

# Час теперішній

Марія Бурдастик

УДК 821.161.2-3.09

## ТРАНСФОРМАЦІЯ ГОТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В НОВЕЛІСТИЦІ В. ДАНИЛЕНКА

У статті проаналізовано специфіку неоготичної поетики деяких новел В. Даниленка, розглянуто тематику, проблематику, систему готичних мотивів ув'язнення, пригноблення, насилля, переслідування минулим, а також особливості художньої реалізації концепту страху в контексті психоаналізу. Мала проза Даниленка засвідчує багатогранність і гнучкість неоготики, її художню реакцію на суспільство споживацтва, побудоване на нестримному бажанні, що набуває ірреальних і монструозних форм, і постійному задоволенні потреб, крайнощі яких породжують відчуття жаху, відрази чи страхітливості. Інверсія автором традиційного для готики співвідношення ґендерних ролей віддзеркалює суспільні тривоги щодо загрози символічної кастрації й повалення символічного порядку.

*Ключові слова:* неоготика, бажання, вітха, жах, ґендер, Я, Інше, символічне, семіотичне.

*Maria Burdastykh. The transformation of gothic tradition in shorts stories by V. Danylenko*

The article focuses on the peculiarities of neo-gothic poetics in some short stories by V. Danylenko and analyzes their thematic range, the system of gothic motifs of imprisonment, repression, violence and haunting past, as well as characteristic features of the concept of fear in the context of psychoanalysis. The short prose by V. Danylenko confirms the variety and flexibility of neo-gothic and manifests the latter as a kind of artistic reaction on our consumer society based on uncontrollable monstrous desire, persistent pleasure and their extremes that call forth the feelings of terror, abjection and uncanny. The inversion of gender roles typical of gothic prose in Danylenko's short stories reflects social anxieties about symbolic castration and destruction of symbolic order.

*Key words:* neo-gothic, desire, pleasure, terror, gender, self, Other, symbolic, semiotic.

Наприкінці XVIII – на початку XIX ст. паралельно з великими романними формами у річищі “темного романтизму” зародилося готичне оповідання, жанр якого остаточно оформився і виокремився із готичного роману в 1840-х р. Як зазначають літературознавці, “коротка готика”, не обмежена потребою конструювати сюжет і героя романного масштабу, може іноді концентруватися лише на ефектах” [6, xiii], а також є окремим і самодостатнім, хоч і неканонічним, гнучким і різноманітним жанровим різновидом літератури жаху. Водночас у кожному національному інваріанті готики простежується важлива особливість: перенесення подій творів на тло макабричного й химерного ландшафту певної країни невідворотно вимагає відповідної адаптації тематики, проблематики та системи образів (однак стрижневими залишаються концепти жахів, параної, перверсій фізичного і психічного буття – ув'язнення, переслідування, насилля, безумства, травми минулого, що продовжують переслідувати в теперішньому). Зокрема, загрози і страхи сучасного світу з його природними дивами й урбаністичними лабіринтами, доповнені зображенням рис девіантного розуму, формують поетику української неоготики кінця XX – початку XXI ст., одним із найяскравіших авторів якої є

Володимир Даниленко<sup>1</sup>. Як писав В. Шнайдер, “самотність і смерть – головні теми більшості його творів. Світ страшний і потворний, краса й любов вразливі й легко руйнуються” [5, 184]. У художньому світі його неоготичної прози панує жах і страхітливе: інститут родини зруйновано, дім перетворено на простір ув’язнення й насилля, а місто відображає хаос неконтрольованого соціуму.

Загалом готичні переваги сучасної літератури віддзеркалюють постмодерну ситуацію культури, коли оптимізм і раціоналізм минулих епох похитнувся, усталені правила, норми й заборони вже не вважаються запорукою прогресу і стабільності, а надлишки й табу минулого – окультизм, чорна магія, злочинність, катування, інцест тощо – залишаються темним боком ери науки, високих технологій і секуляризації. Водночас література по-новому реагує на суспільство споживацтва, побудоване на нестримному бажанні та його постійному задоволенні, крайнощі яких зображено через готичні концепти жаху, надприродного, страхітливого та відразливого. У творах В. Даниленка форми бажання часто набувають ірреальних, потойбічних, іноді навіть монструозних рис, а сама містика стає об’єктом споживання в культурі, зокрема як потужна комерціалізація відьомства й ворожбитства у містах.

У психоаналізі концепт бажання важливий для цілісного суб’єкта, адже відчуття єдності Я формується через Інше, комунікація з яким устанавлює систему сенсу. Оскільки Я не стає Я а priori, то й бажання не внутрішнє, а породжується системою сигніфікації: “Пролом, представлений постійною потребою (більше ніколи не досить) відкриває шлях для бажання, і воно лише затримується – уявно й тимчасово – якщо суб’єкт відкриває якусь Річ, що може заповнити його, що може посісти місце відсутньої частини суб’єкта” [7, 28]. До певної міри заповнити нестачу в суб’єкті може кохане Інше, яке уявно задовольняє та зупиняє заміщення бажання, адже саме завдяки йому суб’єкт відходить від нарцисизму і стає об’єктом, гідним любові. За Ж. Лаканом, через посилення на того, хто має любити його, суб’єкт намагається примусити Інше до дзеркального зв’язку, в якому він доводить, що вартий любові, а тому бачить себе так, як бачать інші, що дає можливість йому задовольнити себе із точки зору любові. Однак, продовжує дослідник, “як дзеркальний міраж, кохання є, по суті, облудою. Воно розташоване в полі, встановленому на рівні задоволення референції, того єдиного означника, необхідного для подання перспективи, сконцентрованої на Ідеальній точці, Я з великої літери, розташованій десь в Іншому, з якої Інше бачить мене, у тій формі, в якій Я прагне бути побаченим” [9, 268]. Отже, кохання стає необхідним для суб’єкта і включається в його бажання, що витворює фантазію: “Реальне підтримує фантазію, фантазія захищає реальне” [9, 41]. Однак у неї теж є межі, де Я продовжує нестримно бажати, що відбиває жахаючу відсутність, пов’язану з нестачею чи кастрацією, коли об’єкт набуває естетичної сублімації й підноситься до статусу Речі: “...Я люблю тебе, але, оскільки нез’ясовно Я люблю в тобі щось більше за тебе... Я спотворюю тебе” [9, 268].

У культурі постмодерну, що характеризується втратою віри в метанаративи, бунтом проти авторитету та єдності, бажання стає нестримним і непереборним, набуваючи монструозних форм: “Бажання споживається... споживацька культура починає залежати не від фіксованого й лімітованого поняття людської потреби, а від невизначеності самого бажання” [7, 24]. Отже, сучасне

<sup>1</sup> Звичайно, не всі новели й оповідання В. Даниленка належать до літератури жахів. Крім того, готика в його прозі частково “одомашнена”, наближена до звичного щоденного життя читача й розчинена в реалізмі й сюрреалізмі, а фантастика (містика й таємниці, надприродні події, незвичайні збіги) доповнює психологічні й суспільні страхи і тривоги персонажів. Розглянуто також твори автора, найбільш наближені до жанру неоготичної новели.

суспільство залежне від свого бажання, одержиме ним, тому така тенденція часто набуває неоготичного присмаку і трансформується у вампірський образ кола незадоволення й неможливості вбити потяги, а об'єкт бажання стає невловимою примарою або демонізованим невидимим, що алегорично зображено в новелі В. Даниленка "Нічний коханець". Твір відображає постмодерну ситуацію пошуку бажаного таємничого Іншого, що водночас притягує та відштовхує, утілюючи неможливу насолоду, відразливу втіху (*jouissance*)<sup>1</sup> від Речі в її недосяжності (тобто *das Ding* – неможливого реального об'єкта бажання, за визначенням Ж. Лакана): "Люба... від *страху і задоволення* ледь не вмерла..." [2, 119]; "В її душі вирував *шалений вихор страху й дикого трепету*" (курсив наш. – М. Б.) [2, 122]. Такий об'єкт бажання не входить до символічного порядку, тому ним не можна оволодіти, його не можна побачити чи наблизитися до нього – "він може зберігатися лише в паузі, у проміжному стані, видимим незвідусюди, напівприхованим" [3, 172]: "...він [нічний коханець] залишався *невидимим* і цим ще більше наводив на неї *паніку*" (курсив наш. – М. Б.) [2, 121]. Утіха існує лише за умови певної таємниці, незнання, не-бачення (тобто не введення до структури мови), оскільки є тією субстанцією, "на основі якої відбувається символізація, базисом, що спустошується, очищається, структурується символізацією" [3, 172], тому "викоренити невідзнавання означає водночас викоренити, зруйнувати "субстанцію", яка передбачувано ховається за ілюзорними формами невідзнавання" [3, 74].

Оволодіння Річчю призводить до знищення ідентичності самого суб'єкта через його вилучення із символічного порядку та з реальності, як зображено в новелі "Посмішка Савула". Недосяжний об'єкт бажання героїні твору набуває еротичних конотацій і втілюється в образі кістяної фігурки чоловіка, "з якої струмувала енергія справжнього самця" [2, 83]. Статуетка Савула відбиває жіночий потяг до ідеального, маскулітного, партнера, який протиставляється реальним, фемінним, чоловікам: "Дівчинці хотілося увійти в костюний світ мертвого часу, аби зрозуміти, чи всі чоловіки тоді були такими сильними і впевненими, а чи були такі ж опецькуваті й безпорадні, як тато" [2, 84]. Позбавлення героїні об'єкта бажання, що призводить до її одержимості – це вияв обмежень і заборон, накладених на жінку патріархальною культурою, і пов'язується з готичним мотивом ув'язнення та домашнього насилля. У традиційній готиці однією з визначальних є історія дівчини без засобів для самостійного існування, ізольованої у просторі дому (замку, монастиря, маєтку) під владою тиранічного брутального чоловіка, із жахливими секретами якого і стикається героїня (фабульна модель Синьої Бороди). Влада такого деспота тримається на страхові, що зображено в "Посмішці Савула" в образі лихого науковця, що створив "кам'яну мазь – субстрат страху" [2, 87], яку використовує для залякування, а отже – здобуття влади й контролю над дружиною: "Сміючись, вирвав її з крісла й поніс до ліжка. <...> Від страху вона розгубила всі свої гострожалі слова... Тіла на ніч сходились у ліжку і вранці розходились..." [2, 88]. Цей образ можна ширше прочитувати як уособлення патріархальної культури, що придушує жінку, обмежує її сексуальну енергію та знищує її свободу, адже шлюб, що мав би надати героїні захист, право голосу та соціальний статус, навпаки, робить її німою, безсилою, ув'язненою. Руйнація нормативної родини й монструозні вияви патріархального ладу несуть небезпеку втрати суб'єктом ідентичності: "Є лише один спосіб, в який чоловік у патріархальній культурі може

<sup>1</sup> Втіха (*jouissance*) ґрунтується на дивності та перекрученості джерела радості, що, за Ю. Кристевою, пов'язано з аб'єктом (*abject*): "лише втіха спричиняє існування аб'єкта як такого. Хтось не знає його, хтось не бажає його, хтось утішається ним. Шалено і болісно" [8, 9]. *Abject* – це протилежний Я відкинутий об'єкт, що "тягне мене туди, де значення зазнає колапсу" [8, 1-2].

*буквально* перестати бути чоловіком; але жінка стикається зі своєю нестачею в незчисленних видах. Вона не лише має відділитися від своєї матері; вона мусить також узгодити себе з уявленням жінки як слабкої, обмеженої, підлеглої, “іншої” в культурі” [10, 59]. У новелі В. Даниленка героїня компенсує свої слабкості й “неповноцінності” через створення фалічного символу – статуетки Савула з хижою посмішкою, чоловіка-тотема, що втілює звірячу пристрасть і маскуліну силу. Одержимість ліпленням перетворюється на манію і призводить до безумства, викликаного заміною сенсу життя симулякром, недосяжним пошуком Речі: “Якась страшна сила, закладена в дитинстві, заволоділа нею і не відпускала ні коли у зріст людини постала жажливою точна копія Савула, ні коли чоловік, махнувши рукою на знавіснілу жінку, залишив її і пішов до лабораторії” [2, 89]. Наприкінці героїня, що не може змиритися з утратою ідентичності, власної свободи як суб’єкта, обирає скам’яніння й возз’єднання зі зліпленим Савулом, однак – навіть після смерті – ніколи не здобуває остаточного звільнення з-під монструозної влади патріархату, адже залишається об’єктом, котрим торгують для власного задоволення чоловіки.

У творах В. Даниленка герої не сягають ідеалу повноти в житті, а їхнє існування неможливе в суспільстві споживання: суб’єкт створює фантазію, яка пропонує лише часткове наближення до задоволення бажання, а усвідомлення його нездійсненності залишає буття персонажів виснаженим і порожнім, часто призводячи до їхньої загибелі. Одним із визначальних у творчості письменника є образ фатальної жінки (*femme fatale*), жінки-смерті – втілення об’єкта бажання та Іншого: як Річ, вона заповнює нестачу, приховуючи жахаючу відсутність і підсилюючи неслухняну втіху (*jouissance*); як означник закону й заборони, вона розподіляє нагороди й покарання, що полягають у її суб’єктному продовженні (уявна закоханість у неї суб’єкта) і формують символічну сублімацію та регуляцію бажання (через смерть суб’єкта). Метафорично жінка-смерть утілює ідею, що насолода та задоволення бажання короточасні, як і саме життя, і за них треба платити. У прозі В. Даниленка цей образ набуває готичних рис завдяки введенню у сюжет мотивів пережитої травми й помсти, примарного повернення та переслідування привидами. Так, у новелі “Далекий голос саксофона” рушійною силою сюжету є неможливість позбутися провин минулого, а неспокутувані гріхи й насильницька смерть стають запорукою того, що дух померлої ображеної чоловіком жінки повертається для розплати. Як відомо, невпинна зміна об’єктів бажання тотожна пошуковій Речі, тому герої твору, які йдуть за нестримними потягами (особливо тілесними) і не вдовольняються однією коханкою (чи коханцем), розплачуються за це життям, але не знаходять спокою й у смерті: “А після смерті Вероніки Чекалюк на Подолі під час місячного затемнення починає звучати саксофон, ніби нічним містом блукає Голосій, і тоді з’являється висока тридцятилітня жінка, яка зваблює чоловіків, і кожен, хто з нею переспить, до ранку не доживає, бо зраджена чи недолюблена жінка несе в собі не хмільне вино, а смерть, і отрує всіх навколо себе” [2, 318-319]. За словами Ю. Кристевої, “утрата еротичного об’єкта (невірність коханця чи чоловіка, розлука з ними, розлучення тощо) переживається жінкою як атака на її генітальність та, із цієї точки зору, прирівнюється до кастрації”, що “загрожує їй втратою всієї її сутності – і тіла, і, головне, душі” [4, 94-95]. Однак метафорично героїня Вероніка Чекалюк таки втрачає себе, перетворюючись на привида, живого мерця, адже її депресія, викликана розривом стосунків із коханцем Денисом Голосієм, породжує психічну пустку і спрямовується на смертоносні цілі (убивство суперниці, самогубство, загибель зваблених чоловіків).

Особливе місце в новелі посідає неоготичний хронотоп Києва, де існують переходи між шарами реальності, через які певні травмовані в минулому

сутності повертаються, несучи помсту і смерть у теперішнє. Містичний і примарний звук гри саксофона, що лунає над містом, породжує відчуття страхітливого у творі: “Місяць нагадував намальовану на темному тлі золоту монету, на яку з кінчика пензля крапнула червона й синя акварель. Було таке відчуття, наче він присутній при скоєнні якогось бруталного злочину. Це відчуття давав місяць і безшелесність дерев, і даленіючий голос саксофона, що губився над нічним містом” [2, 309]. Нічне небо й музика формують готичний “верх” хронотопу новели, в якому розгортаються події, а його “низом”, де зав’язується конфлікт та активізується надприродний елемент, стає сучасне підземелля – станція метро, на якій герой Сергій Довгаль зустрів таємничу незнайомку (її довге волосся “вдарило Довгалья в обличчя, і він відчув, як по його тілу пробіг електричний струм” [2, 306]). У творі зображення одержимості й нестримності бажання має готичні риси – неминуче призводить до руйнування життя, а персонажі потрапляють до виру незвичайних подій, пов’язаних із надприродними силами.

Традиційно в патріархальній культурі чоловік оволодіває жінкою як об’єктом, однак у новелі “Далекий голос саксофона” ґендерні ролі інвертовано: активна жінка домінує, а пасивний, зваблений чоловік, не здатний опиратися її потужній енергії, тішиться ілюзією переваги й задоволення власного бажання. Отже, ґендерна політика класичної готики в певному сенсі перевернута – пригноблення як ключова тема жанру, що зазвичай асоціюється з обмеженими можливостями жінок, віддзеркалює в новелі В. Даниленка нестійкий концепт маскулінності, ослаблений нестримними потягами, що заманують у пастку залежності й безнадійних мріянь. Так, Вероніка Чекалюк каже своїй черговій жертві Сергію Довгалеві: “Тебе вибрала не ніч і не підземна станція, тебе вибрала я...” [2, 308]. Домінування жінки над чоловіками стає сенсом життя героїні й відображає несвідомий страх чоловіка-автора бути кастрованим, отже, зникнути як чоловік. За Ю. Кристеву, у сучасному світі “страх кастрації”, що раніше розглядався як підоснова свідомої боязні смерті, не зникає, але затьмарюється перед *страхом утратити об’єкт* чи *втратити себе як об’єкт...*” [4, 35], а страх смерті “уже не зводиться до страху кастрації, але включає його в себе і доповнює його певною травмою і навіть утратою цілісності тіла і Я”, отже втілюється в “уявних конструкціях розколотого суб’єкта” [4, 36-37].

У новелі “Святі гарбузової княгині” сюжет будується на основі готичних мотивів помсти та кари за інцест. Зґвалтування героїні в підлітковому віці коханцем матері Грицем запускає своєрідну матрицю розплати: “Гриць перестав приходити і незабаром помер. ...як тільки чоловіки до мене лицялися, в їхніх очах з’являлася тінь смерті” [1, 236]. Дівчина через садистські фантазії тікає від самотності й інвертує пережиті травматичні події – перестає бути жертвою і сама стає катом для чоловіків, отже, об’єкт бажання перетворюється на суб’єкт помсти і насилля: “І з кожним померлим усе глибше відчувала самотність, доки не зрозуміла, чому все так... Тоді стала чекати, коли мама йшла до церкви, а я лишалась сама, випускала з тьми бажань уяву, збирала за столом чоловіків, мучила і спроваджувала їх за двері” [1, 236]. Однак це не допомагає героїні вирватися з-під впливу минулого, а уявне збирання “своїх жертв” щонеділі перетворюється на страхітливую виставу-гру, яка замінює втрачені внаслідок скоєного насилля сенс і мету її життя. Якщо у традиційній готичній моделі ірраціональна, божевільна фемінність протиставлялася раціональній маскулінності, то в новелі В. Даниленка розрахунок і продуманість фантазій дівчини контрастують із безрозсудними тілесними потягами персонажів-чоловіків, не здатних логічно мислити чи розгадати її загадки. Героїня принижує

їх, перетворює на об'єкт, символічно каструючи. Крім того, нарація від першої особи створює ілюзію жіночого письма, яке, за визначенням літературознавців, організоване навколо системи маскулітних “якостей свідомо і несвідомо узурпованих чоловічо-домінантним символічним порядком: розум, логіка, закон причини і наслідку, придушення “іншого” [10, 53]. Також дівчина перебирає на себе образ смерті, що замінює зруйновану травмою ідентичність – “...але ж не жінка я...” [1, 236]. Однак вона, одержима уявною помстою, повторює розроблений сценарій знов і знов, тому він урешті втрачає значення й замикає її у страхітливе коло межового буття, де цілісне Я не може існувати. Навіть у фантазіях героїня не виходить за межі патріархального дискурсу, а лише інвертує встановлені ним ролі пана – підлеглого: як господиня частування продовжує перебувати в домашньому просторі, що перестав бути безпечним після її зґвалтування, тобто не покидає територію та межі діяльності, відведені їй культурою, де домінують чоловіки. Як образ смерті, вона є уособленням чоловічого страху кастрації та інстинкту Танатоса: “Відчула, як загоряються чотирнадцять очей, як у невидиму чергу шикуються тіні, як приречено ловлять ніздрі млосний подих розчахнутої землі, як чіпкими обіймами обвиває кожного і під лопатками пружинить тугий глей” [1, 230]. Фемінна ідентичність героїні, що загрожує їй бути вилученою із символічного порядку внаслідок заперечення Закону й нав'язування влади (“А що як дозволити кожному розгадати і стати їхньою княгинєю?” [1, 236]), набуває рис образу монструозної первісної матері, котра поглинає чоловіків, відбирає в них життя через знищення бажання: коли вони зрозуміють її таїнства, тобто досягнуть Речі, “жінки їм будуть уже непотрібні” [1, 236]. За визначенням Ю. Кристевої, жінка – це репрезентант семіотичного, до-мовного, до-Едіпового стану, тому суб'єкт-мовець має відокремитися від матері, щоб увійти у структуру мови й символічного порядку, що є необхідним підґрунтям сигніфікації: “первісне окреслювання тіла, що я називаю семіотичним, яке, будучи передумовою мови, залежною від значення, але у спосіб, відмінний від *лінгвістичних* знаків чи *символічного* порядку, котрий вони утворюють. Материнська влада – це запурука окреслювання чистого і правильного тіла особистості; вона відрізняється від батьківських законів, згідно з якими, із фалічною фазою й набуттям мови, доля людини набуде форми” [8, 72]. Отже, на основі символічної структури заборон “частково-об'єкт унаслідок цього стає *письмом* [*scriptio*] – написом меж, наголошенням не на (батьківському) Законі, а на (материнській) Владі через порядок означування” [8, 73]. У контексті готичної літератури Семіотичне пов'язується із придушенням, фемінним “іншим” сигніфікації, а Символічне – з “батьківським” порядком мови, логіки, хронології та генеалогії, згідно з якими син, успадковуючи лінгвістичну й концептуальну норму, приймає позицію центру цієї фалоцентричної системи через немаркований термін “male” (чоловік), а не “female” (жінка) [10, 57-58]. Однак сучасна культура відмовляється від метафори Батька, що встановлює символічну структуру, тому симптомом постмодерності стає психоз: унаслідок розлому ланцюга означування суб'єкт не може стримувати бажання й безвольно пливе за течією численних образів-симулякрів, кожен з яких дезорієнтоване Я має спокусу обрати для ідентифікації. Ця ситуація віддзеркалюється в літературі через піднесене і страхітливе, надмірність і чуттєвість – визначальні концепти готики, яка, за Енн Вільямс, протистоїть Закону Батька й суспільству патріархату, що базується на відмінності маскулітного й фемінного, включаючи придушення останнього. У творчості В. Даниленка таке витіснене Інше має здатність звільнятися й нести покарання винним, устанавлюючи владу Матері (темряви, непевності, хаосу), як, наприклад, образи одержимих помстою жінок у новелах “Далекий голос саксофона” і “Свято гарбузової княгині”, що

віддзеркалюють суспільні тривоги щодо загрози символічної кастрації та повалення символічного порядку.

Відновлення справедливості та норми асоціюється з установленням Закону Батька, а отже, і придушенням Іншого, і втілюється в чоловічих образах, зокрема Іллі в новелі “Людина громів”, який “виїжджає на своєму автомобілі й ловить тих, хто *зійшов зі своєї дороги*. З’являється, коли з людиною щось починає відбуватися, якщо хтось *перестає виконувати своє призначення і втрачає право жити в цьому світі*” (курсив наш. – М. Б.) [2, 183]. Автор торкається не лише соціальних і політичних суперечностей у культурі, а й антагонізму внутрішнього добра і зла в особі. На основі готичних мотивів повернення привида задля відновлення порядку та вічного спокутування гріхів письменник вибудовує своєрідну новітню міфологію. Основна лінія сюжету новели охоплює події останнього року життя Олеся Приходька, який відійшов від приписів долі (“не кидай свою жінку, бо впадеш у прірву” [2, 175]), зумовивши самогубство дружини Наталки через роман із молодшою Аллою. Пророцтва і попередження, що застерігають героя від необдуманих учинків і неприборканої пристрасті, посилюють лиховісну атмосферу твору: “...тобі пороблено на муки. <...> Якщо з нею [Наталкою. – М. Б.] щось станеться, твоя дорога обірветься” [2, 175-176]. Траса, що є топосом небезпеки й ув’язнення, – це лінія, як і доля, з якої неможливо звернути, асоціюється в новелі “Людина громів” із чоловічим началом, а примарний Ілля (постмодерний Зевс Громовержець) стає караючим Батьком, що відновлює нормативний порядок і перемагає сина-відступника, який не виконав своїх зобов’язань перед жінкою й порушив закон: “...спалахнула вогняна куля, що вилетіла з повитого синім полум’ям і водяною хмарою автомобіля. Коли його зруглене тіло впало в траву, над заціпенілою трасою лунко загуркотів грім і, набираючи швидкість, автомобіль зник у хмарі дощових бризок” [2, 185]. Оскільки цивілізація потребує нормативності, яка базується не на материнській владі (що асоціюється з Пеклом), а на законі батька (що відповідає культурному Раю), то прийнятним є лише контрольований світ, наділений значенням у межах узвичаєного і впорядкованого дискурсу.

Як бачимо, мала проза В. Даниленка засвідчує багатогранність і гнучкість неоготики, її тенденцію переносити об’єкт зображення й події з одного географічного середовища до іншого, що стало результатом історичного зсуву від екзотичної до домашньої готики (domestic Gothic), яка, крім того, переміщує основну монструозність та жах із зовнішнього простору у внутрішній. Неоготична складова визначає превалювання макабричних і містичних мотивів у новелах, а постмодерністська – формує уявлення про піднесене та жах у наративі, моделює розмивання меж і проникнення кошмарів, фантазій, ілюзій, галюцинацій у сумнівно реальну дійсність. Автор зображує граничні пристрасті і стани свідомості, зазирає в невідоме й заборонене, пов’язане із темою смерті. Письменник посилює сугестію новел через використання готичної чуттєвості – поступового наростання напруги, невідомості, тривожного очікування, будуючи розгортання сюжету навколо долі переслідуваних чи ув’язнених героїв, що страждають від ментальних тортур і постійно відчувають навислий над собою фатум. Химерність долі персонажів і надзвичайність подій перебувають на межі надприродного, важко піддаються раціональному поясненню. Атмосфера темряви, таємниці та неясного відбиває приховані боки людської природи та непідконтрольні розумові кошмари, а також мотиви переслідування й параної, що викликають відчуття жаху в читача, у сукупності є визначальними рисами жанру готичної новели.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Даниленко В. “Кохання в стилі бароко” й інші любовні історії: Романи та оповідання. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2011. – 254 с.
2. Даниленко В. Сон із дзьоба стрижа: Оповідання. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2006. – 384 с.
3. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / Пер. с англ. В. Софронов. – М.: Художественный журнал, 1999. – 236 с.
4. Кристева Ю. Черное солнце: Депрессия и меланхолия / Пер. с фр. – М.: “Когито-Центр”, 2010. – 276 с.
5. Шнайдер В. Письменник, що сказав жорстоку правду // *Кур’єр* Кривбасу – 2005. – №191 (жовт.) – С. 184-187.
6. Blair D. Introduction // *Gothic Short Stories* / Edited by David Blair. – Ware: Wordsworth Editions Ltd, 2002. – P. viii–xxvi.
7. Botting F. Gothic Romanced: Consumption, Gender and Technology in Contemporary Fiction. – NY: Routledge, 2008. – 232 p.
8. Kristeva J. Powers of Horror: An Essay on Abjection / Translated by Leon S. Roudiez. – New York: Columbia University Press, 1982. – 230 p.
9. Lacan J. The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis / Edited by Jaques-Alain Miller; Translated by Alan Sheridan. – London: Penguin Books, 1979. – 302 p.
10. Williams A. Art of Darkness: A poetics of Gothic. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995. – 334 p.

Отримано 3 червня 2014 р.

м. Дніпропетровськ

