

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: «Засоби творення страшного у романі Марка Данілевські “Дім
Листя” »

Виконала: студентка 4-го року навчання
Спеціальності – 035.1 ФІЛОЛОГІЯ
(Українська мова та література);

освітньої програми: *Мова, література,
компаративістика*

Мурашова Юлія Вячеславівна

Керівник: Борисюк І. В.,

кандидат філологічних наук, доцент

Рецензент: Семків Р.А., доц., к.філол.н.

(прізвище та ініціали; наук. ступінь, вчене звання)

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2022 р.

Київ – 2022

Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1. Страшне у літературі.....	5
1.2. Моторошне, фантастичне і чудесне.....	12
1.3. Структурні особливості горор-історії	14
Розділ 2. Дім як страшне	19
2.1. Вертикальний і горизонтальний виміри	26
2.2. Лабіринт і дезорієнтація.....	29
Висновки.....	35
Список використаної літератури	38

Вступ

Горор-медіа є досить популярним жанром, що бере свій початок із давніх часів і описує історії смерті, потойбіччя, злих і демонічних сил. Популярність цього жанру має декілька причин — реципієнти мають можливість пережити сильні емоційні стимули, перебуваючи у безпеці, вільно дослідити темні сторони людської сутності та існування, оскільки мистецтво перебуває в уявній площині. Будь-яка форма мистецького вираження дає реципієнтам можливість отримати нові враження, пережити і потрапити у альтернативні реальності та ускладнити розуміння себе і світу.

Література є плідною формою для дослідження і осягнення світу навколо. Множинність форм і способів опису жахливих подій та емоцій пропонують читачам задоволення від споживання горору у звичній формі тексту. Із розвитком технологій та інтернету способів оформити текст стало значно більше, як і способів подати читачам історію і перетворити читання на досвід.

«Дім Листя», дебютний роман Марка Данілевські, — це неймовірно комплексний постмодерний текст, який поєднує в собі елементи історії про зловісний дім, метатексту, роману та академічного літературного і кіноаналізу. М. Данілевські грається із усталеними правилами сюжету і наративної побудови, концептом авторства і читацького досвіду. Сам текст «Дому Листя» фрагментований і заплутаний, він репрезентує лабіринт на декількох рівнях — від розміщення тексту на сторінках і типографічного новаторства і до серії приміток, які відсилають читачів у різні частини тексту і часом заводять у замкнені кола або ж глухі кути. Візуальне оформлення книги відображає та ускладнює описані події і активно залучає читача до переживання моторошних емоцій, які відчувають персонажі, викликає відчуття дезорієнтації та нудоти.

Інновативність такого способу подання тексту пропонує унікальний читацький досвід і нові форми і способи вираження елементів горору. Оскільки більшість досліджень цього роману зосереджуються на його постмодерній природі, розгляд конкретних елементів горору у цьому тексті зумовлює **актуальність і наукову новизну** нашої роботи.

Дослідженням тексту «Дому Листя» займались С. Беллетто, С. Шастрі, Л. Бековац, Ш. Траверс, В. Слокомбе, В. Дорі, А. Біда, Б. Білські та М. Соларз. Страшне у літературі досліджували О. Вовк, Т. Геллер, Н. Керролл, Ц. Тодоров, С. Сенсідівер.

Метою дослідження є окреслення засобів творення страшного у романі «Дім Листя». Досягнення поставленої мети передбачає виконання низки **завдань**:

- окреслити жанрові особливості літератури жахів;
- визначити засоби творення страшного у літературі;
- описати структурні особливості горор-текстів;
- визначити елементи страшного у «Домі листя»;
- описати засоби творення страшного у романі.

Об'єктом дослідження є роман Марка Данеїлевські «Дім Листя».

Предметом дослідження дослідження є елементи горору у «Домі Листя» і засоби творення страшного.

Під час дослідження ми скористались герменевтичним та структурним методами аналізу.

Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків і списку використаної літератури.

Розділ 1. Страшне у літературі

«Дім Листя» Марка Данілевські — текст, який активно протистоїть всякому жанровому визначенню, зокрема жанру літератури жахів. Це протистояння можна приписати не тільки унікальності тексту, а і постмодерній боротьбі із усталеними правилами і класифікаціями. Радше як приписувати цьому текстові якусь визначену категорію чи жанрову приналежність, у ньому можна виявити елементи горору, трилеру, любовної історії та інших жанрів, проте кордони між цими елементами із часом розмиваються: «Дім Листя» ніколи не статичний у своїй формі.

Із усіх можливих способів подання сюжету «Дому Листя» найбільш прийнятним буде поступовий опис наративних голосів, які своїми нашаруваннями, у тому числі й сюжетними, створюють цю книгу.

У центрі сюжету лежить «Плівка Навідсона» — документальний фільм фотожурналіста Віла Навідсона, який знімає процес переїзду його родини до нового будинку. Згодом він виявляє, що будинок більший всередині, ніж він є ззовні; після появи таємничого коридору у вітальні він із допомогою друзів та знайомих проводить сумарно п'ять все більш довгих та небезпечних «розвідок» у темні, неможливі лабіринти свого дому.

Перший наративний голос належить старому на ім'я Зампанò; він присвячує значну частину свого життя написанню однойменного академічного тексту про «Плівку Навідсона». Це документ на кілька сотень сторінок, що містить понад чотириста приміток, коментарів і бібліографічних посилань; він є синтезом кінематографічного та літературного аналізу, і також особистої есеїстики. Якщо розглядати цей текст як текст, а не елемент «Дому Листя», його також можна назвати сатирою на академічний дискурс та акт інтерпретації.

Наступний наративний голос, вже другий, і наступний етап нашарування — це Джонні Труант, молодий безперспективний хлопець і автор передмови «Дому Листя». Він знаходить фрагменти тексту у квартирі Зампанò, який помер за загадкових обставин, і вирішує оформити їх у зв'язне ціле. Згодом Джонні починає додавати свої примітки, які слугують більше як його особистий щоденник, у яких він не тільки розповідає більше про себе та події в його житті, а й описує моторошні, жахливі ефекти чи то дому, чи то власне тексту, який він впорядковує і який поступово його поглинає.

Третій наративний голос — безтілесне збірне поняття Редакторів, які спростовують чи доповнюють примітки Зампанò і Джонні, а також оформлюють одну виставку і два додатки, що містять листи, нотатки, поезії та колажі; після цього перед нами, читачами, постає повністю сформований «Дім Листя».

Дослідження одного з аспектів чи складових цієї книги відділене від неї; воно є лиш дослідженням, тобто просто описує і деконструює якусь її частину або аспект, не маючи змоги сповна описати ефект, який ця книга чинить на читачів. Проте домінантним елементом у цьому тексті залишається страшне, про що можуть свідчити, щонайменше, відгуки на звороті обкладинки, які описують цю книгу як книгу жахів. Щоби докладніше описати засоби творення і прояви страшного у «Домі Листя», розглянемо горор у літературі та його особливості.

Із посиланням на Проппа, Цветан Тодоров пропонує розглянути жанрову систему як систему родів і видів, подібно до зоології; як і в науці, у мистецтві *кожен* (курсив Тодорова) твір модифікує суму можливих творів, і кожен новий екземпляр змінює вид [29, 6]. Тодоров припускає, що література почала процес відмови від жанрів: «будь-яка теорія жанру базується на концепції твору, образі твору, які, з одного боку, включають в себе певну кількість абстрактних характеристик, а з іншого — певну кількість правил, які контролюють зв'язки цих

характеристик¹» [29, 15]. Тому, розглядаючи будь-який текст, ми маємо розуміти, що він поділяє характеристики всіх текстів цього жанру, проте водночас є не лише продуктом цієї усталеної системи, а і її трансформацією.

Інтремедійний, інтермистецький жанр горору бере свою назву від емоції, яку він позначає і пропагує; емоції страху і жаху є означниками горору [13, 14]. У сучасній горор-культурі є досить розповсюдженою установка його творців шокувати аудиторію, викликаючи відчуття відрази; проте шоківий фактор не є провідною функцією чи метою певного твору, хоча і присутній у екосистемі горору. Твори мистецтва у жанрі жахів загалом більше покликані викликати чи описати відчуття моторошності, страху чи жаху.

О. Вовк пропонує розділяти поняття, стани «страху» і «жаху». Страх — це радше базова емоція, стан, пов'язаний із конкретним суб'єктивним переживанням; страх є вродженим і притаманний усім. Жаж — це значно підсилене відчуття страху; також характеризується зціпенінням, паралічем, на відміну від страху, який супроводжується прагненням уникнути небезпеки.

Т. Геллер визначає, що жах — це боязнь шкоди, якої може зазнати індивід, а страх — це передчуття небезпеки і споглядання за шкодою, яку зазнають інші або хтось, дорогий індивіду [20].

О. Вовк наводить наступні фактори, які викликають стан жаху:

- відчуття наближення смерті;
- необхідність виживання у скрутних чи екстремальних умовах;
- зіткнення з непередбачуваним [1, 84].

Страх і жах — емоції, які, порівняно із іншими емоціями, вираженими в літературі, є найбільш яскравими і впливовими, адже вони апелюють до

¹ Тут і далі переклад — наш.

первісних, вроджених відчуттів. Література є плідним медіумом для виклику емоцій, адже читач ототожнює себе з героями, проживає текст і перебуває під його впливом. Витвір мистецтва є кращим, коли він максимально взаємодіє із читачами, і у такий спосіб, що вони не забувають, що це вигаданий витвір, і взаємодіють із ним, ніби із реальністю [20].

Література жахів, здебільшого, оперує за такою формулою: емоції персонажів — відгук читача [2, 14]. Текст пропонує читачеві певну роль; це визначає точку зору читача, у певному сенсі уточнює, в якому світі перебуває читач, із його наповненням, подіями і культурою. Під час взаємодії із художнім текстом читач перебуває у вигаданому світі як спостерігач і у певному сенсі як актор; конструює художній, вигаданий світ подібно до того, як конструює себе і так званий реальний світ у повсякденному житті [20].

Буде хибним вважати, що створення страшної атмосфери і провокація відчуття жаху — це єдина мета і функція горор-тексту, адже твори у жанрі також часто торкаються соціальних і філософських проблем. Реакція персонажів на умовних монстрів, тобто вираження антагоністичної, злої сили, у історіях жахів не обмежується лише страхом, тобто страхом чогось, що є загрозою; страх також ускладнений відразою, нудотою, огидою [13, 22].

Горор у мистецтві — тобто у літературі чи у візуальному медіа — відмінний від того страху, що ми відчуваємо у реальному житті, тобто раціонального, пов'язаного із осяжними речима або подіями; прояви жаху у мистецтві Ноель Керролл пропонує розглядати як «арт-горор», мистецький жах. Цей термін покликаний позначати продукт жанру, який викристалізувався, грубо кажучи, у період публікації «Франкенштейна», і продовжив існувати і проявлятися, часом циклічно, у романах і п'єсах дев'ятнадцятого століття і у літературі, коміксах, журналах і фільмах двадцятого [13, 13]. Хоч цей термін є більш створінне-

центричним, аніж подієво-центричним, поняття арт-горору є унікальним і догідним у описі жаху в літературі чи іншому медіа, адже природа реальної людської емоції страху суттєво відрізняється від її прояву чи спроби її спровокувати через певну мистецьку форму вираження. Протягом цієї роботи ми пропонуємо сприймати «монстрів» Н. Керролл як загальний означник злої сутності, втілення ворожого, надприродного зла — за його ж приміткою, власне монстри чи монстрозні сутності не є основним критерієм для літератури жахів, адже такі створіння можуть зустрічатися у різних текстах, від казок до епічних оповідей [13, 16].

Одним із термінів, що часто фігурують у описі та аналізі страшного в медіа, є моторошне. Моторошне є комплексним поняттям із різними можливими підходами до його опису — від лінгвістичної та психоаналітичної розвідки З. Фрейда і до загального означення емоційного стану чи виділення окремих підвидів у сучасній культурі. Поділяючи певні риси із іншими жанрами страху — дивним, гротескним, галюцинаторним, магічним, фантастичним — моторошне залишається у сфері невизначеного, укріплене безеквівалентними словами, які позначають його присутність у певних мовах [31, 22].

За Цветаном Тодоровим, моторошне — це події, які можна пояснити раціонально, але ці події є певним чином екстраординарними, неймовірними, шокуючими і моторошними, несподіваними [29, 46]. Т. Геллер зауважує, що у моторошних історіях жаху моменти страху чи жаху не є провідними точками, вони не мають сильного впливу на компетентного читача [20].

За Фрейдом, моторошне належить до царини страшного. Це слово не завжди вживають у сенсі, який можна чітко окреслити; це поняття зазвичай зливається із усім, що провокує переляк. Моторошне — це страх, який відчували ще первісні люди; воно відходить назад до чогось, що ми колись знали і що було знайомим

[19, 124]. Г. Лавкрафт також вважає страх найсильнішою людською емоцією, і найсильнішим страхом є страх невідомого. Невідоме, будучи водночас непередбачуваним, належить до тієї сфери існування, до якої ми не належимо і про яку ми нічого не розуміємо [23].

Фройд протиставляє *Unheimlich* — моторошне, недомашнє, і *heimlich* — домашнє, те, що належить дому, знайоме, спокійне, рідне, любе й інтимне. Відповідно, щось є страшним, коли воно є незвіданим, новим і незнайомим; водночас не все нове і незнайоме є страшним. Головним чинником моторошного є інтелектуальна непевність, адже чим більше людина є обізнаною, тим менший шанс, що незвідане її лякатиме [19, 125].

Р. Інгарден називає будь-який витвір мистецтва лише формальною структурою, тоді як художня цінність полягає у інтенціях творця. «Тобто, витвір мистецтва — це не типографія тексту або нот, пофарбована поверхня, щось скульптуроване, звуки, людські рухи і дикція, а співгра митця-адресанта і людини-адресата, яка це сприймає» [12, 591].

У контексті літератури жахів і літератури загалом Т. Геллер пропонує розглядати концепцію Інгардена так, що літературний твір — це «ментальний досвід, створений спільно автором і читачем, де читач приймає естетичне ставлення до тексту, який вимагає такої реакції, і до власне тексту, який є схематичним набором інструкцій до його створення» [20]. Власне ментальна робота і додаткове конструювання подій, відчуттів і досвідів, до чого нас спонукає будь-який художній текст, зближує читача із відчуттями моторошного, страшного і жахливого, що можемо вважати однією зі складових арт-горору. За Н. Керролом, «арт-горор — це емоційний стан, що виникає, коли незвичний фізичний стан збудження спричинений думкою про монстра (у плані деталей

художнього твору або зображення), і ця думка містить у собі розуміння, що цей монстр є загрозливим і нечистим» [13, 35].

Говорячи загально про горор у літературі, в основі успішної історії жахів О. Вовк виокремлює такі елементи:

- Нетривіальний образ героя: не побудований на стереотипах, а такий, щоб читач міг себе із ним асоціювати; це або персонажі, які самі відчують жах, або ті персонажі, які лякають.
- Поєднання буденного і фантастичного часу і місця подій. Місце дій може бути відкритим, де персонажі не обмежені у своїх діях і пересуванні, або закритим, де персонажі обмежені і не можуть уникнути сутички із джерелом жаху.
- Незвичність дій героя-антагоніста, які є результатом вад протагоніста.
- Відсутність фіналу [1, 86].

Ці елементи також присутні у «Домі Листя». Визначення центрального наративного голосу чи персонажа у цьому тексті різняться у кожного читача, проте нетривіальних персонажів, які відчують жах навіть на рівні «Плівки Навідсона» (фільм) достатньо, щоб будь-який із них став об'єктом ототожнення для читача. Простори також подвійні і залежать від наративного голосу: персонажі, які спускаються у лабіринти дому, перебувають у закритому просторі і відчують жах, тоді як Джонні, поглинутий уривками «Плівки Навідсона» (текст) перебуває у відкритому просторі Лос-Анджелеса і все одно стикається із джерелами жаху. Незвичність дій антагоніста чи невідомої антагоністичної сили дому проговорена у тексті: Зампанò, чи Марк Данілевські його голосом, сатиризують над актом літературного та кіноаналізу, посилаючись на психоаналітичний доробок Фрейда і припускаючи, що дім може бути джерелом або способом пропрацювання травми. Також однією із висунутих у тексті гіпотез є

комплексне поняття Мінотавра як уособлення персональної проблеми чи травми із належною розвідкою в історію питання — адже формою вираження надприродного антагонізму дому є лабіринт. Це, а також відкритий фінал, створюють декілька шарів непевності для персонажів і читачів. Розгляньмо докладніше роль непевності у літературі жахів.

1.2. Моторошне, фантастичне і чудесне

Цветан Тодоров у книзі «Фантастичне: структуралістський підхід до літературного жанру» висунув концепт фантастичного, що є його найбільшим внеском у теорію літератури. Ми вважаємо, що серед підходів до визначення страшного у такому унікальному і комплексному тексті, як «Дім Листя», класифікація Ц. Тодорова є найбільш догідною.

Фантастичне, за Тодоровим — це та непевність, яку переживає людина, що знає лише закони природи і стикається із потенційно надприродною подією. «Людина, яка це переживає, має вибрати одне із двох можливих пояснень: або вона є жертвою ілюзії, обману органів чуття, або плоду уяви — і правила світу лишаються незмінними; або ж подія дійсно сталась, вона є невід’ємною частиною реальності — але у такому разі ця реальність підпорядковується невідомим правилам» [29, 25]. Тож концепт фантастичного полягає у межі між реальним та уявним; непевність у поясненні страшного — вагання між природними, раціональними, і надприродними, неосяжними причинами створює фантастичний ефект. Фантастичне передбачає інтеграцію, включення читача у світ тексту, у якому перебувають персонажі: цей світ окреслений самим читачем, його невизначеним сприйняттям описаних у наративі подій. Непевність читача є першою засадою фантастичного [29, 31].

Природа дому у «Домі Листя» підпадає під це визначення; відповіді на питання щодо його функціонування немає ані в читача, ані у персонажів, що створює фантастичну непевність. Докладніше образ дому і дому як джерела страшного ми розглянемо у другому розділі.

Радше як автономний жанр, фантастичне постає як межа між чудесним і моторошним, і може набувати їхніх характеристик, що утворює наступний діапазон: моторошне — фантастичне-моторошне — фантастичне-чудесне — чудесне.

Моторошне, як і його характеристика, не є чітко окресленим жанром, на відміну від фантастичного. Воно реалізує лише одну умову фантастичного — опис певної реакції, особливо страху. Моторошне особливо пов'язане із почуттями персонажів, а не певною подією [29, 47]. За думкою Т. Геллер, моторошне за класифікацією Ц. Тодорова є найменш страшним, оскільки жах не направлений на імпліцитного читача — якщо в тексті немає фантастичного або навіть чудесного, то в такому разі важко залучити імпліцитного читача [20].

Чудесне співвідноситься із невідомим феноменом, ніколи не побаченим, але таким, що має відбутися, відповідно — співвідноситься із майбутнім; у моторошному, з іншого боку, ми співвідносимо нез'ясоване із відомими фактами, із минулим. Фантастичне є непевністю, яка не може бути окреслена ніде, окрім теперішнього [29, 42]. Чудесне, на противагу, більше характеризується певною подією, аніж відчуттями, що вона викликає у персонажів [29, 47].

Т. Геллер, орієнтуючись на класифікацію Тодорова, виокремлює моторошні горор-історії, горор-трилери і терор-фантазії чистого фантастичного:

- Моторошні горор-історії дають читачеві можливість відчути екстремальні фізичні і ментальні стани через ототожнення себе із персонажами, які це проживають;

- горор-трилери пропонують читачеві збудження через надприродні образи, часто виражені у формі монстрів, які втілюють або конкретизують підсвідомі страхи читачів;
- терор-фанатзії чистого фантастичного повністю збігаються із визначенням Тодорова, коли непевність імпліцитного читача і персонажа залишається навіть після завершення історії [20].

Тож, послуговуючись визначенням Ц. Тодорова, ми можемо твердити, що «Дім Листя» є фантастичною горор-історією. Непевність присутня на багатьох рівнях цього тексту. На внутрішньому рівні непевність читачів і персонажів підтверджується у тексті «Плівка Навідсона», який покликаний докладно описати та пояснити події документального фільму, проте Зампанò не доходить жодних раціональних висновків. На рівні вище укладач тексту, Джонні, марно намагається знайти підтвердження, що документальний фільм взагалі існує, і згодом виявляє, що значна частина бібліографічних посилань тексту є вигадкою. Рівнем вище вже читачі можуть бачити, що сам Джонні є ненадійним наратором, і тому його слова і досвіди переходять у площину непевності. Нашарування непевності не закінчується за обкладинкою книги — окрім відкритого фіналу історій всіх персонажів, які мають наративні голоси, «Дім Листя» сповнений шифрами і питаннями, відповіді на які неможливо знайти на поверхні. Таким чином, інтелектуальна непевність переплітається із фантастичною, і обидва види непевності переживають як персонажі, так і читач.

1.3. Структурні особливості горор-історії

Ц. Тодоров виділяє три аспекти літературного твору:

- вербальний аспект — полягає саме у реченнях, із яких складається текст;
- синтаксичний аспект — тотожний до композиції, тобто є вираженням зв'язків між частинами тексту. Вони можуть бути логічними, темпоральними, і просторовими;
- семантичний аспект — «теми» літературного тексту. Хоч ми і не знаємо точно, яким чином артикулюються літературні теми, ми можемо впевнено припустити, що існує певна універсальна семантика літератури, яка має певну кількість тем і нескінченну кількість їхніх комбінацій і трансформацій [29, 20].

Відповідно до цієї класифікації Тодоров виокремлює три умови, які забезпечують існування фантастичного:

- текст має спонукати читача вважати світ персонажів за реальний і сумніватися у поясненні подій як природних або надприродних — вербальний аспект, так звані «візії»;
- непевність має бути також пережита персонажем — у цьому випадку роль читача довірена персонажу, і коли з'являється непевність, читач має ідентифікувати себе з персонажем — синтаксичний аспект;
- читач має мати певне ставлення до тексту, відкидати «поетичні» чи «алегоричні» прочитання — семантичний аспект [29, 33].

Коментуючи концепт фантастичного, Террі Геллер уточнює, що наведені вище умови стосуються імпліцитного читача. У типовій ситуації між читачем і текстом є певна відстань; справжній читач має перед собою конструктивну задачу — конкретизацію роботи. Частиною цього процесу є поступове створення імпліцитного читача, що і зближує справжнього читача з історією; відповідно, фантастичне пережите імпліцитним читачем і персонажем у тексті [20].

Отже, фантастичне є найбільш вираженим і насиченим, коли читач не сприймає текст і події у ньому як вигадку, як літературний твір. Не всі вигадки і не всі буквальні значення пов'язані із фантастичним, але фантастичне завжди пов'язане і з художньою вигадкою, і з буквальним значенням [29, 75]. Коли стирається межа між реальним і нереальним у персонажа, ця межа має стиратись і у читача. «Дім Листя», зокрема, покликаний випробувати ці межі, ламати їх, переводити текст із площини книги у площину реальності, яку проживає читач.

«Дім Листя» спонукає непевність до класифікації його частин як метафор. Сам текст прямо пропонує читачеві декілька можливостей розглянути описані події як метафору, зокрема, посилаючись на З. Фрейда і вдаючись до аналізу сновидінь персонажів через вигаданих науковців. У непевності персонажів і читача є декілька рівнів:

- на внутрішньотекстуальному рівні навіть герої не певні, чи існує документальний фільм, який досліджує Зампанò, і чи існують науковці і тексти, на які він посилається; чи події у домі справді відбулися, чому також присвячено декілька секцій у аналізі;
- на зовнішньотекстуальному рівні читач не може бути певним у жодній описаній події, адже один із головних принципів «Дому Листя» — відсутність надійних нараторів.

Як і будь-який художній твір, історії жаху можуть бути сконструйовані із використанням обмеженої кількості наративних елементів і стратегій. Серед можливих сюжетів горор-літератури Н. Керролл виділяє загальну структуру — сюжет «комплексного відкриття»:

- Початок: поява монстра. Монстр може бути явно представленим аудиторії, або історія може мати в собі натяк на його присутність, і в

такому разі аудиторія залишається на одному рівні із персонажами, не знаючи деталей.

- Відкриття: особа або група осіб дізнаються про існування створіння. На цьому етапі зазвичай заперечується, що створіння пов'язане зі злом чи його джерелом; персонажі скептичні, хоч і знають, що відбувається щось надприродне.
- Підтвердження: етап, який робить відкриття комплексним. Підтвердження включає в себе переконання однієї групи персонажів іншою у існуванні надприродного зла і усвідомлення масштабів смертельної небезпеки.
- Конфронтація: безпосередня сутичка із джерелом або проявом зла. Подекуди конфронтацій буває декілька, і щоразу їхня складність і інтенсивність зростає [13, 103].

Із загального сюжету комплексного відкриття Н. Керролл виводить чотирнадцять конкретних форматів горор-історії, які складаються із різних комбінацій наведених елементів загального сюжету [13, 116].

«Дім Листя», за формулою сюжету комплексного відкриття, складається із початку, відкриття, підтвердження і п'яти конфронтацій. На початку ані читач, ані персонажі не знають про надприродну природу дому; відкриття відбувається, коли персонажі бачать перші просторові зміни будинку; у підтвердженні Вілл Навідсон переконує групу досвідчених дослідників у реальності подій, за чим слідує серія конфронтацій із поступовим наростанням складнощів і жаху.

Отже, горор-література має втілювати у собі почуття страху і жаху. Це може бути виражене у описі моторошних, відразливих і лякаючих подій, і також у спробі викликати ці відчуття не лише у героїв твору, а і у читачів. Одним із провідних засобів творення страху є апеляція до відчуття моторошного.

Моторошне є доволі невизначеним і розмитим поняттям, яке можна охарактеризувати відчуттям незрозумілого, незвіданого і часто недомашнього, на противагу знайомому і безпечному поняттю рідного дому. Моторошне здебільшого стосується відчуття неоясненої непевності.

Фантастичне, описане Цветаном Тодоровим, є вершиною непевності і таким чином значно підсилює страшні емоції, які переживають персонажі і читачі горор-літератури. Фантастичне як елемент літератури жахів полягає у тому, що і персонажі, і читачі не певні у справжності і осяжності надприродних подій, які описані у тексті. Це відчуття підсилене і тим фактом, що будь-який текст розкривається у співконструюванні подій читачем, що зближує його із текстом і тим, що цей текст описує, через що читач сповна проживає події, через які проходять персонажі у історії жахів.

Окрім опису подій, які викликають почуття страху і жаху, тексти жанру горору мають дотримуватися певної структури і мати певні елементи, що підсилюють моторошні і тривожні емоції. Тексти у жанрі горору мають містити певний тип героя, із яким читачі можуть себе асоціювати і завдяки якому зблизитись із текстом; певний тип простору — закритий або відкритий, має бути простором для функціонування антагоністичної постаті, і ця зловіща сила має бути нетиповою і непередбачуваною. За структурою література жахів укладається у сюжет комплексного відкриття, окреслений Н. Керролом: початок — відкриття — підтвердження — конфронтація.

«Дім Листя» містить у собі наведені ознаки й елементи горор-історії, трансформує і підсилює їх.

Розділ 2. Дім як страшне

Одним із головних засобів втілення страшного у «Домі Листя», є, власне, дім, у якому перебуває Вілл Навідсон і документує свої дослідження. У розгляді засобів вираження страшного у «Домі Листя» ми зосередимось здебільшого на цьому нарративному шарі — тобто тому, який є власне документальним фільмом і процесом відкриття таємниць цього дому.

Дім із привидами чи дім як певна зловісна, антагоністична сутність є досить популярною фігурою у горор-медіа. З. Фройд також називає дім із привидами найбільш сильним елементом моторошного [19, 148]. Доповнюючи теорію Фройда, Ентоні Відлер говорить про архітектуру як засіб виявити глибинну структуру моторошного, показати тривожний зсув між домашнім і остаточно недомашнім; розкрити проблему ідентичності із Я, із іншим, із тілом та його відсутністю, а також зв'язок між підсвідомим і житлом, тілом і домом [31, x].

Власне дім є провідною фігурою у готичних текстах. Американська література постійно укріплює центральність дому в американському культурному житті і свідомості. У багатьох великих романах дім посідає центральне місце на сцені як єдина символічна структура, окреслює стосунки між центральними персонажами, їхні стосунки із собою та зі світом [14, 1]. Водночас, як слушно зазначає Е. Сун, багато готичних нарративів, які мають «Дім» у своїй назві, на позір пропонують дім як декорацію і тло для подальших подій, коли як насправді дім є власне джерелом жахливого [28, 1]. Багато аспектів «Дому Листя» відчитуються як класичні тропи літератури жанру жахів: зловісний дім, дім як епіцентр недомашності (*unheimlichkeit*), порушення просторових правил; текст агресивно утилізує всі можливі візуальні засоби, від різних шрифтів, нарративних рівнів, розміщення тексту на сторінці і нелінійності викладу подій для фрагментації і примноження способів прочитання [6, 317]. Говорячи про постмодерну готичну

традицію, Ф. Боттінг відзначає, що одними із ознак сучасного готичного тексту є «лабіринтна комплексність» наративів, змішання наративних і жанрових форм і продукування потужних емоцій страху і жаху, на відміну від їх опису [10, 111]. Текст «Дому Листя» репрезентує лабіринт і на візуальному рівні, і наративні голоси у ньому фрагментовані, але поєднані домом. За Т. Геллі, важливість цілісності і повноти полягає у тому, що акт читання є здебільшого проекцією цілого на фрагменти; читач сам створює єдності, адже художній текст завжди схематичний. [20]. Конструювання подій «Дому Листя» через фрагментовану подачу інформації дозволяє читачеві зануритись у текст і бути відкритішим для переживання моторошних емоцій, які він викликає.

У сфері психоаналізу Карл Юнг також прирівнює Я до дому, де «верхній поверх був збудований у дев'ятнадцятому столітті, перший поверх — у шістнадцятому, і прискіпливе дослідження кам'яної кладки відкриє нам, що її було реконструйовано із башти одинадцятого століття. У підвалі ми знаходимо римські стіни, і під ним — засипану печеру, де лежить кам'яне знаряддя і крижана фауна у шарах землі внизу. Такою буде наша ментальна структура» [22, 118]. В. Слокомбе також пропонує розглядати наративні шари «Дому Листя» як різні частини дому — від підвалу і до горища [26, 89]. М. Чендлер, говорячи про роль образу дому в американській літературі, зазначає, що дім відображає не тільки психологічну будову головного героя чи будову систем, у яких він знаходиться, а й структуру власне тексту, установлюючи у такий спосіб чотиристоронній і «докорінно автореференційний діалог між письменником, текстом, і домом» [14, 5]. Ця система наявна у «Домі Листя» і без фігури власне автора, Марка Данілевські, оскільки на внутрішніх рівнях жахливий вплив дому поширюється і на Навідсона, який стикається із ним безпосередньо, і на Зампанò і Джонні, які працюють із текстом, який описує ці події.

Гастон Башляр називає дім інструментом для аналізу людської душі. В образі дому ми маємо істинний принцип психологічної інтеграції; байдуже, із якої теоретичної точки зору ми розглядатимемо його, образ дому постає як той, що злився із топографією внутрішнього буття [5, xxxvi].

У «Плівці Навідсона» (текст) бачимо подібне припущення: «Дехто стверджує, що жахи, з якими Навідсон стикнувся у домі, є лиш проявами його скаліченої психіки. (...) Його проблеми, можливо, і не створили цей дім, проте вони вплинули на те, яким чином він його сприймає» [17, 21]. Хоч це є думкою, висловленою у наративному шарі вище за події, які пережив Навідсон, ми вважаємо важливим зазначити цей момент, адже відчуття моторошного, страху і жаху передусім пов'язані із психологічним аспектом; первісний терор закладений у кожній людині, і вираження його через взаємодію із глибинними інстинктами є продуктивним і популярним засобом у літературі жанру жахів.

Основним джерелом моторошного у домі є його нестабільність, описана одним із персонажів як «кляте просторове згвалтування». Він є більшим всередині, ніж він є назовні, і містить під собою темний лабіринт, що постійно змінюється. «Величина завжди була прикметою дивного і небезпечного; вона переважаюча, занадто обширна, завелика. Це те, що є моторошним, є недомашнім і не захищає, воно не комфортне і не знайоме; воно інше, відкрите, тривожне, або ж іншими словами — ідеальне означення дому на Аш Трі Лейн» [17, 28]. С. Сенсіндівер також згадує про готичну властивість до маніпуляції просторовими фобіями, що включає в себе страх темних приміщень, клаустрофобію, боязнь порожніх та відкритих приміщень, а також боязнь будинків та домашніх просторів [24, 1].

Перша просторова зміна відбувається майже непомітно: «Коли Навідсони повернулись, дім змінився. І хоч вони поїхали всього на чотири дні, зміна була

величезною. Вона не була, як виявилось, явною, як пожежа, пограбування чи вандалізм. Навпаки, цей жах був нетиповим» [17, 24]. Тут ми бачимо прояв страшного у декількох вимірах: незвідану подію, яку неможливо пояснити; початок за сюжетом комплексного відкриття, коли читач і персонажі стикаються із надприродною сутністю, і фантастичну непевність, яку переживають читач і персонажі тексту. Як вважає Ентоні Відлер, дослідник моторошного в архітектурі, — сама лиш думка про дім як про моторошну силу є тривожною у абсолютній нормальності ситуації, у справжній відсутності явного жаху [31, 18].

Хоч і не існує спеціальних і конкретно визначених засобів виклику почуття моторошного, зокрема у архітектурі, будівлі слугують просторами для моторошних відчуттів [31, 11]. З огляду на всі можливі означення, моторошне можна визначити як перехідний простір між домашнім і недомашнім.

Сам дім, у який переїжджають Навідсони, початково має цей розрив, більшу площу для зародження моторошного, аніж будь-який інший. Як відзначає М. Чендлер, значна різниця між функціонуванням образу дому в європейській та американській культурах полягає у тому, що в американській культурі наявна характерна напруга у власне процесі побудови та обживання дому [14, 5]. Як фотожурналіст за фахом, Вілл Навідсон не може покинути справу свого життя і тому перетворює переїзд у новий будинок на персональний документальний проєкт.

Кожна кімната і коридор мають камери із детекторами руху; Вілл та його партнерка, Карен, мають особисті камери, які вони використовують для запису відеощоденників. Як пояснює сам Вілл — «Особисто я просто хочу створити маленьку затишну заставу для себе і моєї родини» [17, 23]. Тут важливе використання лексеми «застава²» — це слово явно вибивається із загальної

² Англ. outpost.

картини фільму, який, за задумкою, має документувати створення сімейного гнізда. Подібне слово є більш прийнятним для опису мілітарної бази чи точки охорони якогось об'єкту; воно передбачає наявність певної небезпеки чи лихого сили, від якої треба оборонятись. Навіть якщо обжити цей дім, недомашність полягатиме у постійному нагляді камер у кімнатах і коридорах, які забирають певну безпечну інтимність, що існує між домом та його жителями.

Перший прояв просторової зміни — поява невеличкої кімнати, схожої на гардеробну, на другому поверсі дому. Ця кімнатка, «на відміну від інших гардеробних дому, не має розеток, вимикачів, полиць, перекладини для вішаків чи навіть декоративної ліпнини. Натомість стіни ідеально гладенькі і майже ідеально чорні — майже, бо поверхня має на собі легку сіруватість» [17, 28]. Камери, розміщені у домі, не реєструють появи дверей у цю кімнату, і реагують лише на рухи Навідсонів — сенсори би ввімкнули запис і камери б зареєстрували процес, якщо б хтось вторгся у дім та збудував кімнату. Її немає на світлокопіях плану дому. Моторошної тривожності додає і те, що через появу цієї кімнати дім тепер офіційно на чверть дужома більший всередині, ніж ззовні.

Недомашність викликає подальшу недовіру до дому і вселяє тривожність: «Настрій Навідсона темнішає, і як відкалібровані флюгери, діти реагують на зміни у батьківській погоді, ховаються у інших частинах дому. Роздратування вкрадається у Навідсонів голос» [17, 30]. Відчуття тривоги і глобальної важкості поселяється у домі; Карен намагається внести відчуття нормальності у повсякденне життя, і на протипагу obsесивним вимірюванням Навідсона і його друзів, запрошує подругу і будує із нею книжкові полицки у головній спальні.

Тут ми бачимо різні рівні і способи конфронтації непоясненого моторошного: «У сутичці із просторовою невідповідністю дому Карен зосередилась на знайомих речах, тоді як Навідсон вирушив на пошуки рішення.

Діти, на противагу, просто змирились. Вони бігали крізь кімнату. Вони там грали. Вони поселились у ній. Вони відмовились від парадоксу і цілком поглинули його» [17, 39]. Цей момент пропонує читачам різні способи взаємодіяти із подіями і, відповідно, переживати страшно: протягом розгортання сюжету можна сприймати надприродні події як належне, можна боротися із ними у пошуках пояснення чи розгадки, або ж співіснувати із певною кількістю недовіри. У цих можливих напрямках ототожнення себе із персонажами, що є однією із засад історій жахів, також полягає відчуття непевності, необхідне для фантастичного.

Наступні просторові зміни можемо назвати етапом відкриття у сюжеті комплексного відкриття: у західній стіні вітальні на першому поверсі з'являється коридор. «Неможливо ігнорувати жахливі припущення дитячого крику. Жодна кімната у домі не має довжину, більшу за двадцять п'ять футів, за п'ятдесят футів, за п'ятдесят шість з половиною футів, проте голоси Чада і Дейзі досі відлунюються. (...) У вітальні Навідсон зустрічає відлуння, що ширяться із темного коридору без дверей, який з'явився нізвідки у західній стіні» [17, 57]. Цей коридор, як ми дізнаємось пізніше, є входом у незвіданий і неосяжний лабіринт, у темний простір під домом, який нескінченно змінюється, поглинає і схиблює з розуму: темрява всередині описана як неприродна. Етап відкриття відбувається тоді, коли персонажі явно стикаються із надприродним, впевнені у його існуванні та його справжності, хоча й не переконані, чи є ця надприродна сутність чи подія антагоністичною фігурою і джерелом зла. У історії родини Навідсонів відкриттям є момент, коли звичайна просторова невідповідність дому розміром у чверть дюйма переростає у явну і осяжну сутність, яка прямо впливає на персонажів. Коридори, кімнати і лабіринти стають об'єктом взаємодії, вимагають уваги і вростають у безпосереднє існування персонажів, стають каталізатором конфлікту. Це проявляється і на психологічному рівні, підсилює ефект моторошної недомашності — «без звуку чи поруху, єдиною своєю присутністю коридор

створює серйозний розкол у оселі Навідсонів» [17, 60]; «Він продовжує випромінювати цю жахливу енергетику. Мені потрібен екстрасенс. Чи екзорцист. Або дуже хороший ріелтор» [17, 75].

Із появою коридору Навідсон, попри свою обіцянку не заходити туди, проводить і документує перше дослідження простору, «Розвідку А». У кінці коридору він знаходить ще одні двері, і за ними — серію коридорів, кімнат і дверей, і ще більше кімнат і коридорів. Відчуття чужого, недомашнього і невідомого пронизує цей новий простір: «Довжину цього коридору неможливо визначити, адже ліхтарик Навідсона виявляється безсилим проти темряви попереду, і світло вмирає задовго до того, як має змогу позначити кінець»; «Лише кадри, зняті Навідсоном, можуть втілити іншість, притаманну цьому місцю» [17, 64]. Знаходячи величезну арку, яка веде у величезну кімнату, «він раптово розуміє, наскільки далеко він від теплого світла вітальні» [17, 67]. Навідсон губиться у темному лабіринті і ледве вибирається назад у будинок.

Ця перша розвідка, або ж конфронтація за сюжетом комплексного відкриття, явно показує контрастність між домом як оселею, знайомим і інтимним простором, і невизначеним темним, що нагадує дім лише певними поверхневими елементами: стінами, кімнатами, коридорами і поворотами. Це певне потойбіччя є лише оболонкою дому, радше будівлі; всередині відсутні кольори, адже стіни темні із сіруватим, попелястим відтінком — на противагу стінам дому-оселі, які жильці вкривають шпалерами, фарбують і прикрашають у різні способи; немає й вирізняльних факторів, що також вказують на обжитість — світла, вимикачів, розеток та іншого домашнього начиння. Немає навіть замкнених дверей, лише зачинені. В цьому і полягає достеменний розрив між домашнім простором і недомашнім, в якому міститься моторошне: ця темна частина дому існує поза його простором — бо ж за усією логікою коридор мав би простягатися на задній

дворик, проте натомість він веде лише у непередбачувану і холодну темряву і доступний лише зсередини.

Фройд також зазначає поняття подвоєності як причину відчуття моторшного [19, 144]. Отже, до просторових змін у перелік засобів творення страшного додаємо і контраст: яскраве двосвіття, яке є загрозливим не лише психологічно, адже незвідане завжди лякає, а і фізично, бо неможливо уявити наступні зміни і точно виміряти, чи будуть вони фатальними.

2.1. Вертикальний і горизонтальний виміри

Наступним елементом сюжету комплексного відкриття ми виділяємо підтвердження — етап, який робить відкриття комплексним, адже персонажі, які зіткнулися з або пережили щось надприродне, мають переконати інших персонажів у реальності подій.

Для подальших, більш серйозних досліджень Навідсон запрошує професійних дослідників, і цілком природно, що вони скептичні до цієї ситуації. «Джеду важко припинити посміхатись, коли як Вакс не може стримати сміх. Попри відеозапис, Голловей певен, що у Навідсона не стає клепки. Проте коли чотири замки на дверях нарешті відімкнені і двері до коридору відкриті, льодяниста темрява вбиває кожну посмішку і кожен погляд» [17, 82]. Перші три розвідки зосереджуються на фізичних аспектах дому.

За сюжетом комплексного відкриття всі п'ять розвідок — це, власне, конфронтації із джерелом страху і надприродною силою. Перша розвідка відбувається вже із кращим екіпіруванням, волосінню, потужними ліхтариками і теплим одягом. Друга розвідка триває майже вісім годин і призводить до відкриття нових елементів цього простору: «Велика Зала із стелею заввишки у

п'ятсот футів, і сама зала сягає милі у довжину; також вони знайшли спіральні сходи діаметром у понад двісті футів, які ведуть у ніщо» [17, 85]. До цього ми знали лише горизонтальний вимір дому, тобто площину, в яку ширяться ці лабіринтні коридори. Поява гігантських сходів вводить цей простір у вертикальну площину, додає домові умовний підвал.

Говорячи про поетику простору — зокрема, дому і його зв'язку із еством людини, Гастон Башляр встановлює дві принципові зв'язувальні теми, які допоможуть визначити психологію дому:

1. Дім є вертикальною сутністю. Він росте у висоту. Він вирізняє себе у площині вертикальності. Він промовляє до нашої вертикальної свідомості.
2. Дім постає у нашій свідомості як концентрована сутність. Це апелює до нашого усвідомлення центральності [5, 17].

У вертикальності дому раціональність горища протиставляється ірраціональності підвалу. На горищі досвіди дня викреслюють досвіди ночі, тоді як у підвалі темрява є всеохопною, вона присутня вдень і вночі — і навіть світло від свічки залишає тіні на стінах [5, 19].

Тут ми також спостерігаємо це явне протиставлення раціонального та ірраціонального. Перед найсерйознішою, четвертою розвідкою, команда Навідсона облаштовує командний центр у вітальні: кімната повна дротів, комп'ютерів, радіообладнання, додаткових ліхтариків, чаш Петрі, графіків і книг [17, 97]. З іншого боку команда Голловея спускається у нововиявлений, у певному сенсі підвальний, простір. «Показуючи вітальню, Навідсон надає нам картину, діаметрально протилежну темному світові, який досліджує Голловей. Перебування у комфорті добре освітленої оселі дає нашим уявам можливість заповнити найближчу темряву питаннями і демонами» [17, 98]. У командному центрі вітальні, у великому світі, персонажі відірвані від холоду, темряви і страху

незвіданого простору. У лабіринтах, навпаки, панує ірраціональне, вороже, непідвладне повному розумінню і осягненню.

Ця дихотомія також слугує як каталізатор і підсилювач відчуттів страху у персонажів і читачів. Як ми зазначали у попередньому розділі, О. Вовк визначає поєднання буденного і фантастичного часу і місця подій, відкритого або закритого просторів як одну із умов успішної історії жахів. Тут ми спостерігаємо ці простори одночасно, і спочатку контраст між спокоем вітальні і турбулентністю нестабільного лабіринту підсилює відчуття моторошності і тривожності; пізніше ми бачимо, як події цього іншого простору інфільтрують життя у вітальні: розрив між Навідсоном і Карен росте — «Він старався стримати свою відразу до Карен, і вона явно відчувається так само. Ми не бачимо, як вони розмовляють. Їх немає разом у жодному кадрі» [17, 101]. Отже, тут цей розрив переходить із реальних подій аж на візуальний рівень вже змонтованого документального фільму.

Четверта розвідка є однією із кульмінацій, інтенсивним моментом, який показує нам потенціал можливих просторових змін і жаху, пов'язаного із ними. Після декількох днів у темному лабіринті лідер найнятої дослідної команди стріляє у свого колегу, і пізніше остаточно божеволіє від впливу дому і стріляє собі у голову. У такому вертикальному розподілі цей глибинний вимір дому є простором підсвідомого і нераціонального, непередбачуваною темрявою. Умовне горище, тобто вітальня і командний центр — це простір для осмислення і раціоналізації, точка контакту із реальним світом. Під час цієї розвідки, коли Навідсон мав спуститися і врятувати тих, хто вижив, або хоча б дізнатися, чи вони вижили, поліцейські відмовляються допомагати у пошуках у коридорі, концентруючись на осяжному і зрозумілому зовнішньому світові.

Окрім дестабілізації усталеного і безпечного концепту дому і домашнього, страшне міститься і «всередині» дому, у просторі для паранормальних маніфестацій [6, 316]. Розгляньмо цей ворожий простір детальніше.

2.2. Лабіринт і дезорієнтація

Головні ознаки лабіринту всередині дому — це темрява, незвіданість і невідомість. Із них постають решта факторів, які лякають персонажів і викликають тривожні почуття у читачів.

Страх незвіданого — основа всякого людського страху, як і темрява, яка є всеохопною і містить щось невідоме і непоясненне. «У багатьох смислах дім Навідсона функціонує як величезна ізоляційна кімната» [17, 330]. Окрім відсутності природного джерела світла, тут немає вологості, температура повітря статична, як і повітря, немає звуків. Як зазначає Н. Керролл, у емоційного стану є фізичний та когнітивний виміри; щоб відчутти жах, людина має відчутти фізичне збудження, що зареєстроване як відчуття [13, 35]. Незвідана темрява, окрім як простір для зародження моторошного відчуття, є негативним стимулом, як і холод. За відсутності інших факторів загострюються реакції на інші стимули— до прикладу, раптовий звук викликатиме сильніший переляк, аніж за нормальних умов.

Зловісний звук невідомого походження також присутній у лабіринті. Він подібний до гарчання і суголосний із просторовими змінами у лабіринті: перше зіткнення із цим звуком вселяє у Навідсона паніку, яка також підсилена новим рівнем дезорієнтації [17, 65]. Керівник команди четвертої розвідки припускає, що джерелом рику може бути фізичне створіння, певний монстр, від якого треба

оборонятись вогнепальною зброєю; під тиском паніки брат Навідсона захищається гумором, і промовляє вголос до «Пана Монстра»: «І у всьому домі не було жодного створіння, навіть миші. Навіть вас, Пане Монстре. Лише Том, бідолашний Том, приїхав у цей дім і з'їхав з глузду від бажання, щоб тут було якесь створіння, будь-яке створіння, навіть миша» [17, 271]. На думку Л. Бековац, власне «монстр» не є концептом. Це традиційний шаблон, архетипна фігура незнання, і якою б неможливою і жахливою вона не була, ця фігура є ілюзією певної істоти, яку можливо описати [6, 325]. За переконанням Г. Лавкрафта, справжня моторошна історія має містити у собі щось більше за таємне вбивство, криваві кістки чи, за правилами, фігуру у мантиї, яка брязкає ланцюгами. Має бути присутня певна атмосфера задушливого і непояснюваного страху іншого, яку створюють невідомі сили [23]. Остаточного підтвердження природи і сфери функціонування цих звуків немає як для персонажів, так і для читачів, чим знову зумовлене відчуття фантастичного.

Ентоні Відлер описує просторове моторошне так: коли особа більше не залежить від часових обмежень повернення і виходу або непомітних переходів між домашністю і недомашністю, моторошність проявляється у безодні і нескінченних повторях уявної пустки. До прикладу, відчуття нудоти від нескінченного підйому по сходах у лабіринті закритих просторів [31, 37]. Такий вид моторошного є і в просторі дому. Спіральні сходи у великій залі значно варіюються — команда дослідників спускалась декілька днів, після чого Навідсону вдалось сягнути їхнього кінця за декілька хвилин, і наприкінці розвідки сходи розтягнулись на відстань, вдвічі більшу за земний екватор [17, 305]. Нескінченні повтори — також якість лабіринту, і постійні просторові зміни спричиняють фізичну нудоту [17, 164].

Л. Бековац прирівнює цей простір до стрічки Мебіуса чи пляшки Кляйна, що нескінченно ускладнює наше розуміння бінарної опозиції всередині-зовні [6,

323]. Під час четвертої розвідки командувач «...наполегливо щось шукає, щось інше, щось осяжне, хоча б якийсь натяк на зовнішність цього місця (...) нескінченна череда порожніх кімнат і коридорів, зі стінами, які щось ховають і водночас натякають на можливий зовнішній світ» [17, 119]. Нерозуміння ускладнене також тим, що компаси не працюють і всередині дому-будівлі, і всередині дому-простору, як і альтиметр [17, 94].

С. Сенсіндівер також говорить про готичний психопатологічний простір, що сильно впливає на психіку персонажів, які не можуть орієнтуватися у певному просторі та осмислити його; ці персонажі безсильні у просторових системах, що їх вони не можуть контролювати. Просторові абсолюти і контрасти часто єднаються у такому просторі [24, 2]. В цьому полягає важлива характеристика дому — ніким не контрольована нестабільність.

Тому ще одним фактором творення відчуття жаху є дезорієнтація: у лабіринті відчуття стабільності географії внутрішнього простору поступово зникає [30, 69]. В. Дорі описує весь досвід «Дому Листя», користуючись терміном «постмодерної шизофренії» Фредеріка Джеймсона: текст книги маніпулює нашим відчуттям реальності у спробі відділити нас від вже усталеного розуміння світу. Із розумінням світу пов'язані цілісність часових, просторових і лінгвістичних єдностей; через їхню руйнацію персонажі «Дому Листя» і його читачі потрапляють у простір нереальності, де вони мають функціонувати лише у даному моменті, відчужено від здатності розуміти реальність [18, 3].

Говорячи про простір «Дому Листя», С. Сенсіндівер визначає його одночасну нескінченність і скінченність як фактор творення жаху, оскільки клаустрофобія і терор від усвідомлення неосяжної величини переплітаються [24, 8]. Жах полягає у цьому синтезі, адже у лабіринті клаустрофобія є нескінченною, а шанси вибратись постійно зменшуються. Апофеозом цього синтезу можемо

назвати кульмінаційний момент п'ятої розвідки, коли коли дім проявляє щось подібне до повного знищення будь-якої осяжної просторовості: «Все, що залишилось — темна платформа, на якій він стоїть, і яка, здається, нічим не підтримана: темрява внизу, зверху, і, звичайно ж, темрява повсюди» [17, 464]. Абсолютний терор тут полягає не лише у сутичці із власною смертністю, а і з неможливістю осягнути і зрозуміти пустку цього простору — «у мене не залишилось відчуття нічого, окрім себе» [17, 471].

У деяких готичних наративах дім не є зловісним через вплив іншої чи злої сутності; власне дім є джерелом незбагнених і аномальних подій; ті, хто живуть у цьому домі, будуть беззаперечно і незворотно поглинутими, захочуть стати частиною сутності дому [28, 2]. Так, у домі були випадки буквального поглинання — окрім перебування Навідсона у пустці під час п'ятої розвідки, наприкінці четвертої розвідки потойбічний, внутрішній простір виходить за межі коридору і вся будівля стає вбивчою: перша темна кімната на другому поверсі схлопується, підлога вітальні просідає, відкриваючи суцільну темряву замість фундаменту дому; «все дрижить і трясеться, стіни тріскаються і зростаються назад, підлога фрагментується, напинається, стеля ніби пошкрябана незримими кігтями, через що прориваються труби і вилазять дроти. Ще гірше, чорний попіл знизу розтікається, мов чорнила, перетворює кожен закут, кімнату й коридор у цю жахливу темряву» [17, 345]. Кухня згортається, мов бігова доріжка, і поглинає брата Навідсона. Цей простір стає активно ворожим; це не лише є апофеозом недомашності і паранормального зла, а й засобом творення терору — страх за своє життя навіть у попередньо безпечній частині дому і жах та травма від спостереження за смертю близької людини.

Г. Башляр розглядає дім як позитивне явище, певний прихисток і простір, який дає захист: центр дому — центр магнітного поля, глобальна зона захисту [5, 31]. Готичний дім, на противагу, є домашнім простором, який має властивість

бентежити, фрагментувати і навіть нищити жильців, допоки вони не вчинять щось, що відновить нормальність дому [28, 1]. Зрештою, партнерка Навідсона рятує його, і дім розчиняється. Ми не маємо текстуального підтвердження, чи Карен мала на увазі внутрішню частину дому, чи власне будівлю. Говорячи про почуття фантастичного, Т. Геллер вбачає певний недолік у тому, що текст і перебування читача у цьому світі закінчуються із останньою сторінкою; проте деякі історії жахів не закінчуються у такому загальноприйнятому сенсі і переносяться у реальний світ читача [20]. Ми переконані, що «Дім Листя», спрямований не на наївного, а на більш прочитаного і компетентного читача, який може розгледіти додаткові елементи — інтертекстуальність, логічні хиби і ненадійність нараторів; таким чином, історія не закінчується на останній сторінці, і читач продовжує переживати фантастичну непевність, адже відчуває потребу перечитати і наново прожити текст, щоб його розгадати і зрозуміти, зануритись глибше.

Отже, засоби творення страшного у «Домі Листя» є найбільш вираженими у образі та просторі дому. За готичною традицією, одним із головних засобів творення жаху є руйнація дому як осередку безпеки і відчуття домашності. Розрив між домашністю і недомашністю породжує тривогу і непевність. Через постійний нагляд камер і документацію повсякденного життя оселя Навідсонів є початково недомашньою, і це відчуття сильнішає і зростає із кожною подальшою просторовою зміною.

Подвійний простір дому утворює контрастне двосвіття. Новий вимір є осередком непередбачуваного і нерационального. Незвіданість підсилює страх, який переживають персонажі, і ворожість цього виміру часом стає фатальною. Сутичка із власною смертністю і спостереження за шкодою, якої зазнають інші, вселяють страх у персонажів.

Парадоксальність лабіринту і його функціонування створюють відчуття фантастичної непевності, яку переживають читач і персонажі. Фрагментарність тексту і відсутність прямих текстуальних пояснень паранормальних подій пропонують читачам простір для інтенсивнішого проживання жахливих емоцій.

Висновки

У даній роботі були розглянуті особливості літератури жанру жахів та засоби творення страшного в літературі. Важливим елементом горор-тексту є відчуття і стани страху і жаху, що їх переживають персонажі. Засобами творення цих емоцій є відчуття наближення смерті, необхідність виживання у скрутних чи екстремальних умовах та зіткнення з непередбачуваним. Непередбачуване та незвідане також є продуктивними у творенні страху, адже апелюють до первісного страху, притаманного кожній людині.

Концепт моторошного також є важливим елементом у історіях жахів. Цей концепт належить до страшного, проте його визначення різняться: З. Фройд та Е. Відлер порівнюють його із відчуттям недомашності, Г. Лавкрафт зараховує його до первісного страху, а Ц. Тодоров та Т. Геллер вбачають моторшний ефект у описі станів страху та жаху, які переживають персонажі.

Горор-історія також має містити певні елементи, такі як певний простір, у якому розгортаються події, нетривіальні образи протагоністів та антагоністів, відсутність можливості читачів сприйняти описані події як метафору чи алегорію. Такі історії мають дотримуватися структури «сюжету комплексного відкриття», окресленого Н. Керроллом, і містити комбінацію елементів початку, відкриття, підтвердження і конфронтації.

Для подальшого визначення та аналізу засобів творення страшного у «Домі Листя» ми скористались поняттям фантастичного, окресленого Цветаном Тодоровим. Фантастичне полягає у взаємній непевності читачів і персонажів, у неможливості пояснити чи спростувати надприродні події, які відбуваються у тексті. Для того, щоб сповна пережити фантастичне, читач має сприймати події тексту і вигаданий світ історії як реальний, що зближує його з історією.

«Дім Листя» як фрагментарний текст, що пародіює та сатиризує над актом академічного дослідження, літературного та кіноаналізу, запрошує читачів до співтворення описаних подій, брати активну участь у прочитанні, розумінні й інтепретації тексту.

З огляду на проаналізовані нами теоретичні матеріали, ми переконані, що «Дім Листя» є фантастичною горор-історією. Окрім опису непевності персонажів щодо природи дому, читачі переживають непевність і на інших текстуальних рівнях — окрім двох ненадійних нараторів, книга також сповнена шифрами і додатковими загадками, які виростають за межі історії.

У другому розділі цієї роботи ми розглянули засоби творення страшного у «Домі Листя». Ми зосередились на центральному наративному шарі і визначили дім, страх незвіданого і неосяжного як головні засоби творення страшного. Руйнація образу дому як центрального символу американської свідомості і осередку безпеки і домашності є сильним засобом творення страшного. Подвоєність, виражена темним простором всередині дому на противагу дому-оселі, також є одним із означників моторошного за З. Фройдом та втіленням архітектурного моторошного Ентоні Відлера.

Неосяжність лабіринтного простору також є чинником емоцій жаху, як і його фатальність; поєднання дезорієнтації та усвідомлення нескінченності небезпечного простору вселяють у персонажів відчуття тривожності та терору. Жах зумовлений спостереженням за шкодою, якої зазнають інші персонажі, коли дім стає активно ворожим і вбивчим. Непередбачуваність і парадоксальність просторових змін відображається і на візуальному рівні, що викликає у читачів відчуття нудоти та дезорієнтації, адже розташування тексту на сторінці дублює досвіди персонажів у лабіринтах, і читачі змушені перевертати й розгортати примірник, часом навіть віддзеркалювати надрукований текст, занурюватись

глибше й сильніше зближуватись із історією через руйнацію усталених правил читання й читацьких очікувань.

Отже, ми можемо твердити, що «Дім Листя» є романом жахів, оскільки містить у собі необхідні структурні елементи й ознаки, використовує поняття моторошного і фантастичного для творення відчуттів тривоги та страху.

Образ дому як трансгресивної злої сутності, розгляд лабіринту як джерела і способу пропрацювання травми, глибше окреслення двосвіття та дослідження інших текстуальних рівнів «Дому Листя» є плідними темами для подальших наукових досліджень.

Список використаної літератури

1. Вовк О. В. Жах як основний жанротвірний елемент в американських романах літератури жахів. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. 2016. № 24(1). С. 84–87.
2. Гудманян А., Іванова А. Генеза та жанрові особливості літератури жахів з позиції сучасної науки про переклад. Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. 2017. № 36. С. 12–17.
3. Ahmad A. *Bordering On Fear: A Comparative Literary Study of Horror Fiction*. Ottawa : Institute of Comparative Studies in Literature, Art and Culture: Cultural Mediations, 2010. 393 p.
4. Askin R. “Folding, Unfolding, Refolding”: Mark Z. Danielewski’s Differential Novel *House of Leaves*. *Revolutionary Leaves: The Fiction of Mark Z. Danielewski* / ed. by S. Pöhlmann. 2012. P. 99–123.
5. Bachelard G. *The Poetics of Space*. Boston : Beacon Press, 1964. 241 p.
6. Bekovac L. *Matrix Pavoris: Material Dislocation in House Of Leaves*. *Diseases of the head: essays on the horrors of speculative philosophy* / ed. by M. Rosen. 2020. P. 315–361.
7. Belletto S. *Rescuing Interpretation with Mark Danielewski: The Genre of Scholarship in House of Leaves*. *Genre*. 2009. Vol. 42, no. 3-4. P. 99–117.
8. Bida A. *Hauntingly Sweet: Home as Labyrinth and Hospitality in House of Leaves*. *Revolutionary Leaves: The Fiction of Mark Z. Danielewski* / ed. by S. Pöhlmann. 2012. P. 43–63.
9. Bilsky B. *(Im)Possible Spaces: Technology and Narrative in House of Leaves*. *Revolutionary Leaves: The Fiction of Mark Z. Danielewski* / ed. by S. Pöhlmann. 2012. P. 137–167.
10. Botting F. *Gothic*. New York & London : Routledge, 1997. 128 p.
11. Botting F. *Horrorspace: Reading House of Leaves*. *Horror Stories*. 2015. Vol. 6, no. 2. P. 239–253.

12. Brunius T. The Aesthetics of Roman Ingarden. Philosophy and Phenomenological Research. 1970. Vol. 30, № 4. P. 590–595.
13. Carroll N. The philosophy of horror or the paradoxes of the heart. Routledge New York & London, 1990. 256 p.
14. Chandler M. R. Dwelling in the Text: Houses in American Fiction. University of California Press, 1991. 326 p.
15. Clasen M. Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories. Review of General Psychology. 2012. Vol. 16, no. 2. P. 222–229.
16. Clasen M. The Horror! The Horror!. The Evolutionary Review. 2010. Vol. 1. P. 112–119.
17. Danielewski M. Z. House of Leaves. New York : Pantheon Books, 2000. 709 p.
18. Dorey W. "Physics depends on a universe infinitely centred on an equals sign": Unreality, Narrative Spaces, and Postmodern Schizophrenia in House of Leaves. English 769: Science Fiction. 2014. P. 18.
19. Freud S. The Uncanny. London : Penguin books, 2003. 240 p.
20. Heller T. The delights of terror: an aesthetics of the tale of terror. 2002. URL: <http://www.public.coe.edu/~theller/essays/delights/dt2.html> (дата звернення: 03.05.2022).
21. Jets K. How is Fear Constructed? A Narrative Approach to Social Dread in Literature. Interlitteraria. 2018. Vol. 23, no. 2. P. 427–441.
22. Jung C. G. Contributions to Analytical Psychology. New York & London : Harcourt, Brace & Company and Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1928. 410 p.
23. Lovecraft H. P. Supernatural horror in literature. URL: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx> (дата звернення: 05.05.2022).

24. Sencindiver S. *Fear and Gothic Spatiality*. Århus : Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse, 2010. 38 p.
25. Shastri S. *Return to the beginning: House of Leaves by Mark Danielewski*. Atenea. 2006. XXXVI, no. 2. P. 81–95.
26. Slocombe W. "This Is Not For You": Nihilism And The House That Jacques Built. *Modern Fiction Studies*. Vol. 51, No. 1 (Spring 2005). P. 88–109.
27. Solarz M. The Labyrinth as an Anti-Home in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*. *New Horizons in English Studies*. 2017. No. 2. P. 89–99.
28. Soon A. *Women and Domestic Space in Contemporary Gothic Narratives: The House as Subject*. Palgrave Macmillan, 2015. 259 p.
29. Todorov T. *The Fantastic: a structural approach to a literary genre*. Cleveland\London : The Press of Case Western Reserve University, 1973. 179 p.
30. Travers S. *Empty Constructs: The Postmodern Haunted House In Mark Z. Danielewski's House Of Leaves*. *IJAS Online*. 2018. No. 7, Special Postgraduate Issue. P. 65–76.
31. Vidler A. *The Architectural Uncanny*. The MIT Press, 1994. 278 p.