.
30. Lovecraft H. P. Supernatural Horror in Literature / H. P. Lovecraft. – New York : Dover Publications, 1973. – 128 p.

31. Morgan J. *Biology of Horror* / J. Morgan. – Carbondale : Southern Illinois University Press, 2002. – 263 p.
32. Nevins J. *Horror Fiction in the 20th Century: Exploring Literature's Most Chilling Genre* / J. Nevins. – Westport : Praeger, 2017. – 220 p.
33. Norman T. L. *Gothic Modernism: Revising and Representing the Narratives of History and Romance* / T. L. Norman. – Knoxville : University of Tennessee, 2012. – 207 p.
34. Punter D. *Global Horror: Pale Horse, Pale Rider*. The Palgrave Handbook to Horror Literature / D. Punter / eds. Corstorphine K., Kremmel L. R. – London : Palgrave Macmillan, 2018. – P. 191–201.
35. Riquelme J.-P. *Gothic and Modernism: Essaying Dark Literary Modernity* / J.-P. Riquelme. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2008.
36. Sears J. *Stephen King's Gothic* / J. Sears. – Cardiff : University of Wales Press, 2011. – P. 1–20.
37. Stein K. F. *Critical Literacy Teaching Series: Challenging Authors and Genres* / K. F. Stein. – Leiden : Brill, 2017. – 272 p.
38. Strinati D. *An Introduction to Studying Popular Culture* / D. Strinati. – Abington : Routledge, 2000. – 286 p.
39. Sullivan J. *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural* / J. Sullivan. – New York : Viking Adult, 1986. – 482 p.
40. Todorov T. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* / T. Todorov. – New York : Cornell University Press, 1975. – 180 p.
41. Winter D. E. *Prime Evil* / D. E. Winter. – New York : Dutton Adult, 1988. – 384 p.
42. Wisker G. *Horror Fiction: An Introduction* / G. Wisker. – New York : Continuum, 2005. – 294 p.

References

1. Bozhko, O. (2017). *Linhvalna reprezentatsiia atmosfery suspens v anhlomovnykh khudozhnykh tvorakh zhanru khorror* [Lingual Representation of the Suspense Atmosphere in English Horror Fiction]. – Kherson: Khersonskiy derzhavnyi universytet. (In Ukr.).
2. Vovk, O. (2016). *Zhakh yak osnovnyi zhanrovnyi element v amerykanskykh romanakh literatury zhakhiv* [Horror as the Main Genre Forming Element in American Horror Fiction]. – Kyiv: Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. (In Ukr.).
3. Hudmanian, A. (2017). *Henezhy ta zhanrovi osoblyvosti literatury zhakhiv z pozytsii suchasnoi nauky pro pereklad* [Genesis and Genre Peculiarities of Horror Literature from Perspective of Contemporary Translation Study]. – Kyiv: Humanitarna osvita v tekhnichnykh vyshchykh navchalnykh zakladakh. (In Ukr.).
4. Levchenko, A. (2017). *Osoblyvosti vidtvorennia literatury zhakhu v suchasnykh umovakh perekladu* [Peculiarities of Representing Horror Literature in Modern Contemporary Translation Study]. – URL: <http://www.vtei.com.ua/doc/16.10.2015/66/6.23.pdf>. (In Ukr.).
5. Rati, A. (2016). *Zhanrovi osoblyvosti anhlomovnoi literatury zhakhiv ta yikh vidtvorennia ukrainskoiu movoiu* [Genre Forming Characteristics of English Horror in Translational Perspective (English-Ukrainian Translation)]. – Kyiv. (In Ukr.).
6. Tolosiuik, V. (2016). *Vidtvorennia linhvostylistychnykh osoblyvostei anhlomovnykh romaniv-zhakhiv ukrainskoiu* [Representation of Lingual and Stylistic Peculiarities of Horror Fiction (English-Ukrainian Translation)]. – Kyiv: Natsionalnyi aviatychnyi universytet. (In Ukr.).
7. Trofymenko, A. (2021). *Zhanrovi osoblyvosti literatury zhakhiv* [Genre Features of Horror Literature]. *Literaturnyi protses: metodolohiia, imena, tendentsii*, (17), 72–80, 2021. (In Ukr.).
8. Ahmad, A. (2010). *Bordering On Fear: A Comparative Literary Study of Horror Fiction*. – Ottawa: Carleton University.
9. Allen, G. (2000). *Intertextuality*. – New York: Routledge.
10. Badley, L. (1996). *Writing Horror and the Body: the Fiction of Stephen King, Clive Barker and Anne Rice*. – Westport: Greenwood Press.
11. Baldick, C. (2015). *Oxford Dictionary of Literary Terms*. – Oxford: Oxford University Press.

12. Barret, E. (1997). *Elements of Aversion: What Makes Horror Horrifying?* – URL: <https://ru.scribd.com/document/183813327/Horror-Factor-Elements-of-Aversion-What-Makes-Horror-Horrifying-txt>
13. Brophy, P. (2000). *Horrorality: The Textuality of Contemporary Horror Films* // Screen. Routledge:– London.
14. Burger, A. (2016). *Teaching Stephen King: Horror, the Supernatural and New Approaches to Literature*. – London: Palgrave Macmillan.
15. Cardin, M. (2017). *Horror Literature through History*. – Santa Barbara: Greenwood.
16. Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. – New York: Routledge.
17. Clasen, M. (2018). Evolutionary Study of Horror Literature [in] *The Palgrave Handbook to Horror Literature*, ed. Kevin Corstorphine, Laura R. Kremmel. – London: Palgrave Macmillan.
18. Cuddon, J. A. (1991). *The Penguin Book of Horror Stories*. – Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
19. Cuddon, J. A. (2014) *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. – London: Penguin.
20. Dannenberg, H. P. (2018). *Coincidence and Counterfactualty: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. – Nebraska: University of Nebraska Press.
21. Fitzsimmons, P. (2018). Turning Dark Pages and Transacting with the Inner Self: Adolescents' Perspectives of Reading Horror Texts. In K. Corstorphine, L. R. Kremmel (Eds.), *The Palgrave Handbook to Horror Literature*. – London: Palgrave Macmillan, pp. 101–112.
22. Gelder, K. (2000). *The Horror Reader*. – Abington: Routledge.
23. Hartwell, D. (2001). *The Dark Descent: The Evolution of Horror*. – New York: Tor Books.
24. Has-Tokarz, A. (2011). *Horror w literaturze wspolczesnej i filmie*. – Lublin: UMCS.
25. Hills, M. (2005). *The Pleasures of Horror*. – London: A&C Black.
26. Horror Writers Association. – URL: <https://horror.org>
27. Joshi, S. T. (2001). *The Modern Weird Tale: A Critique of Horror Fiction*. – Jefferson: McFarland & Company.
28. Joshi, S. T. (1990). *The Weird Tale*. – Rockville: Wildside Press.
29. King, S. (2010). *Danse Macabre*. – New York: Gallery Books.
30. Lovecraft, H. P. (1973). *Supernatural Horror in Literature*. – New York: Dover Publications.
31. Morgan, J. (2002). *Biology of Horror*. – Carbondale: Southern Illinois University Press.
32. Nevins, J. (2017). *Horror Fiction in the 20th Century: Exploring Literature's Most Chilling Genre*. – Westport: Praeger.
33. Norman, T. L. (2012). *Gothic Modernism: Revising and Representing the Narratives of History and Romance*. – Knoxville: University of Tennessee.
34. Punter, D. (2018). *Global Horror: Pale Horse, Pale Rider*. In K. Corstorphine, L. R. Kremmel (Eds.), *The Palgrave Handbook to Horror Literature*. – London: Palgrave Macmillan, 191–201.
35. Riquelme, J.-P. (2008). *Gothic and Modernism: Essaying Dark Literary Modernity*. – Baltimore: Johns Hopkins University Press.
36. Sears, J. (2011). *Stephen King's Gothic*. – Cardiff: University of Wales Press.
37. Stein, K. F. (2017). *Critical Literacy Teaching Series: Challenging Authors and Genres*. Ebook.
38. Strinati, D. (2000). *An Introduction to Studying Popular Culture*. – Abington: Routledge.
39. Sullivan, J. (1986). *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural*. – New York: Viking Adult.
40. Todorov, T. (1975). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. – New York: Cornell University Press.
41. Winter, D. E. (1988). *Prime Evil*. – New York: Dutton Adult.
42. Wisker, G. (2005). *Horror Fiction: An Introduction*. – New York: Continuum.

Надійшла до редколегії 14.12.22

Mariia Borzova, PhD Student
 ORCID: 0000-0002-5881-2963
 e-mail: acrosstheuniverse73@gmail.com
 Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

"IN A TANGLED MORASS OF DEFINITIONS AND PERMUTATIONS THAT GROWS AS RELENTLESSLY AS THE FUNGUS IN «THE HOUSE OF USHER»": ATTRIBUTIVE FEATURES OF THE HORROR GENRE

The theorizing of literary horror is characterized by constant change, and as it evolves it provides more insightful models of interpretation. As David Hartwell, one of the key theorists in the field, states in "The Dark Descent: The Evolution of Horror" (2001), horror has reached that point of development where we can finally appreciate its achievements. In literary criticism, scholarships devoted to the horror genre began to appear as early as the 1920s. Since then critical thought has been dealing with disagreements regarding its definition. In particular, the theory of horror operates such terms as "dark fantasy", "mystery story", "horror story", "gothic story", "story about the supernatural" and others, and they are often used as synonyms. Consequently, there is a need to clarify the definition of horror and its collocations, at least in those studies which have a theoretical component as a key one. While the definition of horror is still a matter of discussion, there is a consensus view on the genre's key distinctive feature: creating a certain mood throughout the textual tissue. Particularly, a famous literary scholar John Cuddon claims that horror "shocks", "frightens", "induces a feeling of repulsion or loathing" (The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, 2014). Douglas E. Winter concurs with this statement while affirming in his introduction to the anthology "Prime Evil" (1989) that horror is not only a genre but an emotion. Hence, it is critical to identify the ways in which the emotion of horror is constructed in composition, plot mechanics and characterization, as well as outline specific linguistic and stylistic features of horror texts. This paper deals with the theoretical aspects of horror as it aims to refine its attributive features within the interest of literary criticism. We analyzed a variety of definitions of horror across various disciplines, in diachrony and synchrony, and proposed a definition that can be appropriated in literary horror studies.

Keywords: horror, gothic literature, gothic fiction, popular literature, genre, poetics.