ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені І. І. МЕЧНИКОВА

Факультет романо-германської філології

Кафедра граматики англійської мови

**Дипломна робота**

на тему: «**Лінгвальні особливості англійського готичного роману крізь призму діахронії (на матеріалі романів** **Х. Уолпола «The Castle of Otranto», А. Радкліф «A Romance in the Forest», Д. Коутс «The Haunting of Gillespie House» та Дж. Клайд «Graveyard Rose»)»**

студентки ІV курсу 42а групи

напряму підготовки

6.020303 «Філологія»

ЄЖКОВОЇ А. Г.

Керівник:

к. ф. н., доцент

ПОЖАРИЦЬКА O. О.

Оцінка за шкалами:

національною\_\_\_\_\_

ECTS\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Кількість балів\_\_\_\_

Члени комісії

\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Одеса – 2018 рік

**ЗМІСТ**

Вступ.........................................................................................................................3

Розділ І. ГОТИЧНИЙ РОМАН ЯК ЖАНР АНГЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ…..6

1.1. Визначення поняття «готичного» в літературі та інших мистецтвах….…6

1.2. Передумови появи жанру готичного роману в англійській літературі…..8

Розділ ІІ. ОСНОВНІ ЛІНГВАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ АНГЛІЙСЬКОГО ГОТИЧНОГО РОМАНУ КРІЗЬ ПРИЗМУ ДІАХРОНІЇ………...…………….12

2.1. Еволюційний розвиток англійського готичного роману…………………12

2.2. Компаративний аналіз літературної семантики у заданих творах............15

2.3.1. Авторський наратив та художній діалог як основні плани художньої розповіді………………………………………………………………………....19

2.3.2. Морфологічні та лексичні характеристики готичних романів «*The Castle of Otranto*» та «*The Haunting of Gillespie House*»………………………20

2.3.3. Структурно-синтаксичні аспекти авторського наративу та художнього діалогу в наведених романах……………………………………...……………24

Висновки…………………………………………………………………………33

Список використаних джерел ………………………………………………….35

**ВСТУП**

Доволі відомим явищем в англійській літературі є готичний роман, або «роман жахів». З початку формування жанру до сьогодення готичний роман користувався популярністю серед читачів. Даний жанр складає значну частину сучасної масової літератури та слугує натхненням для інших видів мистецтв, наприклад, кінематографії, живопису, набираючи популярність в умовах сучасного світу, особливо серед молоді. **Темою** нашого дослідження є лінгвальні особливості англійського готичного роману крізь призму діахронії. Мова йде про аналіз та мотивування літературної і синтаксичної структури творів та дослідження лексичної складової готичних романів різних часів написання. Під час аналізу доцільно звернутися до витоків готичного роману – твору Г. Уолпола «*The Castle of Otrantо*» як зразку роману XVIII ст. Для порівняння було обрано твір ХХІ ст. – роман Д. Коутс «*The Haunting of Gillespie House*». Вибір теми дослідження зумовлений інтересом до явища готичної літератури як складової романтизму. Проблемами історії появи даного жанру займалися такі дослідники, як О.І. Клименко [5], Н.А. Соловйова [11], Луїс І. Бредвольд [14] та інші. Їхні праці становлять теоретико-методологічну основу даної роботи. Значний внесок до розробки теорії готичного роману також зробили Монтегю Саммерс [15], Девендра Варма [18], Едіт Біркхед [13]. У даному випадку дослідження проводиться шляхом компаративного аналізу художніх творів в одному жанрі готичного роману, проте різного часу написання – ІІ пол. ХVIIІ ст. та поч. ХХІ ст. Діахронічні дослідження в лінгвістиці спрямовані на висвітлення еволюційних змін у мовних чи мовленнєвих явищах, що знаходяться у фокусі уваги, та дозволяють зафіксувати закономірності й тенденції їхнього розвитку (І.А. Бодуен де Куртене, Ф.Ф. Фортунатов, Г. Пауль, В.Г. Адмоні, Л. Долгополова, В.В. Левицький, В.Г. Таранець, В.П. Даниленко, І.Б. Морозова та інші визначні дослідники у даній сфері). Синтаксичний аналіз базується загалом на розвідках І.Б. Морозової [6, 7]. **Актуальність** проведеного дослідження мотивується як загальною гносеологічною важливістю проблеми лінгвальної реалізації ментальних процесів людини, так і пояснюється постійним інтересом дослідників до еволюції мовних явищ. Зауважимо, що попри велику кількість робіт, присвячених готичним романам взагалі та англійському готичному роману зокрема, досліджень мовленнєвої спорідненості та відмінностей між романами даного жанру різного часу написання досі не проводилося. **Об’єктом** аналізу є авторський монолог та художній діалог в англійському готичному романі. **Предмет** дослідження становлять еволюційні зміни в синтаксичній та морфолого-лексичній організації авторського наративу та художнього діалогу англійського роману розглянутого жанру. **Мета** роботи – дослідження художніх особливостей та лексико-синтаксичних еволюційних змін в авторському монолозі та художньому діалозі в англійському готичному романі XVIII-XX ст. З поставленої мети роботи випливають завдання нашого дослідження:

1) визначити поняття «готичного» в літературі та інших мистецтвах;

2) проаналізувати передумови появи жанру готичного роману в англійській літературі;

3) описати еволюційний розвиток англійського готичного роману;

4) дослідити та систематизувати характерні риси і спільні місця готичних романів, у тому числі творів Г. Уолпола «*The Castle of Otranto*» та Д. Коутс «*The Haunting of Gillespie House*» на рівнях лексико-синтаксичної організації та художньої своєрідності. На даному етапі увагу було зосереджено на аналізі авторського наративу. На наступному етапі ми плануємо продовжити дослідження на рівні художнього діалогу.

**Матеріалом** роботи слугували тексти романів Г. Уолпола «*The Castle of Otranto*» та Д. Коутс «*The Haunting of Gillespie House*». Аналізу структурно-синтаксичних аспектів авторського наративу піддавався корпус з 200 мовленнєвих зразків (по 100 прикладів синтаксичних конструкцій кожного роману, отриманих за методом суцільної вибірки). «*The Castle of Otrantо*», написаний 1764 року,- перший готичний роман в історії англійської літератури, який справедливо вважається взірцем даного жанру, а отже, вважаємо доречним розглянути саме його. Інший приклад англійського готичного роману - «*The Haunting of Gillespie House*», написаний 2015 року. Обидва романи розкривають проблеми добра та зла, в обох художня сучасність стикається зі зловісним минулим. Використовуються схожі образи, наявні описи одних і тих самих елементів інтер’єру та екстер’єру, що дає змогу провести детальний порівняльний аналіз художнього та мовленнєвого матеріалу, представлених у них.

В процесі аналізу було залучено загально філософські та спеціальні лінгвістичні методи дослідження, серед них: описовий метод, компаративний аналіз художніх творів, метод суцільної вибірки синтаксичних конструкцій, методи синтезу та аналізу, кількісного та якісного аналізу під час вивчення отриманих мовленнєвих зразків, порівняльно-узагальнюючий при підведенні висновків. **Структура** роботи випливає з поставленої мети та завдань. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку літератури, що складається з 20 позицій. В першому розділі дається визначення поняття «готичного» в літературі та інших мистецтвах, а також розглядаються передумови появи жанру готичного роману в англійській літературі. В другому розділі проводиться компаративний аналіз літературної семантики готичних романів, аналізується авторський наратив та художній діалог як основні плани художньої розповіді, розглядаються морфологічні та лексичні характеристики готичних романів «*The Castle of Otranto*» та «*The Haunting of Gillespie House*» та структурно-синтаксичні аспекти авторського наративу в наведених романах. Для ілюстрації зроблених висновків та базових позицій наведено 3 таблиці.

**РОЗДІЛ І. ГОТИЧНИЙ РОМАН ЯК ЖАНР АНГЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

**1.1. Визначення поняття «готичного» в літературі та інших мистецтвах**

Найчастіше термін «готичний» застосовується відносно архітектури Західної Європи зрілого та пізнього середньовіччя (кін. ХІІ – поч. ХVІ ст.). Також досить розповсюдженим у Європі було готичне письмо, або готичний шрифт (сер. ХІІ – ХVІІ ст.). До племені готів готичне письмо не мало відношення, термін був запропонований у ХV ст. італійськими діячами Відродження як синонім слова «варварський», на противагу давньоримській писемності [5].

Стосовно літератури у часи англійського середньовіччя, в епоху Відродження та бароко слово «готичний» означало «германський», пов’язаний із племенем готів.

Зміст терміну «готичний» змінився в епоху Просвітництва: він став означати «варварський» і вживався з деяким презирством та зневагою [ibid]. Дослідник … пише, що в епоху класицизму література була сконцентрована на сучасності, а романтизм, навпаки, змінив приорітетний напрямок художньої сівдомості на епоху Середньовіччя, що не було можливим у часи Просвітництва, оскільки готика була асоціювалася з чимось реакційним, застарілим, диявольським []. «<…> так називали всю «варварську» середньовічну культуру, що змінила собою зруйновану «еталонну» класичну античність» - відмічає … []. Однак з плином часу цей відтінок зник. Надбання епохи сентименталізму зробили можливою романтизацію образу середньовіччя. «Готичне» стало означати «середньовічне», «історичне» з відтінком національного, лицарського та чистого, не зіпсованого цивілізацією. На момент появи готичного роману в англійській літературі (ІІ пол. ХVІІІ ст.) саме ця інтерпретація була основною. В кінці ХVІІI ст., тобто в епоху романтизму, готичними стали абстрактно називати часи, що передують Просвітництву, тобто часи до 1689 р., з натяком на їхню благородність, за довідником *Oxford Companion* [17]. Починаючи з вікторіанської епохи (ХІХ ст.), «готичне» набуло в основному ознак потойбічного, страшного, незрозумілого та застарілого. Це значення – найближче до сучасного, на нашу думку. У сучасній літературі «готичне» - перш за все страшне, жахливе, спрямоване на емоції читача. Отже, хоча кожній епосі властиве своє визначення терміну «готичне», чому сприяли різноманітні процеси в англійській літературі, спільним серед усіх визначень є те, що «готичне» передбачає віддаленість у часі, наявність особливого, незвичайного побуту та звичаїв, дивовижних подій, що розбурхують уяву читача та впливають на емоції тим чи іншим чином.

**1.2. Погляди на поняття жанру у літературознавстві та ознаки жанру роману**

Перед тим, як говорити про жанр готичного роману в англійській літературі, варто з’ясувати, що собою представляє літературний жанр у цілому. Варто відмітити, що єдиного погляду на дану проблему не існує: дослідники розуміють феномен по-різному. Але є й схожі погляди, що можна об’єднати для аналізу. Наприклад, Крупчанов вважає, що «<…>существуют два способа выделять типы литературных произведений – основываясь на разновидностях, сложившихся исторически, и опираясь на теоретическое осмысление возможностей словесного искусства.» [].

Далі науковець пояснює свою точку зору: з одного боку, жанр – це сукупність характеристик, що склалися в умовах історичного розвитку будь-якої національної літератури чи ряда літератур та перш за все описує спільні риси, притаманні саме композиційній структурі твору. На позначення творів, яким притаманні ті чи інші традиційні характеристики, є спеціальні теміни: роман, повість, новела тощо.

По-друге, Крупчанов наголошує, що під жанром можна розуміти деяку стандартну, «ідеальну» модель твору, що формується шляхом зіставлення конкретних літературних творів. До того ж, жанр у такому контексті несе диференціюючу функцію на більш низькому рівні: можна говорити про жанри готичного, лицарського, історичного роману, романтичної повісті, класицистичної трагедії, романтичної балади тощо [].

Отже, бачимо, що особливо контрибутивними до феномену жанру є композиція твору та компаративний метод аналізу.

Калачева у «Словнику літературознавчих термінів» зазначає, що «од жанром понимается повторяющееся во многих произведениях на протяжении истории развития литературы единство композиционной структуры, обусловленной своеобразием отражаемых явлений действительности и характером отношения к ним художника.» []. В цьому визначенні також бачимо підкреслену важливість композиції. А дослідниця Л.В. Чернец, у свою чергу, пише, що жанр – постійна величина, що представляє собою «одиницю класифікації творів та токен їх традиційнх рис». []. Дослідниця наголошує, що типологія жанрів займається преймущественно виявленням найстабільніших жанрових ознак у літературному процессі та встановлення зв’язків між жанровими системами. Підтверджується теорія Крупчанова про диференціюючу функцію поняття жанру як основну.

Дослідник Поспєлов визначає феномен літературного жанру як «сложившиеся в процессе развития художественной словесности виды произведений.» []. І знов наголошується на тому, що проблема жанру в загальній формі – це проблема класифікації творів, виявления в них загальних жанрових ознак. Відзначається, що зміни, що порушують єдність усталеного набору характеристик жанру через еволюційний розвиток, становлять основну проблему.

Таким чином можна стверджувати, що жанр – це набір характеристик, притаманних деякій сукупності літературних творів у плані діахронії, оскільки з плином часу зазначені характеристики змінюються.

Саме вони й називаються об’ємом жанру: це «кількість та характер жанрових ознак», за Поспєловим []. Оскільки з точки зору діахронії твори одного й того самого жанру стають більш варіативними, рамки жанру розширюються. Тому «<…> можна говорити про зменшення жанрового об'єму» [ibid]. Відмічається, що найбільш усталені та незмінні в процесі історичного розвитку жанрів ознаки беруться за основу літературознавчої класифікації творів. По-перше, жанровою ознакою твору є належність до того чи іншого літературного роду – епосу, лірики, драми чи ліро-епосу. За організацією мови всередині роду виділяють віршовані та прозові твори. Критеріями диференціації також є об'єм тексту, принципи складання сюжету, проблематика тощо [ibid].

Дане дослідження присвячене жанру роману: він належить до великої прозової форми епічного жанру зі значним масштабом сюжету. Дослідник наголошує, що романна проблематика, намеченной еще в прозаических произведениях античности, заключалась в том, что внимание писателей было направлено на жизнь и судьбу отдельной личности, на развитие се характера в столкновении с окружающей средой [ibid]. XVIII ст. стало переломним моментом для розвитку романного жанру та його подальшої популяризації. Епоха посиленого розвитку людства, за Белінським, стала епохою розквіту роману. Дослідниця Щепілова виділяє такі основні ознаки романного жанру, як постановка особливо великих життєвих проблем, які вимагають глибокого проникнення в числені області життя людини, встановлення зв'язку між багатьма сторонами суспільного буття людей, великою повнотою зображення в творі суспільного та особистого життя людини []. Для реалізації значного об’єму авторського замислу необхідне велике число персонажів і докладне змалювання їхнього життя і відносин, розкриття умов буття людей, формування їхніх характерів і відносин з більшою повнотою, ніж в інших жанрах. Звідси випливає і великий обсяг роману, і різноманітність можливостей відтворення в ньому обставин життя людей. У романі, як пише дослідниця, всебічно аналізуються вчинки, поведінка, внутрішній стан персонажів. Детальність розкриття психології людини, властива роману, показ зростання характерів, зображення людей в процесі їх внутрішнього розвитку є необхідним елементом відтворення життя та стають в романі в центр уваги автора та читача [ibid].

Отже, при зображенні особливо складних життєвих процесів, які вимагають всебічної оцінки людини і умов її буття, письменники найчастіше звертаються до форми роману. На вказані критерії будемо звертати увагу при аналізі романів Х. Уолпола «The Castle of Otranto», А. Радкліф «A Romance in the Forest», Д. Коутс «The Haunting of Gillespie House» та Дж. Клайд «Graveyard Rose»

**1.3. Передумови появи жанру готичного роману в англійській літературі**

Кожна відома інтерпретація терміну «готичний» є результатом літературного та історичного процесу. Розглянемо причини та передумови формування англійського готичного роману. Як зауважує О.І. Клименко, історичні події в Англії стали першою причиною появи поняття англійського готичного роману, чому сприяли наступні передумови. В ІІ пол. XVIII ст. в Англії сприйняття свого історичного минулого радикально змінилося. Об’єднання Англії та Шотландії під однією короною на поч. XVII ст., а потім повне злиття за допомогою унії парламентів 1707 року було досить проблематичним. Шотландія була нерозвиненою економічно, але мала давні звичаї, що дуже добре збереглися. Народ був проти об’єднання, не відчуваючи соборності держави та залишаючись ворожими до співвітчизників. До того ж, постійною була загроза вторгнення наполеонівських військ. Питання об’єднання держави було чи не найголовнішим [5]. Суспільні діячі того часу вбачали вихід в піднятті інтересу до старовини, народних традицій, що залишилися в Шотландії з «варварських», патріархальних часів. На їхню думку, це зблизило б народи зі схожим минулим та культурою. Тому популярним стало збирання народних пісень та переписування їх на витончений, більш сучасний лад, що відповідало літературним смакам сентименталізму (*Thomas Percy* «*Reliques of Ancient English Poetry*», 1765; *James Macpherson* «*Fragments of ancient poetry, translated from the Gaelic or Esre language*», 1760). Так відбувалася романтізація середньовіччя і «варварське» перетворювалося на національне. «Усвідомлюється естетична цінність культури Середньовіччя, а багато в чому завдяки готичному роману розуміння готики змінюється із сприйняття її як варварського мистецтва на символ релігійного містицизму, зв'язку людини з потойбічним світом» - наголошує … []. Такої ж думки дотримується і Н.А. Соловйова [11]. Читаючи готичний роман, читачі знайомилися зі старовиною, звичаями минулої феодальної епохи та повинні були зробити вибір на користь сучасного державного устрою, який в результаті виявлявся набагато людянішим та комфортнішим за феодальний [5].

Іншою причиною появи готичного роману стали більш глобальні процеси: науково-технічна революція (НТР) та промисловий переворот. Відбувалася інтелектуалізація суспільства, все, що вважалося таким, що не можна пояснити, стало зрозумілим та звичайним. Фізіологія сновидінь та фантазії у зв’язку з відкриттями правої півкулі головного мозку стала матеріалістично обумовленою. Раціоналістичність потребувала компенсації у химерних фантазіях та вигадках. Технічний розвиток став загрозою людській уяві. Як зазначає Франциска Фуртай у вступі до своєї роботи «Ars et Schola. Теорія образотворчого мистецтва в середні віки», «<…> на межі XVIII-XIX століть, з входженням в європейську цивілізацію машини, почалася зміна метакультурного парадигми з античної на середньовічну» [8, с. 3]. Середній англійський читач того часу був вже добре підготовленим, його уява була гнучкою та рухливою. «Занурення в ірраціональне дозволяє зняти напругу, стати цілісною особистістю та створити видимість незалежності «я» від суспільства» [11]. За словами Л. Байер-Беренбаум, «готичне відродження» було реакцією на впорядкованість і формалізм початку вісімнадцятого століття» [7, p. 19]. Готичні елементи розкривають потенціал уяви людини, її душі, звільняють від пут дійсності та допомагають сформувати той чи інший ідеал, матеріальний або ідеальний, якого ніколи не досягнути. Незважаючи на нагромадження страшних елементів та мотивів, готичний роман покликаний викорінювати зло. Але сучасному світові більш відповідала рятівна роль мистецтва, а не релігії, тому уява, джерело справжнього мистецтва, взяла на себе цю функцію [11].

На тлі більшості виділяється теорія Ю. Габермаса, згідно з якою витоки готики кінця XVIII століття лежать в соціальних процесах суспільства. Відповідно до теорії німецького вченого, саме до другої половини XVIII століття завершується чіткий поділ сфер західного буржуазного суспільства на приватну і суспільну. Перша з них, яку ототожнюють з поняттями «будинок», «свій», «місцевий», «внутрішній», породжувала особливе середовище для прояву несвідомого, що розкриває механізми тілесного і сексуального. Це було неможливо в суспільній сфері: «Розмір кімнат в межах міських будівель було скорочено до мінімуму, звільняючи місце для більшої кількості кімнат, в яких кожен член родини міг мати його або її власну "приватну область", тобто відбувається ізоляція одних індивідуальних членів сімейства від інших» [8, p. 25]. Інший фактор, який прив'язує виникнення готичного роману до поділу приватної і суспільної сфери, по Габермасу, - трансформація приватної сфери і ізоляція в ній жінок, які «були виключені, не тільки фактично, але також і юридично від політичної суспільної сфери» [8, p. 52]. Звідси і розвиток епістолярного жанру, і приватної переписки всередині сім'ї, і жіночої прози, яка в кінці XVIII століття трансформувалася в «сентиментальну», «жіночу» готику (Романи С. Лі, К. Рів, А. Радкліф і ін.) з сильним мелодраматичним емоційним елементом.

Задля уможливлення детального аналізу готичних романів в нашому дослідженні, розглянемо літературні витоки англійського готичного роману як такого. Зауважимо, що готичний роман зароджується в епоху предромантизму (ІІ пол. ХVІІІ ст.). Їй передує сентименталізм (поч. ХVIII ст.). Митці сентименталізму, особливо поети, захоплювалися так званою «цвинтарною» поезією (*graveyard poetry*) [11]. Ця медитативна меланхолічна поезія змальовує похмурі пейзажі, руїни церков, монастирів та кладовищ як минулу велич культури, якою варто милуватися. Також ці образи є алегорією майбутнього життя – вічного та спокійного [5]. Поети сентименталізму мали великий вплив на авторів перших готичних романів. Таке відношення до життя та критерії краси частково є результатом введення в літературу поняття чутливості. Це поняття було введено сентименталістами на противагу літературі класицизму. Як зауважує Н.А. Соловйова, сентименталісти протиставляли сільську патріархальну природу міській цивілізації. Людина, що не живе за законами природи, тобто є цивілізованою – зіпсована, вона не може жити за покликом серця. Основним критерієм чутливості є втома від цивілізації. Людина за своєю природою добра, але на неї негативно впливають закони суспільства. Саме чутливість розглядається як початок реакції проти інтелектуалізму XVII та І пол. XVIII ст. Опозиція природи та мистецтва як натурального проти штучного, створеного людиною призводить до популярності народної творчості, про що було сказано раніше [11]. Природу, за Л.І. Бредвольдом, знаходили в стародавніх творах шотландського, ірландського, англійського та скандинавських народів. Так з’являється поняття «шляхетного дикуна» («*noble savage*»). Вважалося, що класицизм позбавив англійську літературу її природної вишуканості. Лицарський епос набагато більше підходив духу епохи, аніж, наприклад, епос Давньої Греції, оскільки перший залишав набагато більше простору для фантазії. Знов-таки, бачимо, як «варварське», середньовічне перетворюється на національне, оскільки береться з народних джерел [15]. Чутливість епохи сентименталізму стосується лише особистих переживань окремої людини, але в епоху романтизму поняття ускладнюється. Протиріччя вбачається в соціальних характеристиках інших членів суспільства, моральна гідність протиставляється суспільному положенню. Вважається, що людина втратила цілісність і гармонію. Характерним стає самоаналіз та аналіз оточуючих. Це підвищує емоційну спрямованість читачів, активізує пошук високого ідеалу. Готичний роман також пробуджував чутливість читачів, а саме збуджував острах перед невідомим, нез’ясованим, незвичайним та випадковим, даючи уяві достатньо розвитися. Отже, серед причин, що вплинули на появу готичного роману, основними є прагнення об’єднати народи Англії, Шотландії та Ірландії, НТР та бажання знайти гармонію в собі в умовах перебудови суспільної свідомості, коли категорії розуму та причинності, що були чинними в епоху Просвітництва, були дискредитовані, а токож розподіл повсякденного життя на суспільне й приватне.

**РОЗДІЛ ІІ. ОСНОВНІ ЛІНГВАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ АНГЛІЙСЬКОГО ГОТИЧНОГО РОМАНУ КРІЗЬ ПРИЗМУ ДІАХРОНІЇ**

**2.1. Еволюційний розвиток англійського готичного роману**

На даному етапі існує велика кількість як різновидів готичних романів, так і їхніх класифікацій. Розглянемо базові з них. Так, згідно з класифікацією готичних романів за відомим англійським дослідником М. Саммерсом [15], виділяють три основні види готичних романів: історичний (*historical novel*), сентиментальний (*sentimental novel*) та роман жахів (*novel of terror*). Також деякі дослідники, наприклад, Л.І. Бредвольд, виділяють екзотичний готичний роман (*exotic novel*), дія якого відбувається в далеких країнах [14]. Індійський дослідник Д. Варма у роботі «Готичне полум’я» [18] пропонує наступну класифікацію за трьома школами: історична готика (*the historical gothic tale*) – Клара Рів, Софія Лі, Вальтер Скотт; школа напруження та незбагненної тривоги (*the school of terror*) – Анна Радкліф; школа жаху (*the school of horror*) – Уільям Годвін. З нашої точки зору, найбільш повною на даний момент є класифікація Е. Біркхед. В її монографії «Історія жаху: дослідження готичного роману» [14] подано наступну класифікацію: готичний роман (*the gothic romance*) – Горацій Уолпол, Клара Рів, Мері Шеллі; роман напруження та незбагненної тривоги (*the novel of suspense*) – Анна Радкліф; роман жаху (*the novel of terror*) – Чарьз Метьюрін; східна повість жаху (*the oriental tale of terror*) – Уільям Бекфорд; сатира на роман жаху (*satires on the novel of terror*) – Джейн Остін, Томас Лав Пікок (також його можна назвати романом-пародією, як це робить Н.А. Соловйова); коротка повість жаху (*the short tale of terror*) – Мері Шеллі. Елемент сатири та явище самоіронії були характерні для готичного роману в усі часи, тому ми вважаємо цю класифікацію найвдалішою. Прослідкуймо за розвитком англійського готичного роману. Першим історичним романом у дусі готики можна вважати твір священика Томаса Ліланда «Довга шпага або граф Солсбері», що вийшов 1762 року, проте справжній взірець готичного роману з’явився лише 1764 року – це роман Горація Уолпола «*The Castle of Otranto*» [13.]. За М. Саммерсом, це роман жахів. Дослідниця … відмічає, що Уолпол та інші автори романтизують Середньовіччя, змальовуючи епоху не такою, яка вона була насправді, тобто це «Середньовіччя міфічне, де привиди, башти, гнітючі пейзажі та напівморок стають атрибутикою, умовністю та модою []. Разом з тим, перші наслідувачі Г. Уолпола поєднували готику з сентименталізмом Річардсона, тим самим даючи розвиток сентиментальному роману [15]. В британській та ірландській літературі можна знайти багато прикладів готичної літератури, що з’явилася в період трьох десятиліть після 1770 р. Літературознавець Елізабет Напье дійшла висновку, що мінімум 65 % романів, що вийшли у Великобританії у 1786 - 1806 роках, були готичними []. Провідним автором була Анна Радкліф («*The Romance Of The Forest*», «*The Mysteries Of Udolpho*», «*The Italian*»), чиї твори відрізняються витонченістю та чутливістю. Також впливовими були твори Метью Льюїса «*The Monk*» та Чарльза Метьюріна «*Melmoth the Wanderer*» (східна повість жаху). Ці твори викликають почуття тривоги, остраху та шокували сучасних їм читачів. З настанням епохи романтизму Європу охоплює всеосяжна мода на готику - готичні мотиви починають з'являтися в архітектурі. Це справедливо для готики другої половини XVIII століття, коли «готичні» романи вийшли в тираж, стали масовою літературою. На рубежі XVIII - XIX століть від зображення чистої ірраціональності як форми втілення старих феодальних порядків і диявольської спокуси («Замок Отранто» Уолпола, «Чернець» Льюїса, «Ватек» Бекфорда, Ч.Р. Метьюріна «Мельмот-блукач») та від мелодраматичної атмосфери романів А. Радкліф, готика звернулася до темних сторін особистості - мотиву доппельгангера у ранніх романтиків (новели Е. Т. А. Гофмана, Е. По), і «монструозність» (М. Шеллі) [].

На початку ХІХ ст. (у 1820-ті рр.) завдяки Вальтеру Скоттові та Джейн Остін («*Northanger Abbey*», 1818 – сатира на роман жаху) готичний роман позбувся головного акценту на жах та набув рис справжньої розважальної літератури. В цей же час з’являється піджанр «вампірської» готики (Джон Полідорі «*The Vampyre*», 1819). При цьому, за деякими дослідниками (С.А.Антонов), образ вампіра – це уявлення представників середнього класу про зникаючу аристократію [1]. У ці часи американський письменник Едгар Аллан По зробив вагомий внесок в розвиток готичної літератури завдяки введенню форми новели («*The Fall of the House of Usher*»), тим самим «сконцентрувавши» жахи у порівняно невеликому тексті.

До того ж, тільки за XIX століття в Англії складається величезний пласт готичної новелістики, призначеної для широкого кола читачів. При цьому науковці не відносять її беззастережно до «масової» літератури []. Новий виток інтересу до науки і ірраціонального, що охопив європейське суспільство, а також сприятливі для розвитку ринку друкованих видань економічні та соціальні умові сприяли в XIX столітті значному інтересу англійського читача до готичної літератури, яка розвивалася в двох основних напрямках. З одного боку, відбувалося відчутне «зниження» жанру, з'являвся побутовий елемент. У той же час, з іншого боку, готика отримує потужний інтелектуальний імпульс від досягнень точних і природничих наук [].

Письменники другого напрямку готичного жанру використовували досягнення сучасної науки, медицини та психології, привносили науковий або як мінімум наукоподібний елемент в свої твори. Дана тенденція реалізовувалася різними способами, але найпоширенішими прийомами стали використання наукової термінології, наукового підходу в оцінці надприродного та особистого спіритичного досвіду, введення фігур лікаря і священика-духівника у якості символів прямо протилежних підходів до трактування інфернального­ [ibid].

У вікторіанську епоху готична традиція стає все проникною [18]. Знаходимо її у творах Шарлотти та Емілії Бронте, Чарльза Діккенса («*Bleak House*»). Зокрема, Діккнес застосовує прийом «проклятого минулого», що не дозволяє героям влаштуватися у житті.

З 1860 рр. до кінця вікторіанської епохи готична література активно розвивалася. Провідний мотив покинутого будинку та героя, що шукає вхід з нього, змінився на мотив одержимої особистості (Роберт Льюїс Стівенсон «*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*» - 1886, Оскар Уайльд «*The Picture of Dorian Gray*» - 1890, Брем Стокер «*Dracula*» - 1897) [ibid]. Дослідниця … відмічає, що «<…> вже в середині XIX століття починають формуватися принципи психологізму, в повній мірі властиві готичним творам початку XX століття» []. На рубежі XIX - XX століть готика звернулася до набору прийомів, пов'язаних з підсвідомістю людини, його внутрішньою непізнаною природою, що ставить під питання його особистісну ідентичність (Р. Л. Стівенсон, «The strange Case of Dr. Jeckyll and Mr. Hyde», О. Уайльд, «The Picture of Dorian Grey», Г. Джеймс, «Turn of the Screw»). Поняття готики пройшло ряд змін та еволюціонувало. Готика перестала бути ірраціональною силою ззовні, перетворившись на свідка темної сутності людини, його тіла, свідомості і думок. В цей же період готика здійснює експансію за межі архітектури та літератури. Оскільки первісний страх потребував візуалізації, то вихід на сцену театру і кіно був логічним продовженням існування даного художнього поняття.

У І половині ХХ ст. можна виділити готичні традиції розповідей про привидів (*ghost stories*) та фентезі (*fantasy*) Відбулася популяризація готики завдяки голлівудським адаптаціям Дракули, Франкенштейна та ін. У ІІ половині ХХ ст., зважаючи на інформаційні технології, літературний процес прискорився, з’явилися різноманітні варіанти та мотиви готики, такі як приниження жінки та домашнє насильство (відображають ідеї фемінізму), елементи «чорного» гумору, відновлення мотиву родинної таємниці та дому з привидами.

В кінці XIX століття вона стала частиною масової культури, проявляючись як в «готичних» романах постмодерністів (наприклад, «Пекельні машини доктора Хоффмана» А. Картер, «Будинок доктора Ді» П. Акройд, «Осина фабрика» І. Бенкса), так і в масовій літературі. Одним з найпопулярніших сучасних письменників у сучасній готичній літературі є Стівен Кінг. У зв’язку з появою субкультури готів слід також виділити американську письменницю Анну Райс, широко відому за творами про вампірів, які дуже шанують молодіжні спільноти готів [ibid]. Романи серії «Сутінки. Сага» Стефані Майєр із втіленням романтизованого «вампірського андеграунду», випущені тиражем понад 100 млн. примірників і комерційно успішно екранізовані, також є невід'ємною частиною антології готичної літератури наших часів. У величезній кількості перевидаються і стають популярними класичні твори неоготичної літератури, нової актуальності набувають шедеври кінематографу жахів. Знову популярні антології готичних оповідань письменників різних країн, а також перекази фольклору про надприродне. // в актуальность

Отже, загальні літературні тенденції показують, що інтерес до готичного збільшується, коли стає актуальним романтичне взагалі, однак з появою реалістичного роману справжні готичні традиції тимчасово занепадали та замінювалися на пародійні, що ми пов’язуємо із перебудовою суспільної свідомості. Сплеск готики в мистецтві спостерігається тоді, коли страх пов'язаний з суспільно важливими явищами; коли людство в нерішучості завмирає перед тим, як зробити крок назустріч невідомому, але звабливому майбутньому. Зникали умови для процвітання готики та ідеалів «готичного», оскільки читачі відходили від світу фантазії та наближалися до реальності, відмовляючись від романтичного світобачення. Завдяки відкритості структури готичного роману його традиції зливалися із казкою, детективом, побутовим, науково-фантастичним, авантюрно-пригодницьким та сатиричним романом, втратили первинний зв’язок з історією та стали універсальним прийомом нагнітання жаху або зацікавлення. Таким чином, в кінці ХХ ст. з’явилася «нова готика» - література жахів, що є невід’ємною частиною масової культури. Також, якщо ми звернемо погляд на рубежі століть останніх двохсот років, то виявимо дивовижну здатність готики ставати «художнім мейнстрімом».

**2.2. Компаративний аналіз літературної семантики у заданих творах**

Перш за все вважаємо за необхідне пояснити розбіжності у термінології, що зустрічаються у наукових розвідках і пов’язані з диференціюванням понять «novel», «story» та «romance».

Сам автор першого англійського готичного роману Хорас Уолпол в підзаголовку до «Замку Отранто» використав термін Gothic *story*, де слово «gothic» використовувався в значенні «середньовічний». Автор пише в передмові до першого видання: «If the *story* was written near the time when it is supposed to have happened, it must have been between 1095, the era of the first Crusade, and 1243, the date of the last, or not long afterwards» [], знов називаючи свій твір терміном «story», що корелює з українським «повість». Оскільки Уолпол використовував прийом літературної містифікації, використання терміна, що об'єктивно не відповідає дійсності, можна пояснити бажанням видати себе за боязливого перекладача, що сором'язливо називає знайдену роботу «повістю». У свою чергу, А. Радкліфф виносить у заголовок свого твору термін «*romance*». У дослідженні К. Атарової зазначено: «<…> нові тенденції в розвитку роману зазначені появою особливого жанрового визначення – «romance», яким, на відміну від традиційного «novel», називали автори готичних романів свої творіння» []. Принципові зміни в поетиці, різниця поглядів на зв'язок мистецтва і життя, на різні витоки в типів роману XVIII століття обумовили народження нової термінології. Зазначається, що на противагу терміну «*novel*», що пішов від реалістичної новели італійського Ренесансу, «*romance*» зв'язується із середньовічним лицарським романом, побудованим на казково-фантастичних пригодах ідеальних героїв [ibid]. Клара Рів, автор першого в Англії теоретичного трактату, присвяченого історії романного жанру, чітко розмежовує ці два різновиди: «*Novel* – це картина реального життя та звичаїв, притаманних часу написання роману, а *romance* піднесеною мовою змальовує те, чого ніколи не було та не може бути» []. Саме завдяки цьому прагненню позбутися гострої правдоподібності, вузьких рамок класицистичного канону, розкріпачення творчої фантазії і уяви готичний роман стає передвісником основних тенденцій романтичної естетики. Культ природності, почуття, що йде від сентименталізму другої половини XVIII століття зближає чутливий роман з готичним.

Отже, можна зробити висновок, що більш прийнятним терміном на позначення ранніх готичних романів є *romance* згідно з поетикою даних творів. *Novel* може використовуватися пізніше у ході літературно-історичного процесу, коли жанр еволюціонує, зближається з іншими різновидами романів та позбувається набору своїх початкових рис.

В усі часи для готичних романів були характерні суворі норми й правила написання, певні мотиви та елементи, що робили роман саме готичним. За VI виданням довідника «*The Oxford Companion to English Literature*», темою готичного роману є повний контроль минулого над сучасним та вторгнення темних віків пригнічення в освічену сучасну епоху. Описуються таємничі пригоди та загадкові видіння, що відбуваються у напівфантастичних, вигаданих обставинах та пов’язані з пошуками втраченої законності та боротьбою за справедливість і несуть звільнення від зла [18]. Основними рисами готичного роману взагалі та англійського готичного роману зокрема є «...драматизація дії, техніка напруженої інтриги та емоційна атмосфера, що не тільки обрамовує інтригу, але й посилює її. З цією метою лінії розповіді урізноманітнюються, змальовується герой, якого охоплюють пристрасті і який емоційно вдосконалюється» [4]. Як підкреслює Н.А. Соловйова, обов’язковими атрибутами даного жанру є образи привида, монаха, вампіра, монстра або злодія, нещасної жертви, покірливої беззахисної жінки, боязливої прислуги, яка розповідає марновірні історії про привидів [ibid]. Протагоніст, як правило, одинокий мандрівник. Монстри або злодії готичних романів зазвичай не мають характерних, оригінальних рис та портретної характеристики, є загальним уособленням зла. Розбійники часто змальовуються у романтичному світлі. Пейзаж готичного роману одноманітний – це темний ліс, місяць, зловісна атмосфера очікування нещастя та майбутнього злочину. Місце дії – зазвичай старовинний готичний замок, зруйнований часом, з закритими льохами, склепами, схованками, підземними ходами, каплицями, монастирями та гробницями. Зазвичай мова йде про далекі країни з іншим способом життя – це надає авторові можливість переступити межі звичайного та вплинути на фантазію читача. Також у зв’язку з цим в готичному романі обов’язково присутня таємниця, загадка, нерозшифровані рукописи. В інтер’єрі таємниця виражається через образи вузьких прихованих сходів, дверей, старовинних гобеленів, замкових бібліотек, химерних відблисків на стінах, гавкання собаки, шерехи та шуми. Напруга в готичних романах передається за допомогою обов’язкового атрибуту сну-пророцтва, також присутні спокуса дияволом, випадковість впливає на події роману та саме життя і долю персонажів, любовна пристрасть виявляється джерелом небезпеки [11]. Для дослідження були обрані романи Г. Уолпола «*The Castle of Otranto*» та Д. Коутс «*The Haunting of Gillespie House*» оскільки, на нашу думку, вони найповніше відображають змістові та лінгвальні особливості жанру готичного роману. Значний проміжок часу між написанням даних романів дає змогу детально прослідкувати зміни змісту та форми вираження і зробити відповідні висновки. Дані романи демонструюсь відносну чистоту жанру та є доволі популярними серед сучасних читачів, особливо «*The Haunting of Gillespie House*» Д. Коутс. До того ж, вказані романи є найбільш характерними для жанру готичної прози – використовуються літературні кліше, спільні для багатьох творів жанру, загальноприйняті методи вираження авторського задуму та регламентовані елементи літературної семантики. Це надає можливість швидше зрозуміти та проаналізувати сутність англійської готичної прози.

Тепер розглянемо систему образів та сюжетні особливості романів Г. Уолпола «*The Castle of Otranto*» та Д. Коутс «*The Haunting of Gillespie House*». Це зручно зробити у вигляді порівняльної таблиці (див. таблицю 2.1).

*Таблиця 2.1*

**Порівняльний аналіз сюжетної побудови та системи образів у романах**

**Г. Уолпола «*The Castle of Otranto*» та Д. Коутс «*The Haunting of Gillespie House*»**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Критерій порівняння**  **(1)** | **«*The Castle of Otranto*»**  **(2)** | **«*The Haunting of Gillespie House*»**  **(3)** |
| *Регіон* | Італія | Великобританія (сільська місцевість) |
| *Місце дії* | Замок (жилий) | Особняк (частково жилий) |
| *Час дії* | Епоха хрестових походів: кін. ХІ – сер. ХІІІ ст. | ХХІ ст. |
| *Сюжет* | В’янення старого несправедливого світу через втручання божої волі і настання справедливості після повного зруйнування старого порядку. | В’янення старого злочинного світу через фізичне знищення потойбічних сил, що панували раніше. |
| *Кількість основних персонажів* | 11 | 4 |
| *Антагоніст* | Деспотичний правитель-узурпатор | Потойбічна сила |
| *Протагоніст* | Відважний мандрівний молодий правитель, позбавлений спадщини та трону; долає труднощі долі | Звичайна пересічна людина; долає труднощі долі |
| *Жертва* | Протагоніст; покірливі жінки – родина злодія. | Протагоніст; родина злодія |
| *Засоби створення атмосфери* | Гігантський шолом, що впав з неба, гігантський лицарський обладунок, марновірні слуги, картини, що оживають, гра світла й темряви, привид, старовинне пророцтво, родинна таємниця, родинне прокляття | Шерехи, шуми, вітер в домі, видіння у запамороченні, вимушена самотність, привид, родинна таємниця, родинне прокляття |
| *Інтер’єр* | Приховані проходи в замку, підземелля, каплиця, склеп, темниці, в кінці – повне руйнування замку | Бібліотека, скриті проходи в домі, зачинені двері, цвинтар поряд із домом, склеп, льох, спустошені кімнати, в кінці – будівля стає світлою та радісною |
| *Побічний жанр* | Пригодницький роман | Детектив |
| *Фінал* | Справедливість торжествує | Справедливість торжествує |

Отже, як випливає з таблиці 2.1, роман Г. Уолпола «*The Castle of Otranto*» більш наближений до лицарських романів, ніж «*The Haunting of Gillespie House*» Д. Коутс. На це вказує художній час, обраний автором, елементи інтер’єру, дійові особи та засоби створення зловісної атмосфери. Натомість, «*The Haunting of Gillespie House*» описує надприродні явища в сучасному світі, в який втручається зловісне минуле, що, з лінгвістичної точки зору, мотивує менше вживання застарілої лексики. В «*The Castle of Otranto*» основними персонажами є можновладці та їхнє оточення, а в «*The Haunting of Gillespie House*» - звичайні люди, що, в свою чергу, вказує на демократизацію літературного процесу і полегшення граматики діалогової форми. В першому романі розкривається більше персонажів та відповідних сюжетних ліній, чим пояснюємо більш широко представлений в ньому діалог; в другому сюжетних ліній менше, але вони стрімко розвиваються, чим мотивуємо розповсюдженість у ньому авторського монологу. Описуються різні культурні шари, що відбивається на граматичних та лексичних конструкціях. В обох романах використані схожі для всіх готичних романів засоби створення атмосфери, описи інтер’єру та засоби створення образу. Розглянемо тепер детально, які саме лінгвістичні засоби використовуються для досягнення того чи іншого ефекту в кожному романі окремо.

**2.3.1. Авторський наратив та художній діалог як основні плани художньої розповіді**

Перш за все слід наголосити на варіативності засобів передачі однієї і тієї ж події: для цього існують авторська оповідь або спогади одного з персонажів, діалог, монолог, багатолюдна сцена тощо []. Художня оповідь, за М.М. Бахтіним, складається з 2 основних планів: авторського наративу та художнього діалогу. Перший слугує для передачі автором своїх думок через власний монолог від будь-якої особи, другий вводить в роман діалоги та полілоги персонажів [3]. Відносна частка авторського наративу та художнього діалогу залежить передусім від авторського задуму, сюжету, кількості персонажів, художнього стилю тощо. Разом з тим загальна тенденція, однак, показує збільшення питомої частки художнього діалогу, що пов’язуємо із тим, що діалогічна форма легша для сприйняття читачем. До того ж, в умовах сучасного світу така форма інформації засвоюється швидше. Розглянемо явища авторського наративу та художнього діалогу в романах «*The Castle of Otranto*» та «*The Haunting of Gillespie House*». В першому випадку, проаналізувавши роман XVIIІ ст, ми виявили, що діалогічна форма переважає. Було виявлено 33 великих діалоги та полілоги, що охоплюють значну частину твору, при цьому два розділи роману з шести цілком складаються з діалогів; 41 одинарну репліку або монолог персонажа. Діалоги та полілоги іноді перериваються елементами авторського монологу, потім продовжуються, тобто текст не можна назвати суцільним діалогом чи монологом. Це пов’язано із великою кількістю дійових осіб та особливою напруженістю, стрімкістю сюжету, що вимагає менше монологічних описів та більше дії.

В другому випадку бачимо протилежне. Виявлено 7 розширених діалогів, що становлять незначну частину твору. Більша частина тексту складається з авторського монологу, оскільки персонажів порівняно мало. Але було виявлено також одинарні монологічні репліки, звернені до самого себе: близько 70 штук. Деякі з них персонаж проголошує, інші залишаються невисказаними. Такі репліки пронизують весь роман, часто є односкладними *(“Wow”, “No!”, “Goodnight*”), іноді більш поширеними *(“That’s enough morbidity for tonight”, “It’s just the breeze catching them”, “Good thing I didn’t try to explore up here last night”)*. Подібна імітація потоку свідомості, на нашу думку, – гарний інструмент впливу на читачів, дозволяє читачеві з’єднатися ментально з персонажем твору, створює ефект замкнутого простору. Цього, як і в попередньому випадку, вимагає авторський задум та особливості сюжетної лінії.

Отже, ще раз наголосимо на тому, що, попри традицію, час написання готичного роману в даному випадку не впливає на структуру твору. Її визначає авторський задум. Чим більша кількість персонажів, тим більша частка діалогу. Для передачі стрімкості дії, характерної для готичного роману, може використовуватися як художній діалог, так і авторський монолог. Описи зазвичай виконуються через монолог, почуття героїв можуть передаватися в будь-якій формі. За малої кількості персонажів виграшним рішенням є імітація потоку свідомості.

З нашої точки зору, не менш важливим аспектом вивчення авторського наративу безпосередньо є аналіз типів розповіді в англійських готичних романах. В додатку 2 наводимо таблицю, що ілюструє долю авторського наративу від першої та третьої особи в англійських готичних романах різних епох. Представляємо колову діаграму на позначення складових частин викладу від першої та третьої осіб в романах, що вийшли з 1764 по 1898 роки:



*Діаграма 1*

Три чверті становить виклад від третьої особи, що значно перевищує долю викладу від першої особи (чверть вибірки). По-перше, це пояснюється частотністю авторської оповіді від третьої особи взагалі: «З усіх форм оповіді найпоширенішою є розповідь у третій особі (від автора)» []. По-друге, саме у XVIII ст. оповідь від першої особи стала поширюватися на жанр роману. За словами дослідника Гальперіна, «Іншою характерною рисою стилю художньої прози XVIII ст. є особлива манера передачі автентичності подій, тобто найживішого враження від описуваного. <…> Оповідь від першої особи надає творові вигляду особистого щоденника. » []. Оскільки сентименталізм, естетика якого лежить в основі ранніх готичних романів, проголошував право письменника на прояв в мистецтві своєї авторської індивідуальності, в епоху сентименталізму виникають різноманітні методи, що сприяють вираженню авторського «я», а значить, входила в обіг форма розповіді від першої особи. Але не треба забувати про те, що в XVIII – XIX ст. зміни у формі викладу тільки починали торкатися романів, що є причиною досить непоширеного використання оповіді від першої особи. В зазначеному контексті необхідно звернути увагу на те, що оповідь від першої особи з’являється тільки наприкінці XVIII ст – 1798 року і продовжує з’являтися протягом XIX ст. Це підтверджує тезу про те, що, попри реформування стилю романної оповіді в епоху сентименталізму та романтизму, зміни приходять в жанр готичного роману поступово. Стосовно авторської манери письма, було проаналізовано 3 романи Анни Радкліф («The Romance of the Forest», «The Mysteries of Udolpho» та «The Italian»). Авторка не змінює метод оповіді, дотримуючись викладу від третьої особи: її манера статична. Також бачимо статичність у манері письма Едварда Бульвер-Літтона («The Haunted and the Haunters», «The Power of the Coming Race» - виклад від першої особи). Натомість Брем Стокер використовує оповідь від першої особи у романі «Dracula» та від третьої – у романі «Miss Betty». Слід зазначити, що романи Стокера були написані пізніше, аніж романи Радкліф та Бульвер-Літтона. З цього випливає, що із плином часу автори починають експериментувати зі своїм творчим методом, аби добитися найсильнішого впливу на читача.

Діаграма 2 демонструє відношення оповіді від першої та третьої особи одна до одної:

*****Діаграма 2*

Бачимо, що у XXI ст. частка оповіді від першої особи збільшилася в два рази, тобто становить половину довільної вибірки. Пов’язуємо це зі значним розширенням рамок художнього методу в II пол. ХХ ст., а також прагненням створити ефект автентичності за допомогою використання авторського наративу від першої особи. Такий виклад подій дозволяє читачеві зануритися в описуване та з'єднатися на підсвідомому рівні з автором, що є необхідною умовою для досягнення ефекту саспенсу та хорору. Були проаналізовані 3 романи Кріссі Піблз («The Zombie Chronicles», «Eternal Vows» та «Crush»). В них викорисана оповідь як від першої, так і від другої особи. Також були проаналізовані пари романів Менді Метьюз та У. Дж. Мей. Обидві авторки варіюють авторський наратив у своїх романах, використовуючи різні види оповіді. Це сигналізує про розмаїття авторських задумів та прагнення сучасних авторів полегшити сприйняття твору для читача, одночасно посилюючи вплив і справляючи глибоке враження.

**2.3.2. Морфологічні та лексичні характеристики готичних романів «*The Castle of Otranto*» та «*The Haunting of Gillespie House*»**

Морфологічні та лексичні характеристики літературного твору, як ми помітили, визначаються жанром, стилем, формою твору, часом написання, авторським задумом тощо. Висока лексика (*high-flown words*) частотніша в творах, написаних до ІІ пол. ХІХ ст., особливо в літературі бароко та романтизму. Однак автори сучасних творів можуть вводити архаїзми та книжну лексику для імітації старовини. Розглянемо приклади авторського наративу з роману «*The Castle of Otranto*» та «*The Romance of the Forest*»:

* *Conrad, the son, was three years younger,* ***a homely youth****, sickly, and* ***of no promising disposition****; yet he was the darling of his father, who never showed any symptoms of affection to Matilda. Manfred had* ***contracted a marriage*** *for his son with the Marquis of Vicenza’s daughter, Isabella; and she had already been delivered by her guardians* ***into the hands*** *of Manfred, that he might celebrate the wedding as soon as Conrad’s* ***infirm state of health*** *would permit. [20:13]*
* *The former, indeed,* ***apprehending******the severity of their Prince’s disposition****, did not dare to* ***utter their surmises on this precipitation****. Hippolita, his wife, an* ***amiable*** *lady, did sometimes* ***venture to represent*** *the danger of marrying their only son so early, considering his great youth, and greater* ***infirmities****; but she never received any other answer than* ***reflections on her own sterility****, who had given him but one heir. His tenants and subjects were less cautious in their* ***discourses****. [20:13-14]*
* *Yet these mysteries, or contradictions,* ***did not make*** ***the populace adhere the less to their opinion****. [20:14]*
* *Young Conrad’s birthday was fixed for his* ***espousals****. [20:14]*
* *Shocked with these* ***lamentable*** *sounds, and dreading he knew not what, he* ***advanced hastily****,—but what a sight for a father’s eyes!—he* ***beheld*** *his child dashed to pieces, and almost buried under an enormous helmet,* ***an*** *hundred times* ***more large*** *than any* ***casque*** *ever made for human being, and* ***shaded with a******proportionable quantity of sable plumes****. [20:16]*
* *The domestics,* ***without observing the singularity*** *of this direction,* ***were guided*** *by their affection to their mistress, to consider it as peculiarly addressed to her situation, and* ***flew to her assistance****. [20:18]*
* *Matilda, who doted on her mother, smothered her own grief and amazement, and thought of nothing but assisting and comforting her* ***afflicted*** *parent.* *Isabella, who had been treated by Hippolita like a daughter, and who returned that tenderness with equal duty and affection, was scarce less* ***assiduous*** *about the Princess; at the same time* ***endeavouring to partake and lessen the weight of sorrow*** *which she saw Matilda* ***strove to suppress****, for whom* ***she had conceived the warmest sympathy of friendship****. [20:18-19]*
* *When once* ***sordid interest seizes*** *on the heart, it freezes up the source of every warm and liberal feeling; it is an enemy alike to virtue and to taste — this it* ***perverts****, and that it* ***annihilates.*** *[]*
* *It was not the least of her* ***afflictions*** *that she had been obliged to quit Paris without bidding adieu to her only son, who was now on duty with his regiment in Germany: and such had been the* ***precipitancy of this removal****, that had she even known where he was* ***stationed****, she had no time to inform him of it, or of the* ***alteration in his father’s circumstances.*** *[]*
* *Nature had* ***impressed*** *upon his heart, was sometimes* ***obscured*** *by the passing influence of vice, it was never* ***wholly obliterated****. With strength of mind* ***sufficient to have withstood temptation****, he would have been a good man; as it was, he was always a weak, and sometimes a vicious member of society: yet his mind was active, and his imagination vivid, which, co-operating with the force of passion, often dazzled his judgement and subdued principle. []*
* *Тheir* ***nuptials*** *had been celebrated under the* ***auspices*** *of an approving and flattering world. []*
* *Her* ***features were bathed in tears****, and she seemed to suffer the* ***utmost distress.*** *[]*
* *The greater part of the pile appeared to be sinking into ruins, and that, which had* ***withstood the ravages of time****,* ***shewed*** *the remaining features of the* ***fabric more awful in decay****. []*
* *The lofty battlements, thickly* ***enwreathed*** *with ivy, were half* ***demolished****, and become the residence of birds of prey. []*

Бачимо, що текст, насичений книжною лексикою, створює атмосферу урочистості, помпезності, викликає почуття захвату та особливо влучно передає атмосферу неодолимого жаху в описах. Використовуються архаїзми (*the populace, to behold, discourses, to partake* - книжний стиль), слова «підвищеної» лексики романського походження (*espousals, plumes, adhere, assiduous*), що не використовуються в розмовному та сучасному письмовому стилях.

Тепер розглянемо авторський наратив «*The Haunting of Gillespie House»* та *«Graveyard Rose»*:

* *The next door belonged to the locked room. Tingles ran through my spine as I gripped the doorknob and twisted.* ***Premonition, or maybe superstition coupled with the fear roaring*** *through me, told me to expect the door would open, and I felt a little surprised and disappointed when it didn't. [19:10]*
* *She hung up without saying goodbye. I threw down my phone and let myself fall backwards, then* ***vented my anger and stress with a strangled scream of frustration****. I wished I could teleport back to my apartment, even with its* ***weird smells and obnoxious neighbours****… anything to avoid setting foot in the Gillespie house again. [19:11]*
* *The gate stretched at least three feet above the top of my head, and* ***elaborate ironwork swirls*** *and patterns wove down its length. I looked through the bars at the graveyard; beyond the gravestones, a mausoleum rose like a miniature black cathedral, its tar-darkened doors fastened shut with a wooden plank. The tombstones stood about it in no apparent order…Two had the entire top halves snapped off, though I couldn't see where the tips were. “Wow…” I whispered, wishing I’d brought a camera. [19:12]*
* *My* ***skin prickled with unease****, and I removed my hand from the wooden* ***barricade****, suddenly uncomfortable with touching the tomb...I must have been in the graveyard for close to an hour, and the sun would soon be skirting over the mountain's edge. I didn’t regret leaving the tombstone-laden field, and I was careful to close the gate behind myself so that it wouldn't drift open during the night. Whatever was within those* ***wrought-iron constraints*** *was better off staying there. A* ***cold wind snapped at me*** *as I hurried around the outside of the house,* ***barely sparing a glance*** *at the locked room's window. I didn’t stop until my foot hit the candlestick that had become lost in the long grass around the porch. [19:13]*
* *The* ***heavy curtains billowed******like ghostly figures*** *as f cold draft blew into the room. The child in the large four poster bed shivered, drawing the blanket higher until it reached her chin. []*
* *Turning around, she caught sight of Daniel Gerrickson, her father, leaning against the wall by the door. For a moment, she couldn’t help, but wonder at the similarity between his face and her sister’s. They shared the same* ***rounded*** *chin and* ***blue*** *eyes. Unlike his* ***gray streaked dark*** *curls, she had* ***golden blonde*** *hair, a gift from her mother. Lena looked different from both her parents, inheriting her* ***green*** *eyes and* ***long black*** *tresses from her grandmother. []*
* *A* ***misty night had fallen*** *upon the woods. Lena shivered and clutched her cloak more closely around her. Lenara walked with a* ***cautious light*** *tread on the* ***obscure*** *path as she listened* ***vigilantly*** *to determine whether any threat was stalking her. This was a new moon night, the only time when Lena could harvest the* ***tiny black*** *berries which grew on a particular type of belladonna shrub. When picked during the preordained limit of hours, the juice of the fruit possessed potent medicinal properties. At all other times, the berries were extremely poisonous.*
* *Lena hoped that her* ***clandestine ventures*** *would continue to prevent others from discovering this location of the* ***miraculous*** *berries. Rumored to grow only in bleak areas of the Carpathian foothills, they were reputed for their ability to bring the ill back* ***from the brink of death****. They were highly prized and sought after by individuals near and far — who would sell them for a* ***fat*** *bag of gold to any lord in the land. And it had been proven to Lena that a potion brewed from these berries, would* ***keep*** *her little sister's sickness* ***at bay****.*

Сучасний готичний роман, розглянутий у даній роботі, як бачимо, містить дуже мало книжної лексики, що, в свою чергу, створює близькість до читача та атмосферу незвичайної сучасності. Навіть у всіх наведених прикладах мовленнєві звороти, виділені жирним шрифтом, поетизуються не стільки за рахунок самої лексики, скільки через її використання у прийомах художньої виразності, що ми розглянемо окремо. Так, дієслово *snap* не має жодної поетичної означеності або помпезності, що ми бачимо у творі Г.Уолпола (***lamentable*** *sounds*), а сама фраза «*A* ***cold wind snapped at me»*** здобуває художню виразність лише внаслідок вжитої метафори. Про фразу «***Premonition, or maybe superstition coupled with the fear roaring*** *through me*» можна сказати те ж саме, тобто художній ефект досягається за рахунок метафоричності слова «***roaring***» в даному контексті. Практично те ж саме можна сказати і про інші наведені випадки.

Наголосимо, що в романі «*The Haunting of Gillespie House*» для описів почуттів героя, інтер’єрів та екстер’єрів використовуються словосполучення (“*a chill ran down my spine*”, ”*gasped in amazement*”, ”*a boiling anger*”, ”*my heart thundered”*), а не окремі слова, які вживалися в XVIII ст. (“*virtuous*”, ”*terrified*”, ”*impious*”, ”*afflicted*”, ”*calamitous*”).

Цікаво, що найбільшої вживаності отримує книжна лексика в сучасному романі при описі інтер’єрів та екстер’єрів, проте як в романі XVIII ст. архаїзми в основному використовуються при описі станів людської душі. При цьому, як в романі «*The Castle of Otranto*» , так і в «*The Haunting of Gillespie House*» вживання архаїзмів є значно частотнішим в художньому діалозі, а не в авторському наративі. До того ж, художній діалог «*The Castle of Otranto*» передає ефект зістареності не тільки за рахунок архаїзмів, а й завдяки граматичним зворотам (“*Villain! What sayest thou? How darest thou utter such treason? Thy life shall pay for it*”; “*I adjure thee by the souls of my ancestors, what was it thou sawest?*”), чого не спостерігаємо у «*The Haunting of Gillespie House*».

Отже, загалом мова готичного роману ХХІ ст. ближча до повсякденного життя та реальної ситуації, хоча, як було сказано, автор іноді вводить архаїзми для імітації старовини та наслідування класичних творів розглянутого жанру.

**2.3.3. Структурно-синтаксичні аспекти авторського наративу та художнього діалогу в наведених романах**

В авторському наративі не тільки розглянутих романів зокрема, а й творів англійської прози загалом простежується тенденція до спрощення граматичної структури речень, їх скорочення, зменшення питомої кількості слів у реченні. Якщо раніше, як ми прослідкували, в середньому в одному реченні використовувалося більш за 20 словоформ, то нині це число скоротилося: використовується до 20 словоформ. Наратив розглянутих романів відрізняється кількістю простих, складних та змішаних конструкцій, підрядних частин речень, комплексів, однорідних членів речення. Всього було проаналізовано по 100 речень-прикладів авторського наративу кожного роману за методом суцільної вибірки, виділяючи граматичну основу речення та функції другорядних членів. Теоретичну основу даного дослідження становлять дані з типів речень, отримані І.Б. Морозовою [8]. Представимо результати нашого дослідження в таблиці (див. таблицю 2.2)

**Приклади до таблиці 2.2**

*1 – La Motte sighed []. –*

*1 – A small smile lit up the woman’s young face­ []. –*

*1.1 – The night was cold and still [19:1]. –* просте речення з двома однорідними присудками.

*1.1 - A kind of pleasing dread thrilled her bosom, and filled all her soul []. –*

*1.1 – Anxiety flashed through Isabella’s round blue eyes []. –*

*1.2. – The girl slid her feet off the bed, shivering in the cold air but too entranced to search for her dressing gown [19:1].* – просте речення, ускладнене дієприслівниковим зворотом з двома однорідними обставинами.

*1.2 – The almost expiring light flashed faintly upon the walls of the passage, shewing the recess more horrible []. –*

*1.2 – Lena looked different from both her parents, inheriting her green eyes and long black tresses from her grandmother []. –*

*1.3 – The first tender tints of morning now appeared on the verge of the horizon, stealing upon the darkness; − so pure, so fine, so ætherial []. –*

В романі «*The Haunting Of Gillespie House*» прості речення, ускладнені комплексами (не більше одного), зустрічаються дуже рідко. На нашу думку, це пов’язано із законом економії речових зусиль. Нині використовується більше складносурядних речень, ускладнених однорідними підметами, присудками або означеннями.

*2 – He opened the door of the great hall, and they entered: its extent was lost in gloom []. –*

*2 – One of the maids could help her get ready faster, but it was important to keep them in the dark about her monthly sorties into the woods []. – это комплекс*

*2.1 – The voices were slowly merging, their echoes and mutters colliding into a single voice [19:1].* – складносурядне речення з двома граматичними основами та двома однорідними підметами в другій частині.

*2.1 – Tears started into her eyes: − she wished, yet feared, to go on; − she hung upon the arm of La Motte, and looked at him with a sort of hesitating interrogation []. –*

*2.1 – The air felt so much clearer and crisper here, away from the smog of the city, and I began to pick up faint animal noises from the woods [19:3].* – складносурядне речення з двома граматичними основами, двома однорідними присудками та двома однорідними обставинами місця в першій частині.

*2.1. – The porch had been beautiful once, but the hardwood boards below my sneakers had lost their shine and were developing cracks, and the white paint on the doorway pillars was peeling [19:2]. –* складносурядне речення з трьома граматичними основами та двома однорідними присудками в другій частині.

Для порівняння – складносурядні речення у романі «*The Castle of Otranto*»:

*2.1. – Manfred, Prince of Otranto, had one son and one daughter: the latter, a most beautiful virgin, aged eighteen, was called Matilda [20: 13].* – складносурядне речення з двома граматичними основами та вставними елементами в другій частині.

*2.1. – He touched, he examined the fatal casque; nor could even the bleeding mangled remains of the young Prince divert the eyes of Manfred from the portent before him [20: 17].* – складнопідрядне речення з трьома граматичними основами та інверсією у третій частині.

*2.2 – La Motte had at first felt an equal reluctance to return to this spot, but having subdued his own feelings, he resolved not to yield to those of his wife []. –*

*2.2 – Peter was ordered to watch at the door, and, having given the fire a rousing stir, our desolate party drew round it, and sought in sleep a short oblivion of care []. –*

*2.2, 2.3 – Peter stopped, but La Motte, persisting in his first determination, ordered him to go on []. –*

За рахунок високої лексики складносурядні речення роману «*The Castle of Otranto*» краще відображають гамму почуттів. Складнопідрядні речення домінують в англійській прозі ХVІІІ ст. Особливістю їх є велика кількість підрядних частин в одному реченні.

*3 – This proposal was opposed by Madame La Motte, who shuddered at the idea of passing so many hours of darkness in a place so forlorn as the monastery []. –*

*3 – For a moment, Lena wondered if the child had finally fallen asleep []. –*

*3 – The only silver of light came from the lantern yhat hung at their gates []. –*

*3.1 – The comparison between himself and the gradation of decay, which these columns exhibited, was but too obvious and affecting []. –*

*3.1 – Lena wished to shake her head and tell her sister the housekeeper’s stories were mere fables []. –*

*3.2 – Retiring from this scene, he walked through the cloisters, till a door, which communicated with the lofty part of the building, attracted his curiosity []. –*

*3.2 – The child in the large four poster bed shivered, drawing the blanket higher until it reached her chin []. –*

*3.2 – Seeing that her father was about to argue, she put a finger to her lips []. –*

*3.1, 3.3. – 2(Should she, 3(as her heart prompted her), go and prepare Hippolita for the cruel destiny 4(that awaited her)), 1****she did not doubt but*** *5(Manfred would seek her there), since 6(his violence would incite co-x obj[him to double] the injury 7(he mediated), without leaving room co-x adv mod of purp[for them to avoid] the impetuosity of his passions) [20:35]. –* складнопідрядне речення з 7 граматичними основами, з яких 6 підрядних, ускладнене двома комплексами.

*3.1, 3.3 – 1****Manfred ordered*** *co-x obj[the torches to be held up],* ***and perceived that*** *2(one of the cheeks of the enchanted casque had forced its way through the pavement of the court, 3(as his servants had let co-x obj[it fall] over the peasant) and had broken through into the vault, leaving a gap through which 4(the peasant had pressed himself some minutes before 5(he was found by Isabella))) [16: 45].* – складнопідрядне речення з 5 граматичними основами, з яких 4 підрядних, ускладнене двома комплексами.

*3.3 – La Motte paused a moment, for he felt a sensation of sublimity rising into terror − a suspension of mingled astonishment and awe []. –*

*3.3 – The train of her long black dress trailed on the marbled floor as the child watched her go []. –*

*3.3 – She knew her father was going to launch into a new argument to stop her from going out that night []. –*

Загалом знаходимо не більше семи підрядних частин, найчастіше – одну або дві. Зразки складнопідрядних речень ХХІ ст.:

*3. – 1****The final room was clearly the master bedroom, probably*** *2(where the Gillespies slept) [19:3]. –* складнопідрядне речення з двома граматичними основами, з яких 1 підрядна.

*3.1. – 1****Beyond that was a hallway*** *2(that seemed to lead back to the staircase),* ***then the laundry and a large, empty area*** *3(that 4(I could only imagine) was meant to be a ballroom) [19:4]. –* складнопідрядне речення з чотирма граматичними основами, з яких 3 підрядних, та трьома однорідними підметами в головній частині.

*3.2. 1****Her toes dug into the carpet*** *as 2(she circled her bed, trying to find the source of the noise) [19:4]. –* складнопідрядне речення з двома граматичними основами, з яких 1 підрядна, ускладнене дієприслівниковим зворотом.

Кількість підрядних частин зменшилася. Разом із тим збільшилася головна частина речення. Загалом простежується не більше трьох підрядних конструкцій, в основному – одна. Дані конструкції, на нашу думку, набагато простіші, коротші та легші для сприйняття, аніж авторський наратив Х. Уолпола. Вони є незалежними від жанру твору та присутні в будь-якому романі. Тепер розглянемо випадки змішаних конструкцій:

*4 – He surveyed the vastness of the place, and as he contemplated its ruins, fancy bore him back to past ages []. –*

*4 – The deepening gloom now reminded La Motte that he had no time to lose, but curiosity prompted him to explore farther, and he obeyed the impulse []. –*

*4 – This route would take longer to reach the forest which ringed the town of Ballorna []. –*

*4.1 – Terrors, which she neither endeavoured to examine, or combat, overcame her, and she told La Motte she had rather remain exposed to the unwholesome dews of night, than encounter the desolation of the ruins []. –*

*4.1 – They continued to laugh and talk cheerfully for a time; yet their merriment was transient, if not affected; for a sense of their peculiar and distressed circumstances pressed upon their recollection, and sunk each individual into languor and pensive silence []. –*

*4.1, 4.2 – He opened this and perceived, across the foot of the stair-case, another door; − but now, partly checked by fear, and partly by the recollection of the surprize his family might feel in his absence, he returned with hasty steps to his carriage, having wasted some of the precious moments of twilight, and gained no information []. –*

*4.2 – Across the hall, the greater part of which was concealed in shadow, the feeble ray spread a tremulous gleam, exhibiting the chasm in the roof, while many nameless objects were seen imperfectly through the dusk []. –*

*4.1, 4.3 – Peter ventured to remonstrate, Madame La Motte entreated, but La Motte reproved − commanded, and at length repented; for the hind wheel rising upon the stump of an old tree, which the darkness had prevented Peter from observing, the carriage was in an instant overturned []. –*

*4.3 – The stillness had for some time remained undisturbed, and La Motte, ashamed of the fear he had involuntarily betrayed, now thought it necessary to affect a boldness, which he did not feel []. –*

*4.1, 4.2, 4.3 – She knew it pained him to see her shouldering the burdens of the family, but his leg never recovered from its injury, leaving him to walk slowly with a limp []. –*

*4.5 - They came to a narrow passage, and Peter’s sticks being nearly exhausted, they awaited here, while he went in search of more [].*

*4.5 – La Motte remaining silent, Adeline said, “Were I inclined to superstition” − she was interrupted by a return of the noise, which had been lately heard []. –*

*4.1, 4.3 – 1The folly of these ejaculations brought Manfred to himself: yet whether provoked at co-x obj[the peasant having observed*| *the resemblance between the two helmets, |and thereby led] to the farther discovery of the absence of that in the church), or wishing to bury any such rumour under so impertinent a supposition, 1(2)****he******gravely pronounced that*** *2(the young man was certainly a necromancer),* ***and that*** *3(till the church could take cognisance of the affair, 4(he would have co-x obj[the Magician|, whom 5(they had thus detected), |kept prisoner] under the helmet itself, which 6(he ordered co-x obj [his attendants to raise], and [place the young man under it])));* ***declaring*** *7(he should be kept there without food, with which 8(his own infernal art might furnish him)) [20: 22-23]. –* речення зі змішаною конструкцією: з двома сурядними частинами та 7 підрядними (9 граматичних основ); друга сурядна частина ускладнена двома однорідними означеннями та поширеним комплексом, четверта підрядна частина ускладнена комплексом, шоста підрядна частина ускладнена однорідними комплексами.

*4. – 1****The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters; 1(2)and it was not easy*** *co-x subj* ***[for one under so much anxiety to find the door]*** *2(that opened into the cavern) [20: 36].* – речення зі змішаною конструкцією: з двома сурядними частинами та однією підрядною (3 граматичних основи), ускладнене комплексом.

*4.1. – 1****There might not have been a chandelier in my room, but 1 (2)it did have sconces set into the wall and patterned wallpaper*** *2(that looked as though 3(it belonged in the 1920’s)) [19: 2].* – речення зі змішаною конструкцією: з двома сурядними частинами та двома підрядними (4 граматичних основи); друга сурядна частина ускладнена однорідними додатками.

*4.3. – 1****I tried the next door down the hallway, expecting co-x obj[it to also be locked], but 1 (2)I was thrilled*** *2(when it opened without protest)[19: 3]. –* речення зі змішаною конструкцією: з двома сурядними частинами та однією підрядною (3 граматичних основи); перша сурядна частина ускладнена комплексом.

*5 – It had frequently occurred to La Motte, that this apparently forsaken edifice might be a place of refuge to banditti []. –*

*5 – It ached Lena to see her sister battling with so much guilt­ []. –*

*5 – It was safer to go out jf the house through the backdoor, to avoid the guard who monitored the front entrance []. –*

Перші два речення показують змішані конструкції роману «*The Castle of Otranto*», інші взяті з роману «*The Haunting of Gillespie House*». В першому випадку бачимо, що змішані конструкції роману «*The Castle of Otranto*» надзвичайно різноманітні. В половині випадків змішані конструкції ускладнені однорідними членами речення (не більше п’яти), рідше – дієприслівниковими зворотами або комплексами. Найбільша кількість підрядних частин – сім, найчастіше зустрічається одна. Змішані конструкції роману «*The Haunting of Gillespie House*» одноманітні, як правило, ускладнені однорідними членами (не більше чотирьох), майже не зустрічаються дієприслівникові звороти. Найбільша кількість підрядних частин – дві. Ці речення, на нашу думку, виглядають простішими та, знову-таки, легшими для сприйняття. Для опису інтер’єру або пейзажу доречним є використання будь-якої конструкції, але динамічності дії, стрімкості сюжету краще можна досягти за допомогою не дуже довгих та складних конструкцій. З іншого боку, одноманітність, на нашу думку, збіднює мову роману. Отримані дані (табл.2.2) доводять наявність тенденції до спрощення мови авторського наративу: поступово збільшується кількість простих речень. Але все одно їхня кількість у сучасному готичному романі наближається до кількості в готичному романі XVIII ст. При цьому, з’являється набагато більше випадків речень з однорідними членами та дієприслівниковими зворотами у простих реченнях. Це дає змогу уникати надмірного використання складних речень, перевантажених комплексами, зворотами та підрядними частинами.

Якщо порівняти результати нашого дослідження з результатами сучасних дослідників авторського монологу взагалі [7], отримаємо наступні результати (див. таблицю 2.3).

*Таблиця 2.3*

**Питома вага різних типів речень в авторському монолозі роману 1980-2000 рр. (1), готичних романів «*The Castle Of Otranto*» (2) та «*The Haunting of Gillespie House*» (3)**

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **№** | **Типи речень** | **% (1)** | **% (2)** | **% (3)** |
| **1** | **Прості** | **22,2** | **12** | **10** |
| **2** | **Складносурядні** | **5** | **4** | **19** |
| **3** | **Складнопідрядні** | **17,3** | **46** | **34** |
| **4** | **Змішані** | **42,3** | **22** | **13** |
| **5** | **Ускладнені (прості)** | **13,2** | **16** | **24** |
| 5.1 | з однорідними членами речення | 1,3 | 13 | 23 |
| 5.2 | з граматичними комплексами | 4,7 | 0 | 1 |
| **Усього** |  | **100** | **100** | **100** |

Як показує аналіз, синтаксичні структури готичного роману складніші, серед них знаходимо менше простих конструкцій, аніж у середньому в англійських романах.

Розглянуті приклади сучасного готичного роману містять набагато більше складносурядних речень, що пов’язуємо з вигадливістю, складністю стилю як обов’язковою складовою. Складнопідрядні речення також частіше зустрічаються в готичному романі, аніж в інших жанрах англійського роману. Це пов’язано, на нашу думку, із авторським задумом: готична література, як складова романтизму, повинна доставляти естетичне задоволення вигадливою естетичністю форми та змісту. Змішані конструкції зустрічаються рідше, аніж у середньому в англомовному романі. Відмітимо, що для готичної літератури дуже характерні ускладнення не тільки простих речень, але також складних (складносурядних, складнопідрядних) та змішаних конструкцій, хоча на даному етапі порівняльний аналіз не було проведено в повному обсязі. Як ми вже вказували, ускладнення є засобом естетизації художнього тексту.

Загалом, пояснюємо тенденцію в досліджуваному жанрі до ускладнення (порівняно з узагальненими даними по авторського монологу), спрямованістю автора на інтенціональне «зістарення» тексту задля сприяння атмосфері старовини та загадковості. Таким чином, сучасні автори створюють особливу, старовинну романтизованість твору вже на рівні структурної побудови речень в авторському наративі, що, з одного боку, не містять архаїзмів, а отже, є легкими для розуміння читачами, а з іншого, мимоволі, підсвідомо поринають читача у типово «готичний» текстовий простір.

Діалог

1 – "What are ye doing?" cried Manfred, wrathfully; "where is my son?" [].

1 – "I do not want a daughter" [].

1 – “I will go no farther” [].

1 – “Let us stay here” [].

1 – “I could do anything” [].

1 – “Who paints a bathroom grey?” [].

1 – “I’ll be careful” [].

1 – “It’s not as cold” [].

1.1 – "Heaven nor Hell shall impede my designs" [].

1.1 – "Whereupon, the fellow looked glum, and gave me a douse o’the chops" [].

1.1 – “At her death, my father gave up housekeeping, boarded me in a convent, and quitted Paris” [].

1.1 – “It would take most of the day to walk up and down our driveway” [].

1.1 – “It keeps drifting open and slamming in the wind” [].

1.1, 1.2 – "Will he not permit me to blend my tears with his, and shed a mother's sorrows in the bosom of her Lord?” [].

1.2 – "But will he not let me see him?" [].

1.2 – “Why now, Master, it does my heart feel good to hear you speak” [].

1.2 – “Don’t let the house get to you” [].

1.2 – “I have just put her to sleep” [].

1.2 – “We can’t ask them to risk their lives for us” [].

1.3 – “You are no good to your sister being dead” [].

1.3 – “I’ll want her help getting ready” [].

1.4 – "Or do you deceive me, Matilda?" [].

1.4 – "My dearest father, it is I, your daughter" [].

1.4 – “What news, Peter?” [].

1.4 – “I scarcely know myself, Master” [].

1.4 – “Yes, I’ll help you, little friends” [].

1.4 – “It’s an old house, honey” [].

1.4 – “It’s not your fault, Bella” [].

1.4 – “It is no risk, Father” [].

1.5 – "You do not answer me - alas!" [].

1.5 – “Well, it’s not fixed yet” [].

1.5 – “Sorry, I didn’t mean to disturb you” [].

1.6 – "Begone!" [].

1.6 – "Curse on Hippolita!" [].

1.6 – “And may now, my dear Sir” [].

1.6 – “Bedtime” [].

1.6 – “It’s so – ” [].

1.6 – “Better now, Bella?” [].

1.6 – “Not tonight” [].

2 – "I will, I will see my Lord" [].

2 – "I value not my life, and it will be some comfort to lose it in trying to deliver you from his tyranny" [].

2 – “Well, I commend your zeal in my cause, but on this occasion it was rather ill-timed” [].

2 – “This will do — paths can’t be made without feet” [].

2 – “I, uh, went downstairs, but I couldn’t see anyone” [].

2 – “You’ve been up there, have you?” [].

2 – “She may put dollops of jam in the scones, but that’s all” [].

2.1 – "Ay, ay; 'tis he, 'tis he: he has stolen the helmet from good Alfonso's tomb, and dashed out the brains of our young Prince with it" [].

2.1 – "I will die in your defence; but I am unacquainted with the castle, and want-" [].

2.1 – “I resign myself to thy hands: thou wilt support me under my present sorrows, and protect me from future evil” [].

2.1 – “Let us enjoy the good and forget the evil” [].

2.1 – “I could spend the entire month *naked*, and no one would know or care.”

2.1 – “I have fed her the concoction for two months, and she is already up and running around the house” [].

2.2 – "Assist me to escape from this fatal castle, or in a few moments I may be made miserable for ever" [].

2.2 – “A thousand times I had entreated my father to take me home, but at first motives of prudence, and afterwards of avarice, prevented him” [].

2.4 – "Dry your tears, young Lady - you have lost your bridegroom" [].

2.4 – "Good my Lord, do not doubt my tenderness: my heart would have

accompanied my hand" [].

2.6 – "Bear me to him instantly: he is dearer to me even than my children" [].2.6 – "Be not alarmed, Lady; I will not injure you" [].

2.6 – “Right, okay, kitchen, laundry, library… wait, you have a basement?” [].

2.6 – “I've been telling Mark to fix it for years, but… ugh” [].

3 – "Tis thou hast done this! 'tis thou hast slain my son!" [].

3 – "Instead of a sickly boy, you shall have a husband in the prime of his age, who will know how to value your beauties, and who may expect a numerous offspring."

3 – “And these walls, where once superstition lurked, and austerity anticipated an earthly purgatory, now tremble over the mortal remains of the beings who reared them!” [].

3 – “I thought I was fighting with the devil” [].

3 – “I know you’re there” [].

3 – “I, uh, think someone broke into the house” [].

3 – “It’s imperative we keep the knowledge of my excursions a secret” [].

3 – “No one can know of the reason I go there” [].

3.1 – "Console him, dear Isabella, and tell him I will smother my own anguish rather than add to his" [].

3.1 – “I inquired for a wheel-wright, and was told there was but one in the place, and he could not be found” [].

3.1 – “I believe in my conscience he saw I was in a hurry and could not do without him” [].

3.1, 3.2 – “Unless you saw something or heard someone speaking, I think you're safe” [].

3.1 – “Bella is to sit and watch while you do the mixing and kneading” [].

3.2 – "He thinks you less disordered than we are, and dreads the shock of my grief" [].

3.2 – “Let me hear whether you have discovered — ” [].

3.2 – “Why, Master, I hope I have too much spirit to submit to a rascal, or let you submit to one either” [].

3.2 –“I also need you to go and see what Jenny is doing” [].

3.2 – “Your sister asked us all in the kitchen to tell her when you wake up” [].

3.4, 3.5 – "In short, Isabella, since I cannot give you my son, I offer you myself" [].

3.4 – “Why, I’ll tell you how it was, Sir” [].

3.4 – “Would you think it, Sir, the fellow had the impudence to ask a louis-d’or for mending the coach wheel!” [].

3.5 – “I am the only child of Louis de St. Pierre, a chevalier of reputable family, but of small fortune, who for many years resided at Paris” [].

3.4, 3.5 – “Well, I hope you have a good day, Bella” [].

3.6 – "Or, if thou art my grandsire, why dost thou too conspire against thy wretched descendant, who too dearly pays for - " [].

3.6 – "Sir, whoever you are, take pity on a wretched Princess, standing on

the brink of destruction" [].

3.6 – “Were I inclined to superstition —” [].

3.6 – “But if ever I meet with that rascal again!” [].

4 – "I know how Manfred doted on his son: is not the stroke too heavy for him? has he not sunk under it?" [].

4 – "My foolish fondness for that boy blinded the eyes of my prudence - but it is better as it is" [].

4 – “An please your honour, I’ve done for them, but I’ve had a hard bout” [].

4 – “I have a gun, but I won't shoot if you show yourself” [].

4 – “She heals temporarily, but once the effects wear off, the disease comes back” [].

4 – “I’m sure the Raynersons would not back down from helping me if I asked, but you know we can’t do that” [].

4.1 – "Нe was a sickly, puny child, and Heaven has perhaps taken him away, that I might not trust the honours of my house on so frail a foundation" [].

4.1 – "Conrad would have engrossed all my care; and wherever fate shall dispose of me, I shall always cherish his memory, and regard your Highness and the virtuous Hippolita as my parents" [].

4.1 – “Tis strange that these rooms, and these alone, should bear the marks of inhabitation: perhaps, some wretched wanderer, like myself, may have here sought refuge from a persecuting world; and here, perhaps, laid down the load of existence: perhaps, too, I have followed his footsteps, but to mingle my dust with his!”

4.1 – “However, I was out in my reckoning, for the devil a bit of a soul could I see, and, after following the track this way and that way, for the third of a league, I lost it, and had to find out another” [].

4.1 – “She takes to bed only if she overexerts herself, but otherwise, she is well” [].

4.2 – "If ever my father returns, and it shall be his pleasure, I shall obey, as I did when I consented to give my hand to your son: but until his return, permit me to remain under your hospitable roof, and employ the melancholy hours in assuaging yours, Hippolita's, and the fair Matilda's affliction" [].

4.2 – "I desired you once before not to name that woman: from this hour she must be a stranger to you, as she must be to me" [].

4.2 – “They told me there was a town about half a league off, and bade me follow the track and it would bring me there, so it did” [].

4.2, 4.3 – “When I left the old Abbey, I followed the way you directed, and, turning to the right of that grove of trees yonder, I looked this way and that to see if I could see a house, or a cottage, or even a man, but not a soul of them was to be seen, and so I jogged on, near the value of a league, I warrant, and then I came to a track” [].

4.3 – “So, peeping between the trees, I spied a cottage, and I gave my horse a lash, that sounded through the forest, and I was at the door in a minute” [].

4.4, 4.5 – "If we can find that, I may escape - if not, alas - courteous stranger, I fear I shall have involved you in my misfortunes: Manfred will suspect you for the accomplice of my flight, and you will fall a victim to his resentment" [].

4.4 – “Egad, Master, you’re in the right, and I’m glad of it, for, I believe, we shall not quickly be disturbed here, except by the rooks and owls” [].

4.4 – “An’ please you, Master, I think we had as good look no farther for an habitation till better times turn up; for nobody will think of looking for us here” [].

4.5 – “That’s the only wise thing you have done yet, and this, indeed, redeems your blunders” [].

4.5 – “Well, then, Master, to be short, for that’s the nearest way after all, I wandered a long while at random, I did not know where, all through a forest like this, and I took special care to note how the trees stood, that I might find my way back” [].

4.6 – "Follow me; dark and dismal as it is, we cannot miss our way; it leads directly to the church of St. Nicholas" [].

4.6 – "Sure you do not suspect me of not feeling the concern I ought: my duty and affection would have always - " [].

5 – "Villain! Monster! Sorcerer!" [].

5 – "Yes, cruel fate!" [].

5 – “Ah, bless you, master!” [].

5 – “A louis-d’or!” [].

5 – “Hello?” [].

5 – “What a shame” [].

5 – “Yes, Lena” [].

5 – “Of course” [].

**ВИСНОВКИ**

В даній роботі були розглянуті основні проблеми англійського готичного роману. Термін «готичний» в даному контексті передбачає, згідно з нашим аналізом, віддаленість у часі від сучасності, описи особливого, незвичайного побуту та звичаїв, дивовижних подій, що розбурхують уяву читача та впливають на емоції тим чи іншим чином. Поява та набуття популярності цього жанру обумовлені прагненням суспільно свідомих діячів культури об’єднати народи Англії, Шотландії та Ірландії, явищем НТР та бажанням читачів знайти гармонію в собі в умовах перебудови суспільної свідомості, коли категорії розуму та причинності, що були чинними в епоху Просвітництва, були дискредитовані. Готичний роман зародився як реакція на раціоналізм другої половини ХVIII ст., його передтечією можна вважати цвинтарну поезію епохи сентименталізму початку XVIII ст. Узагальнено кажучи, обов’язковими атрибутами готичного роману є образи привида, монаха, вампіра, монстра або злодія, нещасної жертви, покірливої беззахисної жінки, боязливої прислуги, яка розповідає марновірні історії про привидів. Англійський готичний роман був розглянутий крізь призму діахронії. Ми з’ясували, що першим справжнім зразком готичного роману був «*The Castle of Otranto*» Г. Уолпола, детально розглянутий у дослідженні. Перші наслідувачі Уолпола додавали риси сентименталізму до готики, роблячи її витонченою та чутливою. На початку ХІХ ст. готика набула рис сатиричної розважальної літератури. У ХІХ ст.. з’явилася також форма готичної новели. На початку ХХ ст. завдяки різним видам мистецтва (кінематограф, живопис) готика була популяризована та перетворена на продукт масової індустрії розваг. Нині готика у чистому виді майже не існує, вона поєднана з жанрами детективу, наукової фантастики, хоррору, авантюрно-пригодницьких романів. Як зразок сучасної готики розглядається роман Д. Коутс «*The Haunting of Gillespie House*».

Аналізуючи авторський наратив та художній діалог, доходимо висновку, що час написання роману не впливає на загальну структуру тексту. Попри усталеної точки зору, що у сучасних романах переважає діалогічна форма, в досліджуваному готичному романі ХVIII ст. знаходимо більше художнього діалогу, а в романі ХХІ ст. – більше авторського наративу. Щодо лексичного навантаження, необхідно відзначити, що Г. Уолпол використовує дуже багато високої лексики, на відміну від Д. Коутс. У «*The Castle of Otranto*» бачимо безліч архаїзмів, високих слів, словоформ романського походження, а в «*The Haunting of Gillespie House*» - в основному книжкові вирази, актуальні у наш час. Пряма мова персонажів «*The Castle of Otranto*» підкреслено архаїчна як з лексичної, так і граматичної точки зору, а авторський наратив більш тяжіє до книжності, включаючи архаїзми. Пряма мова персонажів «*The Haunting of Gillespie House*» теж відноситься до давніх часів, але автор не перевантажує діалоги надто застарілою лексикою, і це є плюсом даного твору для читачів. Хоча для імітації старовини сучасні автори можуть вводити архаїзми та історизми у свої твори, але цей прийом є декоративним та дуже складним у виконанні, тому зазвичай такі твори виглядають комічно та штучно. Синтаксична структура речень готичного роману поступово спрощується з плином часу. Однак у порівнянні з сучасним англійським романом взагалі можна констатувати, що готика залишається складним жанром з точки зору граматики. В готичних романах використовується більше складносурядних, складнопідрядних та ускладнених речень. У готичному романі XVIII ст. знаходимо більше складнопідрядних речень з великими підрядними частинами, а у романі ХХІ ст. – більше складносурядних та ускладнених речень. Важкий процес спрощення структури пов’язуємо з особливостями жанру та авторським задумом: готика повинна відповідати високим естетичним критеріям, мати вигадливу форму розповіді.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

**Науково-критична література**

1. Антонов С. А. Тонкая красная линия. Заметки о вампирической парадигме в западной литературе и культуре / С. А. Антонов // Гость Дракулы и другие истории о вампирах. Антология. - Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009

2. Английская готическая проза. [гл. ред. Н. Будур]. - М.: Терра-Книжный клуб, 1999. – 352 с.

3. Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / М.М. Бахтин. − СПб.: Азбука, 2000. – 332 с.

4. Глушкова М. Н. Трансформация жанра готического романа в современной британской прозе / М. Н. Глушкова / Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2012. – № 2. – С. 33-38.

5. Клименко Е. И. Английская литература первой половины ХІХ века : очерк развития / Е. И. Клименко. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1971 . – 144 с.

6. Морозова И. Б. Выражение субъективной оценки истинности суждения: коммуникативно-парадигматический анализ / И. Б. Морозова // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. - 2013. - Вип. 7. - С. 3-10.

7. Морозова І. Б. Парадигматичний аналіз структури і семантики елементарних комунікативних одиниць у світлі гештальт-теорії в сучасній англійській мові : монографія / І. Б. Морозова. – Одеса : Друкарський дім, 2009. – 384 с.

8. Мороховский А. Н. Стилистика английского языка / [Мороховский А. Н., Воробьёва О. П., Лихошерст Н. И., Тимошенко З. В. и др.] – К.: Вища школа, 1984. – 284 с.

9. Напцок Б. Р. Английский «готический» роман: к вопросу об истории и поэтике жанра / Б. Р. Напцок / Вестник Адыгейского государственного университета. – 2008. – № 10. – С. 57-63.

10. Скобелева Е. В. Традиция "готического" романа в английской литературе XIX и XX веков : дисс. … канд. филол. наук : 10.01.03 / Е. В. Скобелева. – Москва, 2008. – 203 с.

11. Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма / Н. А. Соловьева. М.: Изд-во МУ, 1988. – 232 с.

12. Татарова А. В. Языковые средства создания образа персонажа в неоготической литературе [Электронный ресурс] / А. В. Татарова // Режим доступа к журн.: <http://sibac.info/studconf/hum/xxx/41274>.

13. Birkhead E. The tale of terror; a study of the Gothic romance / Edith Birkhead. L.: Constable & Company ltd., 1921. – 270 p.

14. Bredvold Louis I. The Literature of the Restoration and the Eighteenth Century 1660-1798 / Louis I. Bredvold. – Oxford University Press, 1950. – 192 р.

15. Summers M. The Gothic Quest - A History of the Gothic Novel / M. Summers. Fortune Press, 1938. - 433 p.

**Довідкові видання**

16. Литературная энциклопедия терминов и понятий [гл. ред. А.Н. Николюкин]. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 799 с.

17. The Oxford Companion to English Literature: Revised (Oxford Companions) [ed. by Margaret Drabble]. – OUP Oxford; 6 edition, 2006. – 1172 p.

18. Varma D. The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences / D. Varma. – L.: Arthur Baker Ltd. and Harrison and Gibb Ltd., 1957. – 280 p.

**Досліджувані тексти**

19. Coates D. The Haunting of Gillespie House / D. Coates. E.: Revaluation Books, 2015. – 60 p.

20. Walpole H. The Castle of Otranto / H. Walpole. L.: Tho. Lownds in Fleet-Street, 1765. – 239 p.